



Renforcer, Renouer et Étendre les Liens: l'Odin Teatret à Cuba et en Uruguay au XXI^e siècle

Arianna Berenice De Sanctis¹

¹Université Paul Valéry Montpellier 3 – Montpellier, France

RÉSUMÉ – Renforcer, Renouer et Étendre les Liens: l'Odin Teatret à Cuba et en Uruguay au XXI^e siècle – L'Odin Teatret, fondé à Oslo en 1964 et installé au Danemark depuis 1966, a commencé à tisser des relations privilégiées avec les artistes latino-américains à partir de la deuxième moitié des années 1970, notamment lors de ses nombreuses tournées au-delà de l'Océan (1976-aujourd'hui). À travers deux études de cas (tournées de l'Odin à Cuba, 2002 et en Uruguay, 2006), cet article analyse quelques caractéristiques de ce réseau, à la fois ancien et contemporain, qui a permis aux performeurs des deux continents de rendre leur aventure théâtrale plus solide et durable en partageant des réflexions, des savoir-faire ainsi que des voies de production et de diffusion alternatives.

Mots-clés: **Odin Teatret. Cuba. Uruguay. Théâtre de Groupe. XXI^e siècle.**

ABSTRACT – Reinforce, Renew and Expand Ties: Odin Teatret in Cuba and Uruguay in the 21st century – The Odin Teatret, founded in Oslo in 1964 and established in Denmark since 1966, began to build privileged relations with Latin American artists from the second half of the 1970s, especially during its many tours beyond the Ocean (1976-today). In this article, through two case studies (tour of the Odin in Cuba in 2002 and in Uruguay in 2006), we will analyze some characteristics of this network, both old and contemporary, which allowed the performers of the two continents to make their theatrical adventure more solid and sustainable by sharing reflections, know-how as well as alternative production and distribution channels.

Keywords: **Odin Teatret. Cuba. Uruguay. Theater Group. 21st Century.**

RESUMO – Reforçar, Renovar e Ampliar Laços: o Odin Teatret em Cuba e no Uruguai no século XXI – O Odin Teatret, fundado em Oslo em 1964 e estabelecido na Dinamarca desde 1966, começou a tecer relações importantes com artistas latino-americanos a partir da segunda metade dos anos 1970, sobretudo durante suas diversas turnês além-mar (de 1976 até os dias de hoje). No artigo, através de dois estudos de caso (as turnês do Odin em Cuba, em 2002 e no Uruguai, em 2006), serão analisadas algumas características dessa rede, ao mesmo tempo antiga e contemporânea, que permitiu aos performeurs dos dois continentes tornar suas aventuras teatrais mais sólidas e duráveis por meio do compartilhamento de reflexões e *savoir-faire*, bem como de formas de produção e de divulgação alternativas.

Palavras-chave: **Odin Teatret. Cuba. Uruguai. Teatro de Grupo. Século XXI.**

L'Odin Teatret, groupe de théâtre fondé à Oslo en 1964 et installé au Danemark depuis 1966, a commencé à explorer le continent latino-américain à partir de la deuxième moitié des années 1970¹. Durant ses tournées au-delà de l'Océan, il s'est consacré aussi bien à la présentation de performances et de démonstrations de travail qu'à l'organisation de rencontres, de séminaires et de trocs avec les communautés locales. Le groupe a également tourné et diffusé des films sur sa propre activité, il a établi des partenariats avec les institutions culturelles locales et développé sur place une activité éditoriale importante².

S'il est vrai que le groupe danois a contribué à répandre, au-delà de l'Océan, des pratiques comme le troc (échange de savoir-faire avec les communautés locales) et de notions comme l'anthropologie théâtrale et le tiers théâtre³, les apports du théâtre latino-américain à l'Odin n'ont pas été moindres, à tel point que le professeur Lluís Masgrau affirme que celui-ci a révélé à l'Odin la dimension éthique du métier⁴:

Si les groupes latino-américains ont été capables d'adapter les formulations de Barba aux propres besoins, l'Odin, de son côté, a été capable d'utiliser la réalité du théâtre latino-américain comme un stimulus fertile et essentiel pour construire sa 'tercera dimension' (Masgrau, 1995, p. 155)⁵.

La portée de ce réseau est visible également sur le plan institutionnel car l'italien Eugenio Barba, metteur en scène de l'Odin, a reçu maints titres honorifiques par les universités de ce continent, et à titre de réciprocité, il a tenu à accueillir plusieurs collègues et amis latino-américains dans les sessions de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA)⁶, n'hésitant pas à les aider financièrement pour encourager leur participation.

À plusieurs reprises, Barba a expliqué qu'une des raisons qui l'avait poussé à la création de l'ISTA avait été celle d'éclairer des malentendus surgis avec quelques collègues latino-américains qui, lors des voyages de l'Odin au Venezuela (1976) et au Pérou (1978), avaient accusé le groupe de colonialisme, de formalisme et d'impérialisme culturel⁷.

Le metteur en scène italo-danois avait à cœur de comprendre leurs opinions et, quoique conscient des différences de trajectoires de vie et de contextes culturels, il essayait, par la fondation de l'ISTA, de créer un terrain neutre et prospère au dialogue. Pour ce faire et afin de montrer aux artistes latino-américains que l'Odin renonçait à son rôle de leader pédagogi-

que, Barba invita, à la première session de l'ISTA (Bonn, 1980)⁸, des performeurs asiatiques en qualité de formateurs.

Les artistes latino-américains ont également joué un rôle essentiel dans l'organisation des rencontres de tiers théâtre. En effet, si celles-ci avaient eu lieu, dans un premier temps, sur le territoire européen (Belgrade, 1976; Bergame, 1977), à partir de 1978, elles commencent à se dérouler de manière régulière en Amérique latine (Ayacucho; Pérou, 1978; Zacatecas, Mexique, 1981; Bahia Blanca; Argentine, 1987; Urubamba; Pérou, 1987; et Huampani; Pérou, 1988)⁹. Ces rencontres, promues par les artistes latino-américains et soutenues par l'Odin, ont été indispensables pour le développement d'un réseau à la fois politique et esthétique, fondé sur le partage de techniques d'entraînement, de méthodes de transmission du savoir et de voies alternatives de production.

Au début du XXI^e siècle, les dialogues entre l'Odin et les performeurs latino-américains se développent principalement sous deux formes. D'un côté, l'Odin continue à se rendre régulièrement sur le continent pour rendre visite aux vieux amis et collègues et leur montrer ses nouveaux spectacles; de l'autre, le groupe danois commence à entrer en contact avec des jeunes artistes qui ont été sensibilisés à sa démarche par l'intermédiaire de professeurs universitaires, formateurs de théâtre et metteurs en scène de groupes indépendants appartenant aux générations précédentes.

Chez ces jeunes artistes, la connaissance de l'Odin se réalise principalement par les récits et les témoignages des plus anciens, elle s'effectue parfois par la lecture de livres et/ou le visionnage de vidéos, plus rarement elle évolue au cours des années et se concrétise par la visite du groupe ou d'un de ses membres.

Dans les extraits de presse et d'entretiens que nous avons sélectionnés ci-dessous, les tournées de l'Odin à Cuba et en Uruguay au début XXI^e siècle sont à l'honneur. Dans ces deux pays, les visites du groupe danois ont commencé plus tardivement et ont été moins fréquentes que dans d'autres pays d'Amérique latine. Cependant, la variété des activités que l'ensemble y a proposées et les nombreux lieux qu'il a atteint pendant ses séjours ont renforcé et élargi de manière significative son réseau sur le continent américain. Les différents extraits cités permettent d'étaler la riche palette de perceptions liées à la présence de l'Odin sur le territoire, d'esquisser les divers de-

grés de relations existants (amitié, allégeance, admiration, etc.) et de clarifier, à la lumière de la microhistoire¹⁰, les mécanismes qui ont permis son tissage.

Cuba: l'éternel retour à l'utopie

Entre 1986 et 2010, le Nordisk Teaterlaboratorium¹¹ a visité Cuba treize fois et il y a passé en total seize mois et cinq jours. Il a été présent dans les villes de La Havane (dix fois), Santa Clara (cinq fois), Machurrucutu, Santiago, Bayamo, Camagüey, Matanzas et Trinidad (une fois).

Eugenio Barba avait visité l'Île pour la première fois en 1986, puis il y était retourné en 1989, accompagné par une des actrices du groupe, l'italienne Roberta Carreri¹². Abel Gonzalez Melo, journaliste de la revue *Tablas*, relate ainsi cette visite des deux membres de l'Odin:

En 1989, l'Odin Teatret arrivait à La Havane avec *Judith* [...]. La figure de ce théoricien [Eugenio Barba] laissera une marque chez les plus jeunes, notamment ceux de l'ISA [*Instituto Superior de Arte*]: [à partir de ce moment-là] les expériences textuelles, les méthodes de recherche, la façon d'entendre la création changent (Melo, 2008, p. 329)¹³.

Ce voyage permet à Roberta Carreri et à Eugenio Barba de rentrer en contact pour la première fois avec les membres du Teatro Buendía, un des groupes de théâtre historiquement impliqué dans le réseau tissé par l'Odin en Amérique latine. Vingt-deux ans plus tard, les acteurs du Buendía se souviennent de cette première rencontre qui marque le début d'une longue et fructueuse relation artistique et personnelle:

Nous avons eu notre première rencontre en tant que groupe avec Eugenio [Barba] et avec un spectacle de l'Odin en 1989. Avant, nous avons lu les livres et regardé des vidéos. Plus de vingt ans ont passé. Les membres de l'Odin sont toujours présents dans nos entraînements, dans nos montages et lors des répétitions. Ils ne sont pas un 'modèle à imiter'. Ils sont plutôt des êtres humains dont nous avons appris la grande partie de 'l'art secret' de notre métier. Et dans chacun de nos spectacles, il y a toujours une citation, un clin d'œil complice, ou un petit hommage aux pédagogues [maestros] de l'Odin (Teatro Buendía apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 136)¹⁴.

La première tournée à Cuba de l'Odin en tant qu'ensemble a lieu du 26 avril au 6 mai 1994. Le groupe danois présente à La Havane les spectacles *Kaosmos*, *Judith*, *Le Château d'Holstebro*, *Itsi-Bitsi*, ainsi que les

démonstrations de travail L'Écho du silence, Le Frère mort, Traces sur la neige, Les Sentiers de la pensée. Eugenio Barba et ses acteurs animent également un séminaire, mettent en place un troc et un cycle de vidéos. Un témoignage écrit par Julia Varley, actrice italo-anglaise de l'Odin, nous permet de mieux comprendre la situation politique, économique et sociale cubaine dans laquelle s'inscrit cette visite du groupe. De fait, l'actrice explique que Cuba traversait à l'époque la période spéciale et que, pour éviter les gaspillages et économiser les ressources dans un moment de forte crise économique, les pannes de courant (apagones) étaient très fréquentes dans certains quartiers de la capitale. La salle de théâtre où Julia Varley donne son atelier de travail vocal, par exemple, ne dispose pas de lumière électrique pendant la journée (et parfois non plus pendant la nuit). Le premier jour, beaucoup de participants se présentent à l'atelier sans s'y être inscrits au préalable. L'actrice les accepte malgré leur grand nombre et commence par leur expliquer le déroulement de l'atelier, mais au moment où elle leur demande s'ils souhaitent travailler six heures d'affilée ou bien faire une pause au milieu des séances, elle remarque que les stagiaires semblent être troublés par des plages horaires d'activité aussi longues. Cette réaction est due, entre autres, au manque d'eau potable et à la difficulté de s'en procurer dans le centre-ville. Enfin, l'actrice trouve une solution: "[...] je dus faire promettre à la secrétaire du théâtre qu'elle laisserait ouvert le bureau où on trouvait de l'eau potable" (Varley, 2009, p. 248) et, grâce à sa médiation, elle rejoint un accord avec les participants de l'atelier concernant sa durée. Toutefois, au moment où elle propose de commencer le travail en nettoyant le sol du plateau, les stagiaires réagissent promptement en manifestant leur incompréhension et désaccord. En conclusion de son témoignage, l'actrice relate que l'un des exercices proposés dans cet atelier puisait son inspiration dans sa propre expérience de la réalité quotidienne cubaine:

Pour leur enseigner à 'offrir' leur voix et à faire des actions vocales, je leur demandai de dire un texte tout en lançant leurs chaussures dans le noir. [...] Je leur fis faire aussi l'exercice que j'ai baptisé 'l'auto cubaine': pour la mettre en marche on utilise une manivelle, quand le moteur tourne on la jette au loin [...]. L'auto dont je m'inspirais était celle de Raquel [Carrió]¹⁵ qui empruntait la batterie de son voisin pour démarrer (Varley, 2009, p. 248).

Dans cette partie, notre analyse portera sur quelques témoignages concernant la tournée de l'Odin à Cuba en 2002 (27 janvier - 21 février), visite

pendant laquelle le groupe se rend dans plusieurs villes (La Havane, Santa Clara, Santiago) et présente un vaste programme de spectacles et de démonstrations¹⁶. L'ensemble organise également un cycle de vidéos¹⁷, un troc et met en place des activités para-théâtrales avec les groupes de théâtre locaux¹⁸. À cette occasion, Barba donne une conférence¹⁹ et présente son discours intitulé *En las entrañas del monstruo* (Dans les entrailles du monstre), à l'occasion de la cérémonie de remise du titre de docteur Honoris Causa par l'Instituto Superior de Artes (ISA) de La Havane.

Le critique de théâtre cubain Omar Valiño, organisateur de cette nouvelle tournée de l'Odin sur l'Île, se dit satisfait d'avoir persisté dans sa volonté de réaliser ce projet même si, dans un premier temps, quelques membres de l'Odin lui avaient pronostiqué une réponse négative de la part de Barba concernant son invitation. Il explique que cette ténacité naissait principalement du désir et de la nécessité de partager avec les performeurs et le public cubain *Mythos*, spectacle qu'il avait vu lors de son séjour en Allemagne. Il dévoile les coulisses de cette initiative en énumérant les obstacles et les longues négociations avec l'Odin: "Maintenant, après un an et demi, beaucoup de lettres échangées avec Patricia [Alves], d'agitations, de dégouts, d'incertitudes et de tensions, nous pouvons dire: nous avons gagné" (Valiño, 2002, p. 3)²⁰. À ce propos, il est important de préciser que, conscient des difficultés économiques des collègues cubains, l'Odin s'est souvent rendu sur l'Île en assumant une bonne partie (et parfois la totalité) des frais de tournée et que cela a pu être une des raisons de l'hésitation du metteur en scène à l'égard de cette nouvelle visite au-delà de l'Océan.

Valiño précise que la longue visite du groupe danois à Cuba a été possible grâce à la collaboration et au soutien économique et logistique de plusieurs personnes et de nombreuses institutions parmi lesquelles le Consejo Nacional de las Artes Escénicas, les structures provinciales, le Ministère de la culture, ainsi que "l'ardeur déployée pour le succès [de l'Odin] par cette revue [Conjunto]" (Valiño, 2002, p. 4)²¹. En outre, le groupe danois a tenu à décentraliser et démultiplier ses activités afin d'être présent dans plusieurs villes et non seulement dans la capitale. À ce propos, Valiño constate la réussite de l'initiative tout en soulignant l'ampleur du programme d'activités présenté par l'Odin:

L’Odin, qui, derrière son mythe, cache un groupe de personnes excellentes, s’est présenté dans six provinces, ils ont réalisé 23 spectacles, presque tout leur répertoire, vingt démonstrations de travail, sept ateliers, un cours, une conférence magistrale, un troc à la charge du groupe entier et plusieurs à la charge des acteurs, ils ont tenu de nombreuses rencontres, ils ont encouragé de nouveaux projets, ils ont vu seize spectacles de groupes cubains : de Santiago, Bayamo, Camagüey, Villa Clara, Matanzas et la Havane (Valiño, 2002, p. 3)²².

Valiño ajoute que ce séjour, particulièrement long et intense, a permis à l’Odin de se montrer, comme jamais auparavant “dans sa dimension totale” (Valiño, 2002, p. 4)²³ et de présenter son travail à la nouvelle génération de performeurs. Sa collègue Vivian Martínez Tabares, perçoit les membres de l’Odin comme des “travailleurs infatigables de l’intellect, de l’apprentissage et de la recherche dévoués à l’acte créatif, soigneux [...] et disciplinés” (Martinez Tabares, 2002, p. 6)²⁴ tandis que le journaliste Andrés D. Abreu les décrit comme un “groupe de guerriers qui défend une expression personnelle, un laboratoire de créativité auto-confirmée, une école sans frontières sur le jeu, une possibilité d’une rencontre bienfaisante avec un théâtre autre” (Abreu, 2002)²⁵. Abreu rappelle à plusieurs reprises la dimension autodidacte et la recherche d’autonomie qui caractérisent le groupe danois. Il exhorte les artistes résidant dans les régions de l’Île “où existe un feu vivant de théâtre” à se montrer attentifs aux initiatives de cet ensemble européen prêt à commencer une intense programmation dans la capitale cubaine (Abreu, 2002)²⁶.

La dramaturge Raquel Carrió assiste au spectacle *Mythos* et le qualifie comme “son spectacle préféré” car “terriblement émouvant et vivant” (Carrió, 2002, p. 7)²⁷. Son collègue Abelardo Estorino raconte avoir suivi tout au long des années la trajectoire du groupe danois ainsi que celle de ses disciples à Cuba, puis il commente ainsi sa réception de *Mythos*:

Je crois que, après avoir assisté à un spectacle de ce type, on éprouve une totale reconnaissance pour le groupe. Cela ne veut pas dire que je dois suivre ce chemin. Mais *Mythos* m’ouvre des possibilités, réveille en moi le désir de faire du théâtre (Estorino, 2002, p. 7)²⁸.

Pour sa part, l’actrice Roxana Pineda perçoit *Les papillons de Doña Musica*, spectacle solo de Julia Varley, actrice italo-anglaise de l’Odin, comme “une tessiture des plans de fiction si subtile [exprimant] une telle

maîtrise des rythmes et un ancrage si profond des actions de l'actrice dans son corps-mémoire au point de craindre de parler de théâtre” (Pineda, 2002, p. 27)²⁹. Quant aux enseignements transmis par les acteurs de l’Odin lors du passage à La Havane, la performeuse Agnès Cecilia commente:

La présence de Torgeir [Wethal], Roberta [Carreri], Jan [Ferslev], Iben [Nagel Rasmussen] et Kai [Bredholt] sur la scène du théâtre Mella, a rappelé à nouveau les paroles de Else Marie [Laukvik] quand elle affirme: ‘L’acteur possède un monde de secrets intimes. Il doit être capable d’ouvrir les portes de ce monde coûte que coûte, et courir le risque d’être humilié’ (Cecilia, 2002, p. 21)³⁰.

Bien que l’Odin ait reçu, pendant ce nouveau séjour, la faveur et l’approbation des cubains qui le connaissaient depuis ses visites précédentes, et qu’il ait suscité l’intérêt des nouvelles générations, Valiño signale que la réaction d’une partie du public et de quelques institutions locales n’a pas été si bienveillante: “Ils n’ont pas manqué, comme il le faut aussi pour nous rendre vivants, les oppositions, les esprits obtus et les portes fermées, les trahisons et les incompréhensions” (Valiño, 2002, p. 3)³¹. Ensuite, le critique conclut son bilan sur l’impact de la visite de l’Odin avec une question ouverte sur l’héritage à venir:

Maintenant je me demande, comment tout cela se transformera en humus fertile pour le théâtre insulaire. Nous ne le savons pas, nous ne pouvons pas le savoir. Mais la graine est semée, pas comme un paradigme qui conduit à l’imitation des formes, mais comme un exemple de culte du métier et du rôle éternel et présent du théâtre, celui que Barba voit et que l’Odin réalise comme ‘sable, non pas huile, dans la machine du monde’ (Valiño, 2002, p. 3)³².

Pour sa part, l’écrivain Alejandro Aguilar rejoint les inquiétudes et les questions de Valiño et se demande quelle a été la perception de l’Odin de la part des jeunes performeurs locaux. Il s’interroge principalement sur leur vision critique, sur leur capacité “[...] d’assimiler, digérer, avaler [cette] façon de faire, [cette] conception de la vie et de l’art” (Aguilar, 2002, p. 8)³³. Puis il ajoute: “Combien du mythe restera-t-il debout pour l’irrévérence de nouveaux regards?”. Quant au regard des performeurs qui ont connu l’Odin et Barba au cours des années 80, et qui se sont reconnus comme ses disciples, il se demande s’il s’est consolidé ou s’il a décanté: “Après tout, et à travers le temps, je continue à m’interroger sur ma propre vision à propos de ce mythe” (Aguilar, 2002, p. 8)³⁴.

Vivian Martínez Tabares estime, pour sa part, que la trace plus importante laissée par le passage sur l'Île de ce "collectif multiculturel de longue durée" (Martínez Tabares, 2002, p. 5)³⁵ réside dans son obstination pour la création d'un discours "personnel, sensoriel, artisanal et imaginatif, soutenu par une éthique de résistance du théâtre face à la facilité [facilismo] et à la superficialité" (Martínez Tabares, 2002, p. 5)³⁶. La critique cubaine constate que la communauté artistique locale est à chaque fois mieux préparée à se mesurer avec l'Odin, et elle se dit confiante par rapport au profit que celle-ci pourra tirer de la visite de l'ensemble danois (Martínez Tabares, 2002, p. 5). Enfin, elle exprime son admiration face à la capacité de l'Odin de persister dans le temps, qualité qu'elle relie au partage d'une éthique professionnelle, tout en dénonçant le manque de structure du théâtre de groupe cubain qui, à différence de l'ensemble danois, "semble avoir tendance à se transformer dangereusement en un souvenir nostalgique" (Martínez Tabares, 2002, p. 6)³⁷.

L'Odin est présenté par Raquel Carrió comme un "modèle de résistance, de recherche, de persévérance", qui a gardé "une foi impressionnante, terrible" et qui a été capable de créer "une famille énorme dans beaucoup d'endroits du monde" grâce à son "sens d'identité professionnelle et humanisme" (Carrió, 2002, p. 7)³⁸. La dramaturge cubaine raconte ensuite avoir participé aux célébrations pour le trentième anniversaire du groupe danois, occasion qui lui a permis de comprendre les raisons de la longue durée de ce "potager" (Carrió, 2002, p. 7)³⁹ et de se reconnaître comme une de ses disciples. Son point de vue est partagé par l'acteur Jorge Ferrera qui se dit surpris par la capacité et la ténacité de l'Odin à garder le même ensemble pendant des années, et dépeint ce groupe comme un "mystère" et comme la "possibilité d'une utopie" (Ferrera, 2002, p. 8)⁴⁰. L'acteur cubain relève ensuite une différence dans le travail physique des membres de l'Odin par rapport aux visites précédentes, bien que désormais "plus contenu", celui-ci reste "très précis", notamment en ce qui concerne la voix et les gestes qu'il qualifie de "propres et agréables" (Ferrera, 2002, p. 8)⁴¹. Le poète et critique Fernando León Jacomino est touché par la leçon de rigueur que le groupe danois vient de donner lors de sa longue tournée en 2002, une leçon qui résume l'"inestimable importance de ces presque trente jours de rencontre avec l'Odin" (León Jacomino, 2002, p. 9)⁴². Puis, en soulignant la rareté et

la valeur de la présence du groupe danois sur le territoire cubain, il conclut: “On n’a pas toujours un grand maître à la maison, et encore moins pendant une période si longue, pourvu d’une humilité suffisante faisant que nous le percevons comme un compatriote” (León Jacomino, 2002, p. 9)⁴³.

Uruguay: le renouvellement du sens du métier

Entre 1984 et 2010, le Nordisk Teaterlaboratorium a visité treize fois l’Uruguay et il a passé sur son territoire treize mois et deux jours, en visitant des villes différentes parmi lesquelles Montevideo (treize fois), Colonia et Maldonado (deux fois), Paso de los Toros, Salto, Canelones, Paysandú et Las Piedras (une fois).

Un article écrit par le professeur Jean-Marie Pradier⁴⁴ et publié dans la revue *Maldoror*⁴⁵ a contribué à introduire et faire connaître le travail du groupe danois en Uruguay à partir de la deuxième moitié des années 1970. Dans son introduction, Pradier oppose tout d’abord le “théâtre du vouloir dire”, se basant sur un texte et considérant le corps comme une “variable”, au “théâtre du faire” où “le corps entier participe à chacun de nos mouvements” (Pradier, 1975, p. 33 et 35)⁴⁶. Ensuite, le professeur analyse la trajectoire et les propos de l’Odin, groupe qui, d’après lui, “poursuit, par l’intermédiaire de l’acte, ce que les autres [groupes] essayent [de faire] avec le texte” (Pradier, 1976, p. 30)⁴⁷. Il souligne la méfiance de Barba et de son groupe d’acteurs vis-à-vis de la systématisation du savoir et du baratin (palarberia). Ensuite, il détaille la naissance de ce laboratoire scandinave, sa position géographique, son intérêt pour la pédagogie et la recherche, le rythme de travail et la discipline observée par ses membres. Puis, il s’arrête sur la façon de l’Odin de monter ses spectacles et sur la qualité de présence, quasi éthologique, de ses acteurs:

Cependant, cette émotion animale qui conduit le spectateur au plus profond de lui-même, retrouve dans les spectacles de l’Odin, le renversement de l’habituel que offrent seulement les actes spontanés, les événements biologiques de la vie, la mort et l’amour; du moment qu’ils ne proviennent pas d’un état de nature à la Rousseau, ni d’une simplicité mythique et/ou mystique (Pradier, 1976, p. 31)⁴⁸.

Pradier explique que l’entraînement rigoureux, composé d’exercices d’acrobatie et d’improvisations corporelles, aide les performeurs de l’Odin à

s'échapper du sur-jeu. D'un côté, la précision, la concentration et la maîtrise requises par l'exécution des acrobaties leur empêche de "s'observer en tant qu'acteur[s]", de l'autre, les improvisations corporelles les éloignent de l'approche psychologique et leur évitent de tomber dans un théâtre de type "essentialiste" (Pradier, 1976, p. 31)⁴⁹. En conclusion de son article, Pradier met en évidence le processus éthique qui sous-tend les activités de l'Odin, sans cependant oublier le pouvoir déclenché par la dimension sensuelle des corps des acteurs sur scène:

Théâtre visionnaire, essentiel, où nous voyons 'l'acteur qui monte le tigre', spectacle dangereux parce qu'il est en dehors des rituels communs, acte bouleversant parce qu'il accède à sa beauté physique (Pradier, 1976, p. 32)⁵⁰.

Le lien entre l'Uruguay et l'Odin a été également renforcé par la rencontre des membres du groupe danois avec des personnalités reconnues du monde théâtral, politique et littéraire latino-américain. C'est le cas de Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco, connu sous le nom d'Atahualpa del Cioppo (Canelones, Uruguay, 1904 - La Havane, Cuba, 1993), homme de théâtre grandement admiré par Barba aussi bien pour sa pratique que pour ses réflexions théoriques:

Atahualpa del Cioppo était grand, mince, presque ondulant, il n'était pas un acteur ('trop timide, trop inhibé' disait-il), mais s'il avait joué il aurait été un parfait Capitaine de l'ancienne Commedia dell'arte. Un Don Quichotte? Non, non je ne le crois pas. Il ne luttait pas contre les moulins à vent. Il s'est opposé à des ennemis beaucoup plus dangereux pour lui et pour le monde. Il n'a pas été un vainqueur. Ni non plus un vaincu. [...] Il a été un bon fabricant d'ombres. Qui plus est, il a fait de lui-même une ombre. Je parle d'ombres très particulières: des ombres indélébiles (Barba; Masgrau, 2002, p. 63)⁵¹.

Bien avant de le rencontrer personnellement en 1984 au Mexique, Barba avait déjà beaucoup entendu parler d'Atahualpa del Cioppo à l'occasion de ses voyages en Amérique latine et il avait connu en partie son œuvre grâce à sa renommée sur le continent. Cependant, la toute première fois qu'il l'entend nommer c'est à Holstebro, dans le siège de l'Odin, et par la voix d'un jeune metteur en scène uruguayen arrivé au Danemark poussé par sa fascination pour le groupe:

À l'automne 1974, un metteur en scène uruguayen [José Ramon Novoa]⁵² est venu étudier quelques mois à l'Odin Teatret. Son comportement me

frappa: c'était celui de quelqu'un qui avait rencontré un maître. Ainsi, pour la première fois, j'ai entendu parler d'Atahualpa del Cioppo. Plus tard, j'ai rencontré ses traces partout où je suis allé en Amérique latine (Barba, 1999, p. 224-225).

Dans l'esprit de Barba, la biographie d'Atahualpa del Cioppo est associée à celle de Bertolt Brecht avec qui il partage l'expérience de l'exil:

La similitude avec Brecht ne se fondait pas sur le choix d'un style ou d'une esthétique – ni même sur une idéologie –, mais plutôt sur une attitude préalable, une fraternisation d'esprit: la volonté de ne pas se laisser éclipser par les temps obscurs (Barba; Masgrau, 2002, p. 65)⁵³.

En l'honneur de celui qu'il considère comme un "maître" et une "tradition en vie", Barba dédie le spectacle *Mythos* (1998) et écrit un texte intitulé "Fabricantes de sombras (Conversación nocturna con Atahualpa)"⁵⁴ où il retrace le parcours professionnel de ce metteur en scène, dramaturge et intellectuel et définit son théâtre comme "amusant, plein de vie, de dénonciations et d'espoirs" et "[...] une joie pour les sens et pour l'esprit" (Barba; Masgrau, 2002, p. 65)⁵⁵. Il retrouve chez le metteur en scène uruguayen, ainsi comme chez nombre d'hommes et femmes de théâtre latino-américains, une certaine ténacité, valeur solide et récurrente dont il se dit "croyant":

Je crois que l'obstination représente le monde plus juste en nous, non pas un rêve, mais quelque chose de concret, corporel, qui appartient au corps de la pensée que sont nos actions. L'obstination c'est le fait de se maintenir debout. Se maintenir contre. C'est l'ombre qui réussit à rester indélébile, qui ne disparaît pas entre la pénombre du monde-tel-qu'il-est et la lumière éblouissante des illusions. C'est le sourire d'animal inquiet et d'enfant du vieil Atahualpa (Barba; Masgrau, 2002, p. 69)⁵⁶.

La première visite de l'Odin en Uruguay date de 1987, toutefois le groupe Farfa, un des projets du Nordisk Teaterlaboratorium dirigé par l'actrice Iben Nagel Rasmussen, s'était rendu sur place en 1984 et Eugenio Barba avait visité ce pays pour la première fois en 1986.

A l'occasion de ces deux premiers voyages, le groupe Farfa et Eugenio Barba avaient participé respectivement à la première et à la deuxième Muestra Internacional de Teatro de Montevideo. Ces manifestations artistiques avaient joué un rôle capital en Uruguay car elles s'étaient déroulées dans une période critique de l'histoire du pays, très particulière et difficile. La

première Muestra s'était tenue à Montevideo en 1984 avec l'objectif de permettre aux artistes uruguayens et étrangers de se retrouver et d'échanger, via des colloques, des forums, des ateliers, des séminaires et des spectacles, après des années de censure, de persécution et d'isolement dus à la dictature. La deuxième s'était déroulée, en revanche, dans un pays où commençait à se réaffirmer la démocratie, où les restrictions de la censure avaient été réduites et la liberté d'expression et les espaces de travail avaient été réhabilités⁵⁷. En outre, des hommes et des femmes de théâtre expulsés pendant la dictature avaient été à cette époque réadmis dans le pays, parmi ceux-ci il y avait quelques membres de El Galpón, célèbre groupe de théâtre fondé en 1949 par Atahualpa del Cioppo, entre autres.

Quand, quelques décennies plus tard, Barba se souvient de son premier séjour en Uruguay, il tient à éclairer le contexte historique dans lequel se déroula la Segunda Muestra, mettant en évidence l'entreprise, le courage et la ténacité des organisateurs ainsi que la dimension artisanale de l'événement:

J'avais visité ce pays pour la première fois en 1986, exactement un an après la fin de la dictature, dans un climat de passion et d'effervescence. L'Odin Teatret participait à un festival projeté par quelques critiques de théâtre qui, l'année précédente, dans les derniers mois d'une dictature de dix ans, avaient décidé de rompre l'isolement culturel, la chape de plomb de l'information officielle, de la télévision de l'État et de la presse, aux mains des militaires. Ils n'étaient pas très compétents dans l'organisation mais ils s'étaient mis en tête de faire leur festival et ils l'avaient réussi (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁵⁸.

Le metteur en scène italo-danois montre que, malgré la fragilité de la période historique, il était aisé de percevoir dans le milieu artistique un enthousiasme qui favorisait une ambiance "vive et stimulante" (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁵⁹. Le metteur en scène est impressionné également par l'esprit d'initiative et la capacité d'autogestion des intellectuels qui sont à l'origine de cette manifestation, et qui se montrent capables d'assumer tous les aspects logistiques de l'événement:

Ce groupe d'intellectuels s'était inventé une forme de résistance et une manière concrète leur permettant de dépasser les limites de leur métier, en produisant une rencontre pensée par eux-mêmes, fondée sur l'autogestion jus-

que dans les moindres détails, comme par exemple, le nettoyage des sols (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶⁰.

Lors de la Segunda Muestra, Barba rencontre pour la première fois Roger Mirza, intellectuel et critique de théâtre local, qui a un rôle central, encore à présent, dans le réseau de l’Odin en Amérique latine. Les circonstances de cette première prise de contact sont assez particulières. Mirza, qui figure parmi les organisateurs principaux du Festival, assure le soutien technique de l’Odin. Barba rapporte, avec une pointe d’humour:

[...] il nous est donné en tant que technicien Roger Mirza, un excellent critique de Montevideo, et ce fut un plaisir ambigu d’avoir à notre disposition un expert en sémiotique théâtral qui plongeait dans de profondes discussions avec une prise de courant danoise entre les mains (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶¹.

Il va sans dire que cette attitude a sûrement engendré chez Barba une fraternité immédiate avec ses collègues uruguayens. Un des points de force de la philosophie odinienne consiste de fait à appliquer au sein du groupe le principe du partage des tâches concernant la création (artistiques, logistiques, économiques, gestionnaires). Ce principe est élargi aux hôtes et aux visiteurs qui se rendent au siège du groupe à Holstebro, qui sont invités, lors du séjour, à prendre en charge la propreté des espaces communs et partager les tâches ménagères avec les membres permanents du théâtre. À cet égard, Felisa Jezierski, actrice et pédagogue uruguayenne, membre du groupe El Galpón, que nous avons interviewée lors de notre enquête de terrain en 2010, témoigne:

Quand, lors de ma première Odin Week une réunion de bienvenue a été annoncée, le discours attendu n’a pas porté sur l’art et ses techniques secrètes, mais sur la cohabitation, l’organisation pratique, la propreté, la distribution des tâches, etc., ce qui a été pour moi une grande leçon (Jezierski apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁶².

Lors de sa visite en 1986, la presse locale signale que les ateliers et les spectacles de l’Odin sont très fréquentés et salue Barba comme “fondateur [de l’Odin], transformé en véritable catalyseur des secteurs les plus jeunes du théâtre uruguayen” (Coterillo, 1986, p. 54)⁶³.

Dans la partie qui suit, nous porterons notre attention sur la tournée d’Eugenio Barba et Julia Varley en Uruguay en décembre 2006.

Le 8 juin 2006, Ulrik Skeel⁶⁴ transmet à l'actrice Julia Varley un message qui a comme objet *Desde Paysandú-Uruguay*, qu'il a reçu deux jours auparavant⁶⁵. Dans ce courriel, Imagineateatro s'adresse à l'Odin pour lui raconter sa trajectoire professionnelle. Ce groupe indépendant travaille depuis neuf ans dans la communauté de Paysandú; depuis trois ans il a un espace propre, une salle capable d'accueillir quatre-vingts personnes.

L'auteur du message qui est signé par le nom du groupe, signale que les membres travaillent dans d'autres activités, parfois éloignées du monde du théâtre, et que chaque acteur consacre au théâtre le temps que lui laissent ses activités principales, une condition qui est "assez habituelle de ce côté du monde". Toutefois, les membres du groupe partagent les "inquiétudes pour la croissance artistique, la recherche constante d'apprentissage et l'envie de faire du théâtre" (Imagineateatro, 2006)⁶⁶. En conclusion du courriel, le rédacteur écrit qu'il vient d'apprendre que l'Odin sera en novembre à Buenos Aires, à 400 km de la ville où réside le groupe, puis il ajoute: "Nous nous demandons quel serait le mécanisme, s'il y en a un, pour parvenir à vous inviter à Paysandú. Nous restons en attente d'une réponse pour... pouvoir sortir et célébrer" (Imagineateatro, 2006)⁶⁷.

Imagineateatro reçoit la réponse de Julia Varley qui annonce que le détour du groupe en Uruguay est envisageable. Quelques temps plus tard, le 6 juillet 2006, les Uruguayens répondent au courriel, intitulant l'objet de leur communication *Odin a Paysandú*. Tout d'abord, le groupe s'excuse pour le retard de sa réponse, expliquant qu'il lui a fallu du temps pour se remettre de l'étonnement initial que la réponse inattendue de l'Odin a provoqué chez ses membres, "étonnement dans lequel nous continuons à être heureusement immergés" (Imagineateatro, 2006)⁶⁸. On y explique ensuite que la distance entre Paysandú et Montevideo est la même que celle qui sépare Buenos Aires de Paysandú, et qu'il est indifférent par conséquent d'aller chercher les deux membres dans l'une ou l'autre des deux capitales. Une voiture sera mise à disposition pour assurer le voyage et les déplacements internes, l'hôtel et la nourriture seront également pris en charge par Imagineateatro. On précise ensuite que, du point de vue financier, le groupe local a pris des contacts avec des institutions pour pouvoir réunir la plus grande quantité d'argent possible. En plus des cotisations des participants, l'apport économique du Ministère de la Culture a été sollicité, aussi bien

que celui de la mairie, des Comisiones de Apoyo et des Associations de théâtre. Imaginateatro demande enfin des précisions concernant les dates et les activités proposées, afin d'achever le projet et de pouvoir présenter à de telles organisations des demandes de financements. Le 29 juillet, Dario Lapáz, metteur en scène du groupe, écrit un courriel à Julia Varley ayant pour objet le titre *Odin a Paysandú 2*. Il explique que, en date du 6 juin, Imaginateatro avait envoyé un courrier. Il craigne qu'il "se soit égaré dans quelques piste cendrée du cyberspace" (Imaginateatro, 2006)⁶⁹ et que, pour cette raison, il le lui transfère à nouveau. Quelques jours plus tard, le 15 août 2006, Julia Varley répond à Lapáz en lui communiquant que Imaginateatro peut venir les chercher à Buenos Aires le dimanche 3 décembre, et qu'il est possible de programmer quelques activités pour le soir même. Le groupe devra ensuite les raccompagner à Montevideo le lundi 4 décembre. Barba se souvient ainsi de cette aventure uruguayenne:

Ils vinrent nous chercher à notre hôtel de Buenos Aires à huit heures précises du matin. Ils avaient voyagé toute la nuit depuis Paysandú, une petite ville au nord de l'Uruguay, siège de leur groupe, Imaginateatro. Depuis presque un an, ils savaient que je participerais à l'anniversaire de El Séptimo à Buenos Aires. Pendant les sept heures du voyage, Marcelo [Goyos] et Dario [Lapáz] racontent comment ils ont eu l'idée de me contacter, et comment ils jouaient à se persuader l'un l'autre que j'allais leur répondre. Ils n'en revenaient pas que j'aie accepté un détour de 800 km pour leur rendre visite. Leur groupe était actif depuis 1997; une quinzaine de personnes qui gagnent leur vie pendant la journée et se réunissent trois fois par semaine, de neuf heures à minuit pour préparer ou présenter un spectacle. En 2005, ils ont reçu le prix national Florencio. Ils sont instituteurs, techniciens, chauffeurs routiers et marchands de boissons. Ici n'importe quel travail est bon pour gagner son indépendance économique (Barba, 2011, p. 274).

Pour sa part, Julia Varley raconte le déroulement du voyage et ses échanges avec les membres du groupe local:

Dans un vieux petit bus, en voyage de Buenos Aires à Paysandú [...], je parcours les plaines infinies de l'Argentine. Pour passer le temps, je bavarde avec les organisateurs qui m'ont invitée. Je leur demande: Pourquoi faites-vous du théâtre? Comment avez-vous commencé?. Je suis curieuse de savoir quelles sont les motivations qui les poussent à continuer dans des conditions aussi difficiles. Chacun d'eux travaille pendant la journée pour gagner sa vie, [...] et pourtant ils se retrouvent régulièrement chaque soir au théâtre pour répéter et présenter des spectacles. Ils vivent dans une petite ville de provin-

ce, beaucoup de kilomètres les séparent des centres de la culture et de l'art, de la possibilité de recevoir des informations, des librairies, d'autres groupes semblables au leur. Marcelo [Goyos] me répond: 'C'est une bonne question... Je ne sais pas. J'ai vu un spectacle et puis je me suis mis à faire du théâtre moi aussi. C'est comme tomber amoureux. C'est la nécessité d'un rituel. Le théâtre est magique' (Varley, 2007, p. 1)⁷⁰.

Au mois de janvier 2007, Dario Lapáz et Marcelo Goyos envoient une autre lettre à Julia Varley et Eugenio Barba à la suite de la rencontre réalisée à Paysandú le 3 décembre 2006. Tout d'abord ils s'excusent pour le retard de leur réponse, puis ils remercient les deux membres de l'Odin pour toutes les choses qu'ils "croient avoir comprises" après leur visite, et pour celles qu'il leur "reste encore à découvrir" (Imaginateatro, 2007)⁷¹.

En effet, ils expliquent que cette rencontre leur a fait constater que "les grandes œuvres, les grandes actions et les grandes personnes (véritablement grandes), qui portent en eux l'empreinte d'une gigantesque énergie créatrice qu'on appelle l'amour, sont merveilleusement simples, tangibles, et même quotidiennes" (Imaginateatro, 2007)⁷². Les grands résultats obtenus sont, d'après les deux performeurs uruguayens, la démonstration de leur capacité de faire face aux difficultés. Quant aux enseignements tirés de la rencontre, ils ont compris que, au moment où les obstacles diminuent, il leur faut en inventer de nouveaux pour renouveler les efforts et les stimuli, et que faire du théâtre consiste en définitive à "fêter la folie de Dieu et rire de la sagesse des hommes" (Imaginateatro, 2007)⁷³.

Ils retracent, dans ce courriel, l'échange inattendu et surprenant entre Imaginateatro et l'Odin. De fait, dès la première tentative de prise de contact, qu'ils définissent comme un "message dans une bouteille jetée à la mer", la correspondance que les deux groupes ont entretenue n'a pas cessé de les étonner. Ils rappellent le voyage de Julia Varley et Eugenio Barba de Buenos Aires à Paysandú avec "une sorte de véhicule de guerre conformément aux circonstances politiques" (Imaginateatro, 2007)⁷⁴. Ils se disent agréablement surpris par le dernier message reçu de la part des deux membres de l'Odin qui disent s'être souvenus d'eux à l'aéroport de Paris. Puis, ils concluent ainsi leur lettre:

Il ne nous reste qu'à vous remercier à nouveau pour avoir eu la détermination de venir rendre visite à un groupe d'inconnus, qui un jour a pensé à vous le demander. Nous restons à votre entière disposition [...] pour le

nécessaire, et nous espérons un jour pouvoir vous rendre visite à Holstebro (Imaginateatro, 2007)⁷⁵.

Juste après leur visite à Imaginateatro, Eugenio Barba et Julia Varley se rendent à Las Piedras où ils rencontrent le Teatro La Sala - Residuarate un autre jeune groupe local. Le metteur en scène, Sebastián Femenías Costa, décrit cet ensemble comme un “petit groupe inconnu” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁷⁶ opérant dans la ville de Las Piedras:

Nous avons commencé à faire du théâtre, ou à chercher et à inventer notre théâtre, il y a environ quinze ans, dans cette ville où, depuis des décennies, il n’y a pas eu de théâtre, ni comme bâtiment ni comme activité (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁷⁷.

Tout en affirmant, dans son témoignage, ne pas croire au “hasard” et au “mysticisme”, il qualifie sa rencontre avec l’Odin comme ayant été “hasardeuse, fortuite, presque involontaire” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁷⁸, lui conférant une valeur presque magique. Une vidéocassette sur l’entraînement du groupe danois, restée longtemps enfermée dans une boîte, a été à l’origine de cette rencontre. Au début ignorées car non comprises, les images enregistrées dans ce support ont muri lentement dans la conscience des membres du groupe. Ceux-ci, guidés par leur recherche de points de repère et par la curiosité, ont découvert par cette vidéo le travail de l’Odin et ont appris à reconnaître petit à petit les principes qui le sous-tendaient. Ensuite, des livres d’Eugenio Barba sont parvenus au jeune groupe uruguayen et “ont ouvert de nouvelles significations, de nouveaux noms, de nouvelles expériences et de nouvelles raisons” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁷⁹. Enfin, la rencontre personnelle avec l’Odin a permis au groupe uruguayen de vérifier la “cohérence de ses mots”. Costa dépeint l’ensemble danois comme “une référence claire, [...] une espèce de mythe qui se construit et se détruit lui-même, qui transforme [ses membres] en éternels désenchantés [*desmaravilladores*], en acteurs ‘saints’, lointains, inaccessibles” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸⁰. Le jeune metteur en scène uruguayen affirme que, malgré son excellence, l’Odin reste accessible et généreux en montrant la possibilité de construire “un chemin non pas impossible, mais au contraire profondément humain et donc praticable, non pas identique, non pas simi-

laire, mais définitivement possible” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸¹. Il est convaincu que la capacité de ces “représentants majeurs du théâtre universel”⁸² de s’approcher des jeunes générations, des petits groupes de théâtre, des “éternels inconnus”⁸³, fait d’eux un point de repère. Puis il ajoute:

C’est cette cohérence qui nous a permis de nous projeter pratiquement et éthiquement dans le développement de notre travail, en nous montrant le théâtre comme un monde possible, un autre monde, avec d’autres règles, mais possible. Au-delà des esthétiques, des circonstances historiques, géographiques et économiques, l’*Odin Teatret* incarne pour nous la possibilité de se construire à partir de ce que nous sommes, de ce que nous rêvons et de ce que nous représentons en tant qu’individus et comme groupe de théâtre (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸⁴.

L’admiration que Costa porte aux membres de l’Odin ne reste pas sans réponse. En effet, au retour de sa visite au groupe Residuarate, Barba loue la ténacité, la volonté, la motivation montrées par les membres du groupe et il est marqué par un détail très significatif concernant les formes de subsistance d’une des membres du groupe:

Confectionner des gâteaux à l’orange et les vendre dans les foires, c’est comme ça que gagne sa vie Marilena, une actrice de Residuarate, un groupe de Las Piedras, à 40 km de Montevideo. [...] Je sais, nous serions tentés de dire que ce sont des amateurs. [...] Mais ce ne sont pas des amateurs. Même s’ils font d’autres travaux pour vivre (Barba, 2011, p. 274).

Barba remarque également l’accueil chaleureux que les membres du jeune groupe local lui ont réservé, en accomplissant, entre autres, un petit geste attentionné qui a rendu visible et concret le respect profond qu’ils portent à leur métier, et qui les a d’un coup rapprochés à la famille d’esprit de l’Odin:

Quand je leur rendis visite, ils dressèrent une table avec une vieille nappe en dentelle de leur grand-mère dans leur minuscule salle noire. Ce ne sont pas des anecdotes sentimentales, ce sont les tesselles de cette mosaïque d’énergies en transition que j’appelle mon origine (Barba, 2011, p. 274).

Vers l'Élargissement d'un Réseau Artistique, Pédagogique, Éthique et Affectif

Des témoignages et des articles de presse cités dans ces études de cas, il apparaît évident que les relations entretenues par les membres de l'Odin avec quelques performeurs et spectateurs cubains et uruguayens au début du XXI^e siècle s'appuient à la fois sur le souvenir des aventures anciennes et sur le partage de nouveaux projets.

La dimension artisanale du métier, l'invention de notions et de techniques, les méthodes de transmission du savoir et le modèle communautaire d'entraide ont été des points en commun entre l'ensemble danois et les performeurs latino-américains et ont permis, malgré les malentendus, la création d'une véritable confrérie défiant l'usure du temps et les distances géographiques. Comme le rappelle le professeur Jean-Marie Pradier: “[...] il y a là comme la renaissance d'une culture de compagnonnage radicalement moderne qui se caractérise par le partage de valeurs autres que techniques et esthétiques” (Pradier, 1994, p. 72).

En effet, les échanges multiples, durables et de nature variée entre l'Odin et les performeurs latino-américains ont conduit le professeur Lluís Masgrau à affirmer que: “jamais un groupe des deux continents a tenu une présence autant incarné dans l'autre” (Barba; Masgrau, 2002, p. 78)⁸⁵. Masgrau explique également qu'une bonne partie des spectateurs qui reconnaissent en l'Odin, “leur théâtre, [...] un morceau de leur patrie professionnelle et idéale”, se trouve en Amérique latine, et que Eugenio Barba a ressenti depuis le début, “une affinité spéciale” vers les femmes et hommes du théâtre de ce continent car “il a reconnu en eux le feu d'un idéalisme sagace, d'une attitude rebelle qui n'acceptait pas les conditions, les injustices, les spoliations [expolios] de leur réalité sociale”⁸⁶ (Barba; Masgrau, 2002, p. 84)⁸⁷.

L'entrelacement des contacts disséminés par l'Odin en Amérique latine est en évolution continue et rappelle le faisceau défini par Jacques Derrida comme “[...] la structure d'une intrication, d'un tissage, d'un croisement qui laissera repartir les différents fils et les différentes lignes de sens – ou de force – tout comme il sera prêt à en nouer d'autres” (Derrida, 1972, p. 4).

Notes

- ¹ Pour des approfondissements sur le liens entre l’Odin Teatret et l’Amérique latine, nous renvoyons ici aux travaux de Lluís Masgrau (1995; 2002), Ian Watson (1989; 2002) et à la thèse de doctorat de Arianna Berenice De Sanctis (2014).
- ² Nous rappelons d’ailleurs que de nombreux collaborateurs latino-américains ont rejoint l’Odin dans son siège danois et intégré son équipe multiculturelle. Du côté des acteurs, nous mentionnons César Brie, Gustavo Riondet, Naira Gonzalez (Argentine) et Sofia Monsalve (Colombie) entre 2008 et 2015. Depuis 2015, les chiliens Carolina Pizarro et Luis Alonso ont rejoint l’ensemble en tant qu’acteurs. En ce qui concerne l’administration, nous rappelons l’argentine Rina Skeel, qui est toujours dans l’équipe jusqu’à ce jour (2018), et les brésiliennes Patricia Alves et Luciana Bazzo Bertonzini.
- ³ En 1976, l’Unesco confie à Eugenio Barba la direction de l’Atelier International de Théâtre de Groupe organisée à Belgrade par le BITEF-Théâtre des Nations. La désignation du phénomène tiers théâtre n’arrive qu’après coup, même si, dès la première rencontre la locution se répand rapidement dans des controverses et discussions. Le terme de tiers théâtre ne figure pas dans l’appellation des deux premières rencontres. Celle de Belgrade (1976) a pour titre officiel Atelier international de théâtre de groupe et celle de Bergame (1977) Colloque international sur la recherche théâtrale. C’est pourtant à l’occasion de la rencontre de Bergame que Barba distribue aux participants un texte intitulé Tiers Théâtre qui, comme l’écrivent Ferdinando Taviani en 1975, Jean-Jacques Daetwyler en 1980, puis Luís Masgrau en 1996, “prit valeur de manifeste”. Dans ce document, le metteur en scène italo-danois décrit l’existence d’un ensemble de groupes de théâtre, non reconnus par le circuit conventionnel mais n’appartenant pas non plus à l’avant-garde, qui partage un champ d’action et une vision du métier, et dont il encourage vivement la coopération.
- ⁴ À ce sujet Lluís Masgrau cite Eugenio Barba: “L’ethos qui caractérise le théâtre latino-américain – c’est à dire l’ensemble des comportements sociaux, politiques, existentiels, communautaires, éthiques – devrait être toujours présent pour tous ceux qui, n’importe où, s’interrogent sur le sens du théâtre” (Barba, 1994). Dans la version en espagnol: “El *ethos* que caracteriza el teatro latinoamericano – es decir, el conjunto de comportamientos sociales, políticos, existenciales, comunitarios, éticos –, debería estar siempre presente para aquel-

los que, no importa dónde, se interrogan acerca del sentido del teatro”. Toutes les traductions de citations sont fournies par Arianna Berenice De Sanctis.

- 5 Dans la version en espagnol: “Si estos [los grupos latinoamericanos] han sido capaces de adaptar las formulaciones de Barba a las propias necesidades, el Odin, a su vez, ha sido capaz de utilizar la realidad del teatro latinoamericano come un estímulo fértil y esencial para construir su ‘tercera dimensión’”.
- 6 La première session de l’ISTA se tient à Bonn (Allemagne) en 1980. Cette “école” fondée par initiative d’Eugenio Barba, puise ses racines dans les Rencontres Internationales de Tiers-Théâtre organisées à Belgrade (1976) et à Bergame (1977). Les sessions de l’ISTA prévoient l’intervention de plusieurs maîtres asiatiques et la participation de nombreux performeurs internationaux, elles sont toujours très couteuses et demandent une organisation très efficace. Malgré les nombreuses tentatives d’organiser l’ISTA en Amérique latine, une seule session s’est tenue sur le continent (Londrina, Brésil, 1994). Sur le plan méthodologique, l’ISTA se propose d’observer les lois de base qui régissent le corps humain en situation de représentation, afin de tracer un ensemble de principes récurrents et transculturels dans les pratiques performatives: “Apprendre à comprendre’, exercer ‘le regard qui sait voir’, telles sont les formules que Barba aime employer, comme pour dire que cette école du corps théâtral qu’il propose est avant tout une école du regard” (Borie, 1981, p. 77).
- 7 En effet, lors des voyages au-delà de l’Océan, les membres de l’Odin sont conduits régulièrement à se confronter à l’expérience artistique et au vécu politique des collègues latino-américains et il n’est pas rare de constater que ces rencontres peuvent donner lieu à des projections et/ou des malentendus.
- 8 En 1979, Hans-Jürgen Nagel, chef du bureau culturel de Bonn, contacte Eugenio Barba pour lui proposer la direction d’une nouvelle rencontre de théâtre de groupe en Allemagne. Dans un premier temps, le metteur en scène hésite, puis grâce à la générosité des fonds accordés par l’institution allemande, décide d’accepter l’invitation. Ainsi, en 1980, la première session de l’International School of Theatre Anthropology (ISTA) est inaugurée en Allemagne, à laquelle quatorze autres sessions ont suivi: Volterra (Italie, 1981); Blois et Malakoff (France, 1985); Holstebro (Danemark, 1986); Salento (Italie, 1987); Bologne (Italie, 1990); Brecon & Cardiff (Royaume-Uni, 1992); Londrina (Brésil, 1994); Umeå (Suède, 1995); Copenhague (Danemark, 1996); Montemor-o-novo (Portugal, 1998); Bielefeld (Allemagne, 2000); Séville (Espagne, 2004); Wroclaw (Pologne, 2005); Albino (Italie, 2016). Informations tirées de l’ancien site internet de l’Odin Teatret:

<<http://old.odinteatret.dk/research/ista/international-sessions.aspx>>. Consulté en février 2019.

- ⁹ Cette question a été approfondie par Ian Watson (1993; 2002).
- ¹⁰ La microhistoire est un courant historiographique italien regroupé autour de la revue *Quaderni Storici* au début des années 1970 qui s'est répandu en France à partir de la fin des années 1980. "Au cœur de la micro-histoire repose le principe de la réduction d'objet: il consiste à appréhender un phénomène historique d'ampleur à travers un filtre, un terrain contrôlable, de taille limitée mais doté d'une grande valeur heuristique" (Rosental, 2018). Nous utilisons ce terme pour indiquer que nous avons développé nos recherches sur le réseau esthétique, politique et de compagnonnage tissu entre l'Odin Teatret et quelques groupes latino-américains entre 1976 et 2010, en nous appuyant principalement sur les témoignages individuels de performeurs, critiques, journalistes, intellectuels qui y ont fait (et souvent y font encore) partie, et que nous avons, dans la plupart des cas, rencontrés personnellement et interviewés lors de nos enquêtes de terrain entre 2007 et 2010.
- ¹¹ À partir de 1984, les projets indépendants des membres de l'Odin ont été intégrés au sein du plus vaste Nordisk Teaterlaboratorium (NTL). Nous rappelons, entre autres, l'ensemble Farfa (fondé par Iben Nagel Rasmussen, César Brie et Al. en 1983), Le Pont de Vents (créé en 1989 par Iben Nagel Rasmussen), The Magdalena Project (conçu par Julia Varley et Jill Greenhalgh en 1986), ainsi que le réseau de contacts personnels d'Ian Ferslev au Brésil et de Kai Bredholt au Brésil, Mexique et Pérou.
- ¹² En 1986, Eugenio Barba avait animé un séminaire et organisé un cycle de vidéos. En 1989, Roberta Carreri avait présenté à La Havane son spectacle *Judith* et la démonstration de travail *Traces sur la neige*, tandis que Eugenio Barba avait animé un séminaire et tenu une conférence. Lors de cette deuxième visite, ils s'étaient également rendus à Machurrucutu pour participer au premier atelier de l'Escuela Internacional de Teatro de America latina y el Caribe (EIT-ALC).
- ¹³ Dans la version en italien: "Nel 1989 arrivava a la Havana l'Odin Teatret, con *Judith* [...], il monologo di Roberta Carreri diretto da Eugenio Barba. La figura di questo teorico lascerà il segno tra i più giovani, specialmente quelli dell'ISA: cambiano gli esperimenti testuali, i metodi di ricerca, la forma di intendere la creazione".

- ¹⁴ Dans la version en espagnol: “Tuvimos nuestro primer encuentro como grupo con Eugenio y un espectáculo del Odin en 1989. Antes habíamos leído los libros y visto los vídeos. Han pasado mas de 20 años. Siempre estén presentes en nuestros entrenamientos, montajes y ensayos. Nos son modelos a imitar. Son seres humanos de quienes hemos aprendido gran parte del ‘arte secreto’ de nuestro oficio. Y en cada espectáculo nuestro hay siempre una cita, un guiño cómplice, o un pequeño homenaje a los maestros del Odin”.
- ¹⁵ Raquel Carrió est dramaturge au sein du groupe Teatro Buendía depuis sa fondation (La Havane, 1985).
- ¹⁶ Il y avait au programme, entre autres, les spectacles *Mythos*, *Ode au progrès*, *Judith*, *Itsi-Bitsi*, *Le Château d’Holstebro*, *Blanche comme le jasmin*, *Les papillons de Doña Musica*; mais aussi de démonstrations de travail telles que *L’Écho du silence*, *Le Frère mort*, *Traces sur la neige*, *Les Sentiers de la pensée*, *Les Vents qui susurrent*, *Texte, actions et relation*, *Dialogues entre acteurs*, *Les textes de Mythos*, *La musique de Mythos*, *Les personnages de Mythos*, *Le processus de création d’Itsi-Bitsi*.
- ¹⁷ Le cycle de vidéos se déroule du 2 au 5 février, le 8 et le 9 février et enfin du 12 au 15 février à 17 h dans le Teatro Mella. Informations tirées de Valiño (2002, p. 3).
- ¹⁸ Un cycle de conférences se tient dans la Casa de las Américas les 4, 5 et 6 février à 14h. Quelques mois après la tournée du groupe, du 28 novembre au 5 janvier, l’acteur Kai Bredholt retourne à Cuba, dans la ville de Trinidad, pour préparer un spectacle de rue avec des enfants et mettre en place un troc.
- ¹⁹ La conférence se tient le 31 janvier à 17h dans le Teatro Bertolt Brecht.
- ²⁰ Dans la version en espagnol: “Y ahora después de un año y medio, y muchos correos con Patricia, desasosiegos, disgustos, incertidumbres y tensiones, podemos decir: hemos vencido”.
- ²¹ Dans la version en espagnol: “el afán desplegado para su éxito por esta revista”.
- ²² Dans la version en espagnol: “El Odin, que detrás del mito, esconde un conjunto de excelentes personas, se presento en seis provincias, hicieron veintitrés funciones de casi todos sus espectáculos en repertorio, veinte demostraciones de trabajo, siete talleres, un curso, una conferencia magistral, un trueque a cargo de todo el conjunto y varios a cargo de sus actores, sostuvieron numerosísimos encuentros, alentaron nuevos proyectos, vieron dieciséis funciones de gru-

pos cubano: de Santiago, Bayamo, Camagüey, Villa Clara, Matanzas y La Habana”.

- ²³ Dans la version en espagnol: “en toda su dimensión”.
- ²⁴ Dans la version en espagnol: “trabajadores incansables del intelecto, el aprendizaje y la búsqueda, su devoción por el acto creativo, pulcro [...], y su disciplina total”.
- ²⁵ Dans la version en espagnol: “un grupo de guerreros que defiende una expresión propia, un laboratorio de creatividad autoconfirmada, una escuela sin fronteras sobre el actuar, una posibilidad de un encuentro saludable con el otro teatro”.
- ²⁶ Dans la version en espagnol: “donde exista un foco vivo de teatro”.
- ²⁷ Dans la version en espagnol: “el espectáculo que prefiero” et “tremendamente conmovedor y vivo”.
- ²⁸ Dans la version en espagnol: “Yo creo que una persona, luego de asistir a un espectáculo de este tipo, siente un agradecimiento total por el grupo. No es que yo tenga que seguir ese camino. Pero *Mythos* me abre posibilidades, despierta en mi el deseo de hacer más teatro”.
- ²⁹ Dans la version en espagnol: “es tan sutil la tejedura de los planos de ficción, hay un dominio tal de los ritmos y un anclaje tan profundo de las acciones de la actriz en su cuerpo memoria, que nos da temor hablar de teatro”.
- ³⁰ Dans la version en espagnol: “La presencia de Torgeir, Roberta, Jan, Iben y Kai en la escena del teatro Mella, recordó una vez más las palabras de Else Marie cuando afirma: ‘El actor posee un mundo de secreto íntimos. Debe ser capaz de abrir las puertas de este mundo cueste lo que cueste y correr el riesgo de ser humillado’”.
- ³¹ Dans la version en espagnol: “No faltaron, como también debe ser para sentirnos vivos, oposiciones, cierres mentales y puertas cerradas, traiciones e incomprendiones”.
- ³² Dans la version en espagnol: “Ahora me pregunto, como se convertirá todo esto en humus fecundante para el teatro insular. No lo sabemos, no lo podemos saber. Pero la semilla esta sembrada, jamás como paradigma conducente a la imitación de formas, si como ejemplo de culto al oficio y del papel eterno y presente del teatro; ese que Barba ve y el Odin cumple como ‘arena, no aceite, en la maquina del mundo’”.

- ³³ Dans la version en espagnol: “[...] assimilar, digerir, deglutir una forma de hacer, una concepción de la vida y del arte como la del Odin”.
- ³⁴ Dans la version en espagnol: “Cuanto del mito quedara en pie para la irreverencia de las miradas nuevas?” et “Después de todo, y a través del tiempo, sigo cuestionando mi propia visión sobre el tema del mito”.
- ³⁵ Dans la version en espagnol: “longevo colectivo multicultural”.
- ³⁶ Dans la version en espagnol: “propio, sensorial, artesanal e imaginativo, sostenido por una ética de resistencia del teatro frente al facilismo y la superficialidad”.
- ³⁷ Dans la version en espagnol: “parece tender, peligrosamente, a convertirse en un recuerdo nostálgico”.
- ³⁸ Dans la version en espagnol: “modelo de resistencia, de investigación, de perseverancia.”, “una fe tremenda.”, “una familia enorme en muchos lugares de la tierra.” et “sentido de identidad profesional y humanismo”.
- ³⁹ Dans la version en espagnol: “Huerto”.
- ⁴⁰ Dans la version en espagnol: “misterio” et “posibilidad de una utopía”.
- ⁴¹ Dans la version en espagnol: “un poco contenido”, “muy precisa”, et “limpia y muy agradable”.
- ⁴² Dans la version en espagnol: “inestimable la importancia de estos casi treinta días de reencuentro con el Odin Teatret”.
- ⁴³ Dans la version en espagnol: “No siempre se tiene un gran maestro en casa, y mucho menos por espacio tal y en humildad suficiente como para que nos llegue a parecer un paisano”.
- ⁴⁴ Le professeur Jean-Marie Pradier était à l’époque directeur des activités culturelles de l’Alliance Française de Montevideo et metteur en scène et pédagogue du théâtre laboratoire au sein de cette institution.
- ⁴⁵ L’article de Jean-Marie Pradier, intitulé *Del cuerpo*, a proposito del odin teatret a été divisé en deux parties: la première apparût en août 1975 dans le numéro 10 de la revue *Maldoror*, la deuxième en août 1976 dans le numéro 11 de la même revue.
- ⁴⁶ Dans la version en espagnol: “teatro del querer decir”, “variable”, “teatro del hacer” et “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”.

- ⁴⁷ Dans la version en espagnol: “persigue por intermedio del acto lo que otros intentan con el texto”.
- ⁴⁸ Dans la version en espagnol: “Sin embargo esta emoción animal que lleva al espectador a lo mas profundo de si mismo, reencuentra en los espectáculos del ODIN el trastocamiento de lo usual que solo ofrecen los actos espontáneos, los acontecimientos biológicos de la vida, la muerte y el amor; ya que no provienen de un estado de la naturaleza a la Rousseau, ni de una simplicidad mítica y/o mística”.
- ⁴⁹ Dans la version en espagnol: “mirarse como actor.” et “esencialismo”.
- ⁵⁰ Dans la version en espagnol: “Teatro visionario, esencial, donde vemos 'el actor montando el tigre', espectáculo peligroso porque esta fuera de los rituales comunes, acto trastornador porque accede a la belleza física”.
- ⁵¹ Dans la version en espagnol: “Atahualpa del Cioppo era alto, flaco, casi ondulante, no era actor (‘demasiado, tímido, demasiado cohibido’, decía), pero si hubiese actuado hubiera sido un perfecto Capitán de la antigua Commedia dell’Arte. ¿Un Don Quijote? No, no lo creo. No combatía contra los molinos de viento. Se opuso a enemigos muchos mas peligrosos para el y para el mundo. No fue un vencedor. Ni siquiera un derrotado. [...] Fue un buen fabricante de sombras. Es mas, hizo de si mismo una sombra. Hablo de sombras muy particulares: sombras indelebles”.
- ⁵² José Ramon Novoa, né en 1954 à Montevideo a été un acteur du Teatro Circular. Il a été le premier performer uruguayen qui s’est rendu à Holstebro en 1974 et qui, à son retour à fait connaître l’Odin en Uruguay. Ensuite, il a vécu à Paris et puis au Venezuela où il a collaboré avec Carlos Giménez et où il vit encore à ce jour (2013) déployant sa carrière de réalisateur.
- ⁵³ Dans la version en espagnol: “La similitud con Brecht no se fundaba en la elección de estilo o estética – ni siquiera con la ideología –, mas bien en una actitud preliminar, una fraternización de espíritu: la voluntad de no dejarse eclipsar por los tiempos oscuros”.
- ⁵⁴ “Fabricants d’ombres (Conversation nocturne avec Atahualpa)”. Ce texte, écrit en 2001, a été publié dans Guerra (2004).
- ⁵⁵ Dans la version en espagnol: “divertido, lleno de vida, denuncias y esperanzas” et “[...] una alegría para los sentidos y la mente”.

- ⁵⁶ Dans la version en espagnol: “Creo que la obstinación representa el mundo mas justo en nosotros, no un sueño, sino algo concreto, corpóreo, que pertenece al cuerpo del pensamiento que son nuestras acciones. La obstinación es el mantenerse en pie. Mantenerse en contra. Es la sombra que logra permanecer indeleble, que no se esfuma entre la penumbra del mundo-tal-como-es y la luz deslumbrante de las ilusiones. Es la sonrisa de animal inquieto y de niño del viejo Atahualpa”.
- ⁵⁷ “La Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo était, avant tout, une fête de la liberté conquise, du rétablissement de la démocratie, de l’abolition de la censure, du retour des exilés [...]” (Coterillo, 1986, p. 53, traduit par nos soins). Dans la version en espagnol: “La Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo era, antes que nada, una fiesta de la libertad conquistada, del restablecimiento de la democracia, de la abolición de la censura, del retorno de los exiliados, entre ellos, todo un símbolo”.
- ⁵⁸ Dans la version en espagnol: “Había visitado la primera vez este país en 1986, a un año exacto del final de la dictadura, en un clima de pasión y efervescencia. El Odin Teatret participaba e un festival proyectado por algunos críticos teatrales que el año anterior, en los últimos meses de una dictadura de diez años, habían decidido romper el aislamiento cultural, el cerco de plomo de la información oficial, de la televisión de Estado y de la prensa en manos de los militares. No eran muy competentes en organizaciones, pero se habían metido el la cabeza hacer su festival y lo habían logrado”.
- ⁵⁹ Dans la version en espagnol: “viva y estimulante”.
- ⁶⁰ Dans la version en espagnol: “Este grupo de intelectuales se había inventado una forma de resistencia y un modo concreto para superar los límites de su profesión, produciendo un encuentro ideado por ellos mismos, cimentando en la autogestión hasta en los mínimos detalles, como por ejemplo la limpieza de los pisos”.
- ⁶¹ Dans la version en espagnol: “[...] nos tocó como técnico Roger Mirza, un excelente crítico de Montevideo, y fue un placer ambiguo tener a disposición un experto en semiótica teatral que se sumía en profundas reflexiones con un enchufe danés en la mano”.
- ⁶² Dans la version en espagnol: “Cuando en mi primer Odin Week se anunció una reunión de bienvenida, el discurso esperado no fue sobre arte y técnicas se-

cretas, sino sobre la convivencia, la organización práctica, la limpieza, la distribución de tareas, etc., lo que para mí fue una gran lección”.

- ⁶³ Dans la version en espagnol: “fundador, convertido en verdadero catalizador de los sectores más jóvenes del teatro uruguayo”.
- ⁶⁴ Ulrik Skeel a intégré l’Odin en tant qu’acteur de 1969 à 1974 et puis de 1978 à 1987. Il a participé aux spectacles *La Maison du père*, *Anabasis*, *Le Million*, *Les Cendres de Brecht*. De 1986 à aujourd’hui (2013), Ulrik Skeel travaille dans l’équipe administrative de l’Odin.
- ⁶⁵ En date du 27 décembre 2007, l’actrice Julia Varley a eu la gentillesse de me transférer les courriels qu’elle a échangés avec le groupe *Imaginateatro* (Paysandú, Uruguay).
- ⁶⁶ Dans la version en espagnol: “bastante habitual de este lado del mundo” et “las inquietudes por el crecimiento artístico, la búsqueda constante de aprendizaje y las ganas de hacer teatro”.
- ⁶⁷ Dans la version en espagnol: “nos preguntábamos cual sería el mecanismo, si lo hubiera, para lograr que ustedes pudieran estar en Paysandú. Quedamos a la espera de una respuesta para... poder salir a festejar”.
- ⁶⁸ Dans la version en espagnol: “asombro en el que seguimos felizmente inmersos”.
- ⁶⁹ Dans la version en espagnol: “se haya extraviado en algún vericuetto del ciberespacio”.
- ⁷⁰ Dans la version en italien: “In un vecchio pulmino percorro le infinite pianure argentine in viaggio da Buenos Aires a Paysandú [...]. Per passare il tempo chiacchiero con gli organizzatori che mi hanno invitato. Chiedo: ‘Perché fate teatro? Come avete cominciato?’ Sono curiosa di sapere quali sono le motivazioni che li spingono a continuare in condizioni così difficili. Ognuno di loro lavora di giorno per guadagnare da vivere [...], eppure si ritrovano regolarmente ogni sera al teatro per provare e presentare spettacoli. Vivono in una cittadina di provincia: molti chilometri li separano dai centri della cultura e dell’arte, dalla possibilità di ricevere informazioni, dalle librerie, da altri gruppi come il loro. Marcelo mi risponde: ‘È una bella domanda... non so. Ho visto uno spettacolo e poi mi sono messo a fare teatro anch’io. È come innamorarsi. È la necessità di un rituale. Il teatro è magico’”.

- ⁷¹ Dans la version en espagnol: “creemos haber comprendido” et “nos quedan aun por descubrir”.
- ⁷² Dans la version en espagnol: “las grandes obras, las grandes acciones, las grandes personas (grandes de verdad) son maravillosamente sencillas, pequeñas, tangibles, hasta cotidianas, siempre que lleven la impronta de esa gigantesca energía creadora que llamamos amor”.
- ⁷³ Dans la version en espagnol: “festejar la locura de Dios y reír de la cordura de los hombres”.
- ⁷⁴ Dans la version en espagnol: “mensaje en una botella arrojado al mar” et “esa suerte de vehículo de guerra acorde a las circunstancias políticas”.
- ⁷⁵ Dans la version en espagnol: “No nos queda mas que agradecerles nuevamente por haber tomado la determinación de venir a visitar a un grupo de desconocidos a los que una vez se les ocurrió preguntar. Quedamos a vuestra entera disposición [...] para lo que sea necesario y esperamos algún día poder visitarlos en Holstebro”.
- ⁷⁶ Dans la version en espagnol: “pequeño grupo desconocido”.
- ⁷⁷ Dans la version en espagnol: “Comenzamos a hacer teatro, a buscarlo o a inventárnoslo, hace ya unos 15 anos, en esta ciudad en la que desde hacia décadas no había teatro, ni como edificio ni como actividad”.
- ⁷⁸ Dans la version en espagnol: “casualidades”, “misticismo” et “casual, fortuita, casi inadvertida”.
- ⁷⁹ Dans la version en espagnol: “abrieron nuevos significados, nombres, experiencias y razones”.
- ⁸⁰ Dans la version en espagnol: “coherencia de sus palabras” et “un claro referente, [...] una suerte de mito que se construye y destruye a si mismo, volviéndolos eternos desmaravilladores, actores ‘santos’, lejanos, inalcanzables”.
- ⁸¹ Dans la version en espagnol: “no un camino imposible, sino por el contrario profundamente humano y por ello transitable, no idéntico, no similar, pero definitivamente posible”.
- ⁸² Dans la version en espagnol: “grandes representantes del teatro universal”.
- ⁸³ Dans la version en espagnol: “eternos desconocidos”.
- ⁸⁴ Dans la version en espagnol: “Y es esta coherencia la que a nosotros nos ha permitido proyectarnos practica y éticamente en el desarrollo de nuestro

trabajo, mostrándonos teatro y un mundo posible, con otras reglas, pero posible. Mas allá de las estéticas, las circunstancias históricas, geográficas y económicas, el Odin para nosotros, encarna la posibilidad de construirse desde lo que somos, desde lo que sonamos y desde lo que significamos como individuos y como grupo de teatro”.

⁸⁵ Dans la version en espagnol: “jamás un grupo de los dos continentes sostuvo una presencia tan encarnizada en el otro”.

⁸⁶ Nous rappelons d’ailleurs que Eugenio Barba (1999, p. 216) a lui-même affirmé: “[...] j’ai l’impression que tout mon apprentissage théâtral a été une préparation pour l’Amérique latine”.

⁸⁷ Dans la version en espagnol: “su teatro [...] un pedazo de su patria profesional e ideal”, “una afinidad especial” et “reconoció en ellos el fuego de un idealismo sagaz, de una actitud rebelde que no aceptaba las condiciones, las injusticias, los expolios de su realidad social”.

Références

ABREU, Andrés D. El Odin Teatret en Cuba. Comprometidos con el otro teatro. **Gramma Culturales**, La Havane, mercredi 30 janvier 2002, p. 6.

AGUILAR, Alejandro. Después de todo y del tiempo. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 8, mai-août 2002.

BARBA, Eugenio. **Théâtre**: solitude, métier, révolte. Saussan: l’Entretemps, 1999. (Collection Les Voies de l’acteur).

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa**: origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010. 304 p.

BARBA, Eugenio. **Brûler sa Maison**: Origines d’un metteur en scène. Montpellier: L’Entretemps, 2011.

BARBA, Eugenio; MASGRAU, Lluís. **Arar el Cielo**: Diálogos latinoamericanos. La Havane: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

BORIE, Monique. Eugenio Barba et son école. **Théâtre/Public**, Montreuil, n. 38, mars 1981.

CARRIÓ, Raquel. La nueva visita del Odin a Cuba era algo que se imponía. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, 2/02, v. LXVIII, p. 7, mai-août 2002.

CECILIA, Agnès. Secretos compartidos del Odin. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 20-21, mai-août 2002.

COTERILLO, Moisés Pérez. Cono sur Montevideo: nueve días de abril. **El Público**, Internacional, p. 53-55, juin 1986.

DERRIDA, Jacques. **Marges de la Philosophie**. Paris: Les Éditions de minuit, 1972. (Collection 'Critique').

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus Editora, 1991. 373 p.

DE SANCTIS, Arianna Berenice. **L'Odin Teatret et l'Amérique latine**. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage. 2014. Thèse (Doctorat en Ethnoscénologie) – École doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts, Saint-Denis, Seine-Saint-Denis, 2014. Disponible sur: <<http://www.theses.fr/2014PA084080>>. Consulté le: 01 févr. 2018.

ESTORINO, Abelardo. Para mi el placer de acercarme a un grupo. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 7, mai-août 2002.

FERRERA, Jorge. Para mi la visita del Odin a Cuba. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 8, mai-août 2002.

GUERRA, Fabio. **Atahualpa Del Cioppo**: un hombre para pensar. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2004. P. 155-163.

IMAGINATEATRO (Uruguay). Correspondance courriel entre le groupe et l'actrice de l'Odin Teatret Julia Varley en 2006 qui nous a été envoyée par mail par Julia Varley le 27 décembre 2007.

IMAGINATEATRO (Uruguay). Correspondance courriel entre le groupe et l'actrice de l'Odin Teatret Julia Varley en 2007 qui nous a été envoyée par mail par Julia Varley le 27 décembre 2007.

LEÓN JACOMINO, Fernando. Confieso, ante todo, no ser devoto. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 9, mai-août 2002.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. Los mitos y las huellas del Odin. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 5-6, mai-août 2002.

MASGRAU, Lluís. Introducción: Las peripecias del sentido o la ruta de los pajaros. Huitième partie. El Odin Teatret y Latinoamérica: Las dos orillas del río. **Mascara**, México, año 4, n. 19-20, p. 145-167, 1995.

MASGRAU, Lluís; DE SANCTIS, Arianna Berenice. Testimonios de l’Odin en Latinoamérica. **Memorias de Teatro**, Santiago de Cali, Revue du Festival de Cali, n. 9, p. 124-147, p. 136, mai/nov. 2011.

MELO, Abel Gonzalez. Hasta la victoria? Siempre? Teatro e paradosso a Cuba. **II Patalogo**, Milan, Ubulibri, n. 31, p. 326-332, année 2008.

PINEDA, Roxana. Efecto mariposa. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 26-28, mai-août 2002.

PRADIER, Jean-Marie Pradier. Del cuerpo, a proposito del odin teatret. **Maldoror**. Revista de la ciudad de Montevideo, Montevideo, n. 10, août 1975, p. 33-35.

PRADIER, Jean-Marie Pradier. Del cuerpo, a proposito del odin teatret. **Maldoror**. Revista de la ciudad de Montevideo, Montevideo, n. 11, août 1976, p. 30-33.

PRADIER, Jean-Marie. De l’esthétique de la scène à l’éthique du réseau. **Theatre/Public**, Montreuil, n. 116, p. 69-75, 1994. (Communication présentée au 3ème Congrès mondial de sociologie du théâtre qui s’est tenu à Lisbonne du 30 octobre au 2 novembre 1992).

ROSENTAL, Paul-André. Micro-Histoire. In: **ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Dictionnaire de l’Encyclopædia Universalis**. Boulogne-Billancourt, 2018. Disponible sur: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/micro-histoire/>>. Consulté le: 3 février 2018.

VALIÑO, Omar. El Odin se detuvo en La Habana. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 3-4, mai-août 2002.

VARLEY, Julia. Credere: presenza della memoria. Article envoyé par courriel par l’actrice le 29 décembre 2007. (en cours de vérification).

VARLEY, Julia. **Pierres d’Eau**: Carnet d’une actrice de l’Odin Teatret. Montpellier: L’Entretiens, 2009.

VARLEY, Julia. **Pedras d’Água** – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Ed. Dulcina, 2010.

WATSON, Ian. Eugenio Barba: The latin american connection. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 5, n. 17, p. 67-72, février 1989.



WATSON, Ian. *Third Theatre: a legacy of Independence*. In: WATSON, Ian. **Towards a third theatre**. Eugenio Barba and the Odin Teatret. London: Routledge, 1993. P. 197-220.

WATSON, Ian. **Negotiating Cultures**: Eugenio Barba and the Intercultural Debate. Manchester: University Press, 2002.

Arianna Berenice De Sanctis est docteure en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Elle enseigne au département de Cinéma et Théâtre de l'Université Paul Valéry Montpellier 3 depuis 2016 et collabore avec les départements d'études romanes de l'*Universität Stuttgart* et la section française de la *Pädagogische Hochschule* de Karlsruhe (Allemagne).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1541-2556>

E-mail: ab.desanctis@gmail.com

Ce texte inédit, révisé par André Mubarack, est également publié en portugais dans ce numéro.

Reçu le 13 mars 2019

Accepté le 22 avril 2019

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.