

Odin Teatret

# HAMLET'S CLOUDS



ODIN TEATRET

## LES NUAGES D'HAMLET

Dédié à Hamnet et aux jeunes sans avenir

**Acteurs :** Antonia Cioază, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley - **Lumières, vidéo et affiche :** Stefano Di Buduo - **Conseiller film :** Claudio Coloberti - **Marionnette :** Fabio Butera - **Costumes :** Odin Teatret - **Espace scénique :** Odin Teatret - **Directeur technique :** Knud Erik Knudsen - **Traduction française :** Jean-Marie Pradier - **Assistants à la mise-en-scène :** Gregorio Amicuzi et Julia Varley - **Texte :** Eugenio Barba et citations de Hamlet de William Shakespeare - **Dramaturgie et mise-en-scène :** Eugenio Barba

**ODIN TEATRET remercie :** Anna Bandettini, Leif Bech, Carla Carolina Balvin Bellido, Brogården Kulturvæksthus, Santi Claramonte, Jan de Neergaard, Lisbet Gormsen, Dina Abu Hamdan, Peter Kjærgaard et Rejsechefen, Dorthe Kærgaard, Adam Ledger, Thomas Leeberg, Kristoffer Nielsen (Lystek), les participants de l'Odin Home 2024, Franco Perrelli, Jean-Marie Pradier, Triantafyllos Sfyris, Teatret OM, Residui Teatro, Ringkøbing-Skjern Kommune, Ana Woolf.

**Une production** Odin Teatret (Danemark), Théâtre du Soleil (France), ERT-Emilia Romagna Teatro et Tieffe Teatro Milano (Italie).

Premier spectacle : Université Ibéro-américaine, Mexique,  
10 octobre 2024

## Sur le spectacle

### LES NUAGES D'HAMLET

En 1596, Hamnet, le fils unique de William Shakespeare, décède à l'âge de onze ans. Cinq ans plus tard, Shakespeare perd son père et, pendant la période de deuil, il écrit *L'histoire tragique d'Hamlet, prince du Danemark*. Dans l'orthographe fluctuante de l'époque, Hamnet et Hamlet sont pratiquement interchangeables. De nombreux chercheurs ont écrit de copieux ouvrages sur la relation entre Hamnet et Hamlet.

Le drame raconte l'histoire du roi danois Hamlet, qui porte le même nom que son fils, empoisonné par son frère Claudius et sa femme Gertrude qui sont amants. Leur passion se confond avec l'amour tragique du prince Hamlet et de la jeune Ophélie.

Le fantôme du père d'Hamlet apparaît à son fils, lui léguant la tâche de tuer et de le venger. Que nous raconte cette histoire aujourd'hui ? Quel héritage avons-nous reçu de nos pères et que transmettrons-nous à nos enfants ?



L'ombre de Ulrik Skeel, Rina Skeel. Photo : Annalisa Gonnella

## LES NUAGES D'HAMLET

### SCENARIO ET MONTAGE DU TEXTE

#### SCÈNE 1

##### Ciel nuageux et nuit de deuil

*Des enfants jouent avec les nuages. Entrent Shakespeare et le Fantôme du père d'Hamlet. Les courtisans chuchotent. Shakespeare pleure la mort de son père et de son fils Hamnet.*

SHAKESPEARE : Tu gis nu dans la froidure de ton berceau. Ta brune chevelure est étalée au sol. Je m'allonge à côté de toi et j'écoute le cri âpre des oiseaux de la nuit.

#### SCÈNE 2

##### Shakespeare imagine deux personnages

*Les musiciens entrent en jouant. Présentation du roi Claudius et de la reine Gertrude, mère d'Hamlet.*

SHAKESPEARE : Voici Claudius, le frère du père d'Hamlet. Gertrude, la mère d'Hamlet.

#### SCÈNE 3

##### Hamlet arrive au galop

HAMLET : Mon père, le roi, est mort. (*Il chante*) Un nuage traînait à l'aube dans la clarté du ciel.

SHAKESPEARE : Dépouille-toi, bon Hamlet, dépouille-toi de ces couleurs nocturnes, et jette au nouveau roi du Danemark un regard ami. Regarde le soleil, le ciel et ses nuages. Ne t'acharne pas à chercher ton noble père dans la poussière. Tu le sais, c'est la règle commune : tout ce qui vit doit mourir.

HAMLET : Ça sent le pourri ici.

SHAKESPEARE : C'est vrai, Hamlet. Ton père t'a donné une tâche : le venger. Venger son horrible et monstrueux meurtre.

#### SCÈNE 4

##### La fierté de l'écrivain

*Shakespeare loue l'esprit créatif des humains.*

SHAKESPEARE : Quel chef-d'œuvre que l'être humain ! Qu'il est noble dans sa raison ! C'est la merveille du monde ! Le parangon des animaux ! Qu'il est infini dans ses facultés ! Dans sa force et dans ses mouvements, comme il est expressif et admirable ! Par l'action, semblable à un ange ! Par la pensée, semblable à un Dieu ! Quel chef-d'œuvre que l'être humain ! Et pourtant, qu'est à mes yeux cette quintessence de poussière ?

#### SCÈNE 5

##### Les peines du Fantôme

*Apparition du Fantôme du père d'Hamlet, condamné à errer la nuit, et le jour à jeûner dans le feu.*

TOUS (*Chantent*) : Il y a un château en occident // protégé par des boucliers d'or. // Là le soleil se couche chaque soir // derrière des bastions de nuages roses.

#### SCÈNE 6

##### Shakespeare introduit Ophélie

SHAKESPEARE : Feuilles vertes d'une blanche fleur. Nuages rouges dans le ciel. Je ne sais pas si c'est de la pluie ou de la neige, ou les larmes d'une jeune fille. Chante, Ophélie, chante.

#### SCÈNE 7

##### La chambre des miroirs

*L'intimité de Claudius et Gertrude.*

SHAKESPEARE : Ah ! si cette chair trop solide pouvait se fondre et se dissoudre en rosée ! Fi de la vie ! ah ! fi ! Le père d'Hamlet, un roi si excellent, si tendre pour sa femme qu'il ne voulait pas permettre aux vents du ciel d'atteindre trop rudement son visage ! Depuis deux mois seulement qu'il est mort. Non, pas même deux mois ! Et en comparaison, l'autre, son frère, juste un satyre. Un petit mois après, la mère d'Hamlet le prenait pour époux. En un mois ! Avant même que le sel de ses larmes menteuses eût cessé d'irriter ses yeux rougis, elle s'est mariée ! Ô ardeur criminelle ! Courir avec une telle vivacité vers des draps incestueux ! Fragilité, ton nom est femme !

#### SCÈNE 8

##### La mort est un poison

*Claudius et Gertrude empoisonnent le père d'Hamlet.*

SHAKESPEARE : Minuit vient de sonner. Le froid est aigre, et je suis transi jusqu'au cœur. Regarde ! Regarde ! Le voici qui revient. Avec la même forme, semblable au roi défunt. Je suis frappé de peur et d'étonnement. Qui es-tu qui usurpes cette heure de la nuit avec la noble et guerrière prestance par laquelle se manifestait parfois la majesté du roi du Danemark à présent dans la tombe ?

#### SCÈNE 9

##### Réflexion philosophique

*Shakespeare interprète le langage des nuages.*

SHAKESPEARE : Voyez-vous ce nuage là-bas qui a presque la forme d'un chameau ? Par la messe ! On dirait que c'est un chameau, vraiment. Je le prendrais pour une belette. Oui, il est tourné comme une belette. Ou comme une baleine ? Tout à fait comme une baleine. Voici l'heure propice aux sorcelleries nocturnes, quand les tombes s'ouvrent béantes, et quand l'enfer lui-même souffle sa contagion sur le monde.

**SCÈNE 10**  
**Le tourment d'Hamlet**

*Hamlet rêve d'écraser sa mère Gertrude et son oncle Claudius.*

CLAUDIUS : La vie n'est qu'une ombre ambulante, un pauvre acteur qui prétend et se pavane sur scène pour ne plus jamais revenir. Enfin, soyez fidèle à vous-même. D'où il doit résulter, de même que la nuit suit le jour, que vous ne pouvez tromper personne.

GERTRUDE (*Chante*) : *Amor et vita, ante mortem salus eterna. Ante mortem salus eterna, eterna salus, sol et luna dominans, sol et luna dominans.*

SHAKESPEARE : Dormir, rêver peut-être.

HAMLET : C'est mon rêve. C'est mon cauchemar.

**SCÈNE 11**  
**Folie avec méthode**

*Le faux délire d'Hamlet.*

CLAUDIUS : Hamlet, comment va-t-il Hamlet ?

SHAKESPEARE : Hamlet ? Comment va-t-il Hamlet ? Fou ! Fou comme la mer et la tempête quand elles luttent à qui sera la plus forte. Dans un de ses accès effrénés, entendant bouger quelque chose derrière la tapisserie, Hamlet a fait siffler son épée en criant : « Un rat ! un rat ! » et, dans le trouble de sa cervelle, il a tué sans le voir le bon vieux Polonius. Sa liberté est pleine de menaces pour tous. Hamlet est fou, il est fou.

TOUS : *To be or not to be.*

SHAKESPEARE : Hamlet est fou. Non, le monde est fou.

**SCÈNE 12**  
**Effusions sur l'eau**

*Claudius et Gertrude en bateau sur un lac. Le Fantôme est désespéré.*

SHAKESPEARE : Bien que la mort du père d'Hamlet soit encore verte dans les esprits, c'est avec une joie douloureuse, en souriant d'un œil et en pleurant de l'autre, que Claudius a pris pour femme celle qui était sa belle-sœur. Les gros canons n'annoncent pas que le Danemark boit et porte un toast, mais ils disent aux nuages, que le roi s'éveille, et ils reprennent le vain tonnerre initial.

SHAKESPEARE, OPHÉLIE, HAMLET : Qui est là ? Vive le roi ! Qui es-tu, avec la même forme, semblable au roi qui est mort ? Arrête ! Parle ! Je te somme de parler. Parle !

SHAKESPEARE : Dans ce pays il y a quelque chose de pourri.

OPHÉLIE (*Chante*) : Nuages rouges dans le ciel. Je ne sais pas si c'est de la pluie ou de la neige, ou les larmes d'une jeune fille.

SHAKESPEARE : Chante, Ophélie, chante.

**SCÈNE 13**  
**Mère et fils**

*Hamlet essaie de venger la mort de son père.*

SHAKESPEARE : Cette arène de combat, où tous les animaux se battent, peut-elle

contenir les vastes champs de France, les sables arides de la Terre Sainte et les armées des rives de la Mer Noire ?

Mon bon Hamlet, je vous prie, dites cette tirade comme je l'ai prononcée devant vous, d'une voix naturelle. Mais si vous la braillez, comme font beaucoup de nos acteurs, j'aimerais autant faire clamer mes vers par le crieur de la ville. Ne sciez pas trop l'air ainsi, avec vos mains, mais usez de tout sobrement. Car, au milieu même du torrent, de la tempête et du tourbillon de la passion, vous devez conserver assez de modération pour pouvoir lui donner de la douceur.

**SCÈNE 14**  
**La fuite**

*Hamlet et Ophélie s'enfuient au galop.*

SHAKESPEARE : Ophélie, tu es le nuage et toi, Hamlet, tu es la lune. Couvrez-vous de vos deux mains et que le ciel soit votre toit.

OPHÉLIE : Mon bon seigneur, comment va votre honneur pendant ces longues journées ?

HAMLET : Je vous remercie humblement. Bien. Bien. Bien.

OPHÉLIE : Monseigneur, j'ai des souvenirs que je voulais depuis longtemps vous rendre. Veuillez les accepter.

HAMLET : Non, pas moi. Je ne vous ai jamais rien donné.

OPHÉLIE : Vous le savez bien, mon honoré seigneur. Et avec eux un souffle de mots doux qui les rendaient plus précieux.

HAMLET : Ah, êtes-vous honnête ? Êtes-vous loyale ?

OPHÉLIE : Que voulez-vous dire, votre honneur ?

HAMLET : Si vous êtes honnête et loyale, votre honnêteté ne devrait pas permettre de bavarder avec votre beauté.

OPHÉLIE : Existe-t-il une meilleure relation que celle entre la beauté et l'honnêteté ?

HAMLET : Enfermez-vous dans un couvent : aimeriez-vous élever des pécheurs ?

**SCÈNE 15**  
**Père et fils**

*Hamlet et le Fantôme préparent leur vengeance.*

**SCÈNE 16**  
**Ophélie parmi des nuages de lettres**

*Les messages vides d'Hamlet.*

SHAKESPEARE : Oh pâle Ophelia, belle comme la neige ! Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté. C'est que les grands vents tombant des monts de Norvège t'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté.

OPHÉLIE : *To be or not to be*

**SCÈNE 17**  
**Le constructeur de demeures éternelles**

*La sagesse du fossoyeur.*

SHAKESPEARE : Trop d'eau sur toi, pauvre Ophélie, je retiendrai donc mes larmes. Et pourtant, la nature garde ses habitudes, que la honte dise ce qu'elle voudra. Des nuages de mots m'assaillent au moment de pleurer.

Qui bâtit plus solidement qu'un maçon, un constructeur de navires ou un charpentier ? Le fossoyeur. Les maisons qu'il érige durent jusqu'au jugement dernier.

Hamlet, ne cours pas après les nuages. Ils cachent les étoiles et disparaissent ensuite. Apprends des nuages à ne pas étouffer tes larmes. Et à venger ton père.

### SCÈNE 18 Justice est faite

*Mort de Gertrude, Claudius et Hamlet.*

HAMLET : Mon père avait raison. Il faut être cruel pour être gentil.

### SCÈNE 19 Nuages de larmes

*Le Fantôme pleure sur le cadavre de son fils Hamlet. Shakespeare pleure sur le cadavre de son fils Hamnet.*

SHAKESPEARE : Tu gis nu dans la froidure de ton berceau. Ta brune chevelure est étalée sur le sol. Je m'allonge à côté de toi et j'écoute le cri âpre des oiseaux de la nuit. Mes mains t'habillent d'une nudité future et inventent un autre corps pour ton corps. Je découvrirai les mille corps de ton corps, une autre vie portant ton nom, noyée dans le sang. Tu m'as abandonné à mes babillages et tu es parti. Je n'ai plus de larmes. Je me prépare à pleurer ailleurs et d'une autre manière. Je ne connais que des mots, des mots, des mots. Hamnet, fils bien-aimé, ne dis pas : mon père m'a oublié. Non ! Tu vis en moi, tu chantes dans mon esprit qui rêve. Je t'honorerai parmi les étoiles étincelantes qui répéteront éternellement ton nom. Tu sais que je sais que tu sais.

### SCÈNE 20 Le temps honore les vengeurs

*Fortinbras exalte le courage d'Hamlet.*

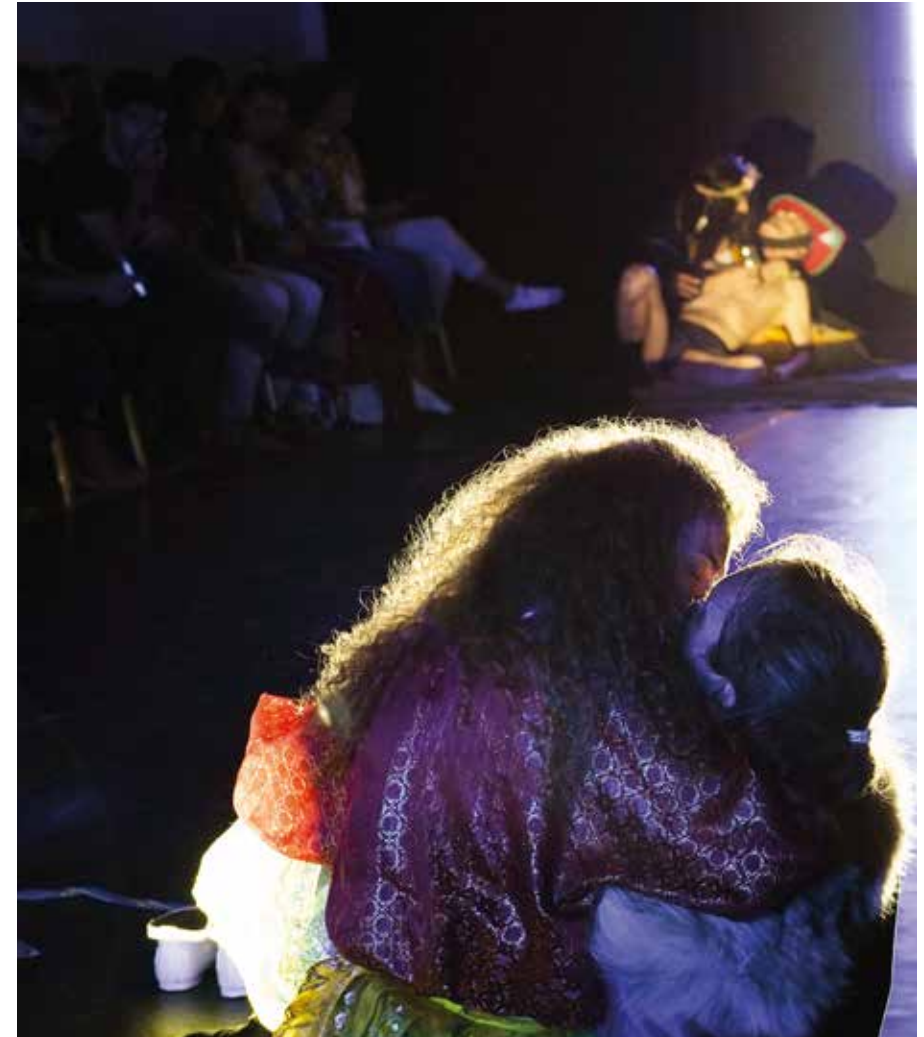
SHAKESPEARE : Fortinbras, maintenant roi du Danemark, dit : « Que quatre capitaines portent Hamlet, comme un guerrier, sur l'estrade ; car, sans doute, s'il avait été mis à l'épreuve, il aurait été un grand roi ! Que les nuages saluent son passage, et que la musique militaire et les salves martiales retentissent hautement en son honneur ! Emportez les corps. »

### SCÈNE 21 William Shakespeare remercie les spectateurs

SHAKESPEARE : Moi, William Shakespeare, j'ai achevé *L'histoire tragique de Hamlet, prince de Danemark*, le 14 août 1601. Il s'agissait d'un père qui oblige son fils à tuer pour le venger. Le spectacle plut à sa Majesté la Reine Elizabeth et au noble public

du Globe Theatre. Aujourd'hui (*date du jour*) nous espérons que les spectateurs présents ici accueilleront également la pièce de l'Odin Teatret avec bienveillance et faveur.

*Les acteurs dansent une gigue autour du Fantôme qui hurle.*



Antonia Cioază, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel. Photo : Annalisa Gonnella

Eugenio Barba

## LE PAYS DE LA NOSTALGIE

Notre métier s'accompagne d'un sentiment insaisissable, dont l'essence s'appelle la nostalgie. Il se manifeste par deux variantes complémentaires : se tourner vers le passé, le revivre, l'analyser, lutter contre lui, le regretter ou l'exécrer ; et se tourner vers l'avenir en tant qu'aspiration au changement, à la recherche, à l'évasion, à l'ambition, au désir de présence et au besoin de découvrir et d'être découvert. De nombreuses langues distinguent clairement cette double nature : en anglais, nous avons *nostalgia* et *longing*, en allemand *Nostalgie* et *Sehnsucht*, dans les langues scandinaves *nostalgi* et *længsel*. Dans l'un de ses poèmes, Edith Södergran, poète finlandaise de langue suédoise, écrit « *jag längtar till landet som icke är, landet, där alla våra kedjor falla* » (je me languis d'un pays qui n'existe pas, d'un pays où toutes nos chaînes tombent).

Cette double nature de la nostalgie et du désir caractérise le spectateur et l'acteur. Il ne s'agit pas seulement d'un désir de revivre quelque chose que l'on connaît ou d'une aspiration à une situation inattendue de loisir ou de réflexion. Elle révèle plutôt le besoin d'une autre vie. Le pouvoir de la fiction nous fait glisser dans un temps intemporel et un espace incommensurable. Nous sommes témoins de ce qui arrive aux autres et, en même temps, nous dialoguons avec une partie secrète de nous-mêmes. Nous sommes impliqués dans ce qui se passe sur scène, mais une partie intime de nous est « ailleurs », dans une réalité que seule la magie du théâtre et la technique des acteurs sont capables d'évoquer. C'est la mystérieuse *suspension volontaire de notre incrédulité*, selon les mots de Coleridge. Différents désirs et obsessions s'étreignent et se fondent en un seul corps dans la partie la plus intime de nous-mêmes.

Ce corps est parfois pluriel, composé de plusieurs individus qui, depuis des décennies, entrecroisent leurs journées à travers un métier qui les rapproche et exalte leur diversité. Pour un groupe de théâtre, le passé peut devenir une force inerte ou une tension qui revitalise. La sagesse de nombreuses cultures place le passé devant nous, comme une boussole pour guider notre chemin. L'avenir est derrière nous, imprévisible et surprenant. Le passé commun est un enchevêtrement de fils qui deviennent parfois incandescents et le restent pendant des années. Alors se produit le miracle d'un groupe qui reste lumineux malgré l'âge qui blanchit les

cheveux de ses membres. Un tourbillon de nostalgie nous enveloppe et nous voulons retrouver ce groupe, qu'il s'appelle Théâtre du Soleil, Atalaya, La Candelaria, Yuyachkani ou Teatro Tascabile.

Tous les désirs ne peuvent pas devenir réalité. Dans l'épilogue de notre vie, nous nous en rendons compte et nous nous demandons : cela aurait-il pu ou peut-il être différent ? Cette question nourrit la nostalgie qui continue à se manifester dans mon travail quotidien et dans les relations qu'il m'oblige à établir. La nostalgie comme fuite en avant (utopie) ou comme réflexion sur le passé (cynisme), le livre « au-delà du livre », le théâtre « au-delà du théâtre » sont des réactions et des réflexions irrépressibles, vivifiées par mon expérience d'émigré qui a perdu sa langue maternelle. Pour moi, le théâtre a été la conquête d'une présence, le droit de pouvoir parler et de pouvoir se taire, le refuge et l'aventure, la rêverie et le bon sens, le pont et le passage : traverser la mer, atteindre des époques et des pays lointains, perdus dans l'histoire ou proches dans le présent, affronter le gué glissant d'une culture à l'autre, embrasser l'incompréhensible. Et surtout, rencontrer des personnes et des voix différentes. Je sais que l'équilibre fragile entre reconnaissance et incompréhension peut soudain se désagréger et que mes pas risquent de peser sur le vide. Je peux m'effondrer à tout moment, banaliser le



Julia Varley, Jakob Nielsen. Photo : Annalisa Gonnella

peu que je croyais avoir atteint et perdre « le rêve ». Comment rester gardien de son cœur et transformer en fragments de mémoire lumineuse ce qui est éphémère, ou les histoires de boue, de noblesse et de lâcheté qui nous assaillent et que nous exorcisons dans nos spectacles ?

Que de changements au cours de ces soixante années de théâtre ! Avant la révolution, tout était inspiration. Après, tout s'est transformé en faux-semblants.

### Quand les nuages font changer les mots de place

Au commencement étaient les nuages. Ils sont apparus en mars 2023 dans une salle à manger que les acteurs de l'Odin Teatret et moi-même avons transformée en salle de répétition. Nous venions d'être licenciés par le directeur du Nordisk Teaterlaboratorium, l'environnement et l'institution que nous avons créés et développés pendant plus de cinquante ans : un groupe d'acteurs sans le foyer qu'ils avaient construit.

Assis là, je me suis retrouvé avec Else Marie Laukvik, fondatrice avec moi et Judy - ma femme - de l'Odin Teatret en Norvège en 1964, les vétérans Ulrik Skeel (depuis 1969), Tage Larsen (depuis 1971), Jan Ferslev (depuis 1975), Julia Varley (depuis 1976), Rina Skeel (depuis 1986), et deux jeunes nouveaux venus Antonia Cioază et Jakob Nielsen (depuis 2022).



Antonia Cioază. Photo : Stefano Di Buduo

Notre théâtre voyage, visite différents lieux et contextes. Il est important de ne pas devenir esclave de ce mouvement constant, de cette « profession de marcheur » comme l'appelaient les acteurs des siècles passés. Il est important de contredire le voyage et de le transformer en paradoxe d'un mouvement qui s'enracine. La ferme située à l'extérieur de Holstebro, que nous avons transformée en « laboratoire de théâtre » en 1966, était l'une de mes racines.

Les historiens racontent qu'à Londres, trois jours après Noël 1598, après une forte chute de neige, James Burbage, son beau-frère John Brayne et les membres de leur troupe ont donné le premier exemple que le théâtre n'est pas un bâtiment mais les hommes et les femmes qui le créent. Le propriétaire du terrain sur lequel ils avaient construit vingt ans plus tôt The Theatre - premier bâtiment utilisé exclusivement pour des représentations théâtrales - avait augmenté le loyer de manière disproportionnée. Ne parvenant pas à s'entendre, Burbage, son partenaire et les membres des Lord Chamberlain's Men - dont Shakespeare était acteur, auteur et propriétaire à 10 % - démontent entièrement le bâtiment en une nuit, chargent les différentes pièces sur des radeaux et les transportent de l'autre côté de la Tamise, dans le sud de Londres, à Southwark, une zone marécageuse et insalubre. Là, ils achetèrent un terrain et construisirent le Globe Theatre, dont l'histoire est devenue l'une des origines de tous ceux qui vivent de ce métier.

Il m'a toujours été indispensable d'avoir un endroit à moi pour protéger ma liberté. C'est un réflexe conditionné de ma jeunesse d'émigré. Posséder une modeste tente bédouine a toujours été pour moi essentiel, afin que j'y puisse abriter le « rêve » qui unit un groupe. Le « rêve » n'est pas un but à atteindre, un programme à réaliser, une déclaration d'intention. Il s'agit plutôt d'une *confusion* émotionnelle indescriptible de quelque chose d'essentiel. Cet « essentiel » est différent pour chacun de ses membres, quelque chose d'incommunicable qui nous encourage à ne pas baisser les bras. Nous n'agissons pas sur les êtres humains par la logique et la connaissance, mais par l'exemple, la confiance et l'empathie. Le « rêve » tisse des liens dans le groupe, enracinés dans la rigueur quotidienne d'un métier et le consensus individuel d'une autodiscipline collective qui nous rend égaux. Chacun donne le meilleur de lui-même en fonction de ses possibilités et chacun reçoit la même compensation. Le théâtre est un microcosme composé de quelques hommes et femmes, mais il peut devenir une forteresse où les rêves peuvent être sauvegardés et réalisés. Lorsque le « rêve » meurt dans un groupe, l'inégalité réapparaît. Le groupe n'est pas une famille ou une commune, mais une communauté de travail fondée sur l'égalité. Chacun est copropriétaire et co-auteur. La terre appartient à ceux qui la cultivent.

En mars 2023, bien que sans domicile fixe et vivant dans le nomadisme avec mes compagnons de l'Odin, j'étais conscient de la vitalité qui jaillit de la tension vers un nouveau spectacle. Les répétitions matérialisent le « rêve » d'un groupe de manière tangible. Le processus de concrétisation est un défi à soi-même et aux circonstances de notre biographie, au passé qui nous offre ses histoires et aux conditions du présent dans lequel nous vivons.

Après plus de soixante ans de travail, je n'ai pu que répéter mes certitudes à travers les mots de l'écrivain brésilien Fernando Sabino :

*De tout, il reste trois choses : la certitude que nous commençons toujours, la certitude que nous devons continuer, la certitude que nous serons interrompus avant de finir. Il faut donc faire de l'interruption un nouveau chemin, de la chute un pas de danse, de la peur une échelle, du rêve un pont, de la recherche une rencontre.*

Racontez votre village et vous raconterez le monde, écrivait Tolstoï. J'ai commencé la première répétition en partant de la situation précaire dans laquelle mes compagnons et moi-même nous nous trouvons. La patience active est la qualité qui permet d'aller au-delà de l'intelligence et de trouver sans savoir ce que l'on cherche. J'ai laissé l'instinct et l'expérience identifier le thème du nouveau spectacle. C'est aussi en cela que consiste la créativité : déchiffrer et utiliser les circonstances offertes par le hasard.

Les nuages sont apparus dans la salle à manger d'Ulrik et de Rina lorsque j'ai demandé à Jan de chanter une chanson comme premier pas vers le spectacle dont nous ne connaissions pas encore le thème et le titre. De sa voix feutrée, accompagné par la guitare, Jan a entonné une mélodie populaire dans laquelle un nuage, dans le ciel clair, dessine des ombres sur le monde surpeuplé. J'ai suggéré de faire un spectacle sur les nuages.

Chacun de nous a commencé à chercher des poèmes, de la musique, des peintures et des textes en rapport avec les cirrus et les cumulus. J'ai suivi l'association d'un fleuve, fils des nuages, qui naît, grandit et s'éteint. Les fleuves habitent le monde sous différentes formes et évoquent en nous un avenir ancestral. J'ai fantasmé sur leur puissance mythique, le Nil et sa civilisation ou l'Amazone qui naît d'un ruisseau dans les Andes et génère un monde aquatique avec des centaines d'affluents. Les fleuves nourrissent les nuages dont la pluie leur restitue du ciel les eaux qui retournent ainsi à leur origine et s'évaporent à nouveau. J'ai essayé de visualiser ces métamorphoses sous forme de brouillard, de grêle, de vapeurs, de marécages et de cascades : comment les articuler dans une trame simple et exaltante qui ferait sens pour moi et pour mes spectateurs ?



Julia Varley, Else Marie Laukvik. Photo : Annalisa Gonnella

Saisir l'universel dans le changement, disait Goethe. Pour y parvenir, il faut *savoir comment faire*, maîtriser une technique, faire grandir le processus sur deux niveaux complémentaires : l'un dirigé vers la raison qui peut perdre le fil de la compréhension et se trouver gratifiée en en identifiant un autre ; l'autre niveau implique le monde sensoriel, le système nerveux, l'imagination qui s'adresse à la dimension ineffable de notre biographie individuelle et de celle du spectateur.

Tage, un expert de Shakespeare sur lequel il avait préparé une masterclass, a fait dérailler le flux décousu de mes pensées dans une direction complètement différente. Il a cité le dialogue entre Hamlet et Polonius, immédiatement après le célèbre monologue « *To be or not to be* » (Acte 3, scène 2) :

Hamlet : *Voyez-vous ce nuage là-bas qui a presque la forme d'un chameau ?*

Polonius : *Par la messe ! On dirait que c'est comme un chameau, vraiment.*

Hamlet : *Je le prendrais pour une belette.*

Polonius : *Oui, il est tourné comme une belette.*

Hamlet : *Ou comme une baleine ?*

Polonius : *Tout à fait comme une baleine.*

J'ai cherché dans *Hamlet* les lignes où Shakespeare parle des nuages. Je les ai assemblées comme un noyau à partir duquel j'ai développé les premières scènes d'un spectacle dont l'histoire et le sens devaient être découverts au cours des répétitions. Il est important d'« humaniser » le processus. Le spectacle grandit comme une créa-





Rina Skeel, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel. Photo : Annalisa Gonnella

ture vivante, avec une cohérence et un rythme qui lui sont propres. C'est un foetus qu'il faut protéger, qui a déjà une identité et qui doit donc recevoir un nom immédiatement. J'ai baptisé le spectacle en gestation *Les nuages d'Hamlet*. Shakespeare est ainsi entré dans l'espace de nos répétitions et de nos esprits.

C'est le processus autour d'un texte ou d'une histoire réelle ou inventée qui décide. Ce sont ses vicissitudes qui provoquent nos réactions, et nous devons agir avec prudence sans imposer nos préjugés. Ce n'est pas nous qui cherchons les histoires. Elles frappent à notre porte, nous convainquent de les accueillir, nous prennent par la main et nous entraînent dans leur monde. Un certain type de processus créatif suppose l'abandon de nos penchants et nous oblige à suivre des détails inattendus, des propositions abscones, des malentendus et des erreurs. Ce n'est pas de la passivité, de l'aveuglement ou une foi indolente dans les coïncidences. Je poursuis une histoire encore à peine discernable avec tous mes sens en éveil, comme une mère suit les pas de son enfant qui apprend à marcher et à se frayer un chemin dans un monde inconnu.

#### **1587 et 1968 : Christopher Marlowe ou Judith Malina et Julian Beck, Grotowski et le Bread and Puppet Theater, les jeunes auteurs anglais en colère, Ionesco et Beckett**

La biographie de Shakespeare est énigmatique. Nous disposons de documents sur sa naissance, son mariage, les amendes qu'il a reçues pour ne pas avoir payé d'impôts et

l'achat de propriétés grâce à ses importants revenus d'acteur et de poète. Mais nous n'avons pas une seule lettre écrite à sa femme (qui était analphabète), à ses amis ou à ses collègues. Nous ne savons presque rien de ses amitiés et de ses liens familiaux.

Rien n'est plus proche de l'expérience théâtrale de ma génération que l'arrivée de Shakespeare à Londres en 1587. Le jeune provincial de Stratford, peu expérimenté en tant qu'acteur, se retrouve dans un environnement en pleine ébullition. La ville, la troisième plus peuplée d'Europe après Paris et Naples, compte 200.000 habitants et les premiers théâtres construits quelques années plus tôt peuvent accueillir jusqu'à deux mille spectateurs. Il ne suffit pas de monter un ou deux spectacles à succès par saison et de les maintenir à l'affiche pendant un nombre raisonnable de représentations. Pour attirer le public, les compagnies doivent constamment changer leur répertoire, et donc de programme chaque soir. Les compagnies ont un appétit insatiable pour les nouvelles pièces.

Shakespeare n'avait jamais vu de théâtre. Il découvrit une plate-forme rectangulaire surélevée, s'avancant au centre d'une grande cour de la taille d'un court de tennis moderne, où les spectateurs se tenaient en plein air, entourés de rangées de galeries couvertes. Dix ans plus tôt, en 1576, le marchand John Brayne et le charpentier James Burbage avaient construit un bâtiment polygonal en bois, auquel ils avaient donné le nom inhabituel de *The Theatre*, évocateur des amphithéâtres de l'Antiquité. Ils y ont mis en pratique une organisation nouvelle venue du continent : les spectateurs devaient acheter un billet à la porte avant d'assister à la représentation. Jusqu'alors, les comédiens ambulants faisaient circuler leur chapeau dans le public à la fin du spectacle.

Shakespeare s'est joint à la horde de gens qui se précipitaient pour voir le *Tamburlaine* de Christopher Marlowe, la sensation du moment, au Rose (un autre théâtre). Cette expérience viscérale a changé sa vie. Le drame de Marlowe est l'exaltation du rêve de domination et de réussite. Le protagoniste, Tamburlaine, un pauvre berger, conquiert le monde entier grâce à sa détermination, son charisme et sa férocité. Le spectacle déborde de faste exotique - un Orient à l'Orient de l'Orient - rivières de sang, drapeaux flottants, rugissements de canons : la célébration de la volonté de puissance. Rien ne retient le protagoniste : ni la peur, ni la servilité, ni le respect de l'ordre établi de la société. Dans ce drame, toutes les lois civiles et les règles de conduite enseignées dans les écoles, les universités et par l'Église sont suspendues. Toute censure morale est levée. Les spectateurs acclamaient et applaudissaient le mépris de tout ce qu'ils avaient appris à travers les admonestations et les préceptes. Le théâtre comme oasis de liberté et d'entreprise.

*Tamburlaine* était interprété par Edward Alleyn, un jeune acteur de 21 ans, de deux ans le cadet de Shakespeare. Shakespeare est fasciné par la présence majestueuse et la voix claire de son pair, capable de capter l'attention de milliers

de spectateurs. Il se rend toutefois compte que la magie subtile qui enchante les spectateurs ne dépend pas uniquement de l'interprétation vibrante d'Alley ou de la soif insouciante de pouvoir et de conquête du protagoniste. Shakespeare et les spectateurs restaient sans voix devant un aspect technique jamais entendu auparavant : le *blank verse*, ce flux dynamique irrésistible de vers non rimés de dix syllabes et cinq accents que Christopher Marlowe avait façonné pour son drame. Le charme de cette forme métrique était enfermé dans sa merveilleuse architecture de rythme raffiné et implacable.

Sans éclairage ni décor, dans la clarté du jour et en plein air, les spectateurs élisabéthains étaient captivés par l'effet illusionniste des acteurs et de leurs riches costumes aristocratiques qui étaient l'apanage des nobles, interdits au peuple et même aux acteurs en dehors de la scène. Ils n'avaient pas besoin d'obscurité pour imaginer la nuit, ni d'arbres en papier mâché pour voir une forêt. L'imagination était toute puissante.

Je lis tout cela et je me souviens du *Prince Constant* de Calderón de la Barca, le spectacle qui a rendu célèbres Grotowski et les acteurs du Teatr Laboratorium polonais en 1966. Je ressens dans mes sens l'étonnante alternance d'incantations dans le mélodieux torrent vocal des monologues de Ryszard Cieslak, l'acteur principal. La fragmentation du texte traité comme un prétexte dans un spectacle qui avait brisé la séparation spatiale entre la scène et le public, créait un cordon ombilical entre les acteurs et moi, le spectateur. Je me souviens encore de ce dont j'ai été moi-même témoin : l'énergie furieuse de l'époque, iconoclaste, subversive, dégoulinante d'indignation, de révolte et de vitalité dans les spectacles de Judith Malina et Julian Beck, Luca Ronconi, le Théâtre du Soleil, le Bread and Puppet Theater, La Mama, ou les jeunes auteurs anglais en colère, John Osborne, Edward Bond, John Arden, Harold Pinter et à Paris et en Pologne, Ionesco, Adamov, Beckett, Mrozek et Różewicz.

Puis, après 1968, une nouvelle culture a explosé - le théâtre de groupe - avec un système de production original et une vision transformatrice du métier d'acteur. Les jeunes Marlowe et Shakespeare de notre époque se sont regroupés sur la base d'affinités idéologiques, émotionnelles, esthétiques, thérapeutiques, révolutionnaires, religieuses, éthiques et politiques.

La refonte de l'espace théâtral et des relations entre acteurs et spectateurs ainsi que la recherche de nouvelles applications du métier d'acteur dans des contextes sociaux spécifiques ont fracturé l'homogénéité de la tradition théâtrale de toute la planète. C'est le big bang d'une profession séculaire qui ne correspond plus aux critères et aux objectifs du théâtre d'art et de divertissement, ni à l'audace d'un théâtre d'expérimentation d'avant-garde. Une troisième culture avec de nouvelles manières de produire s'enracine dans l'histoire de notre métier.



Jakob Nielsen, Ulrik Skeel, Rina Skeel. Photo : Stefano Di Buduo

Un troisième théâtre composé de jeunes poussés vers le théâtre par des besoins différents.

Toute planète théâtrale a ses zones périphériques, ses régions marginalisées, divergentes ou déprisées. Elles sont loin du centre, mais la distance ne signifie pas que ces périphéries n'ont pas conquis leur autonomie. Elles sont surtout la preuve qu'au théâtre, celui qui finit par gagner, c'est toujours l'humain : l'acteur et le spectateur.

### **Des détails historiques qui ne m'aident pas à répondre à la question : pourquoi Hamlet aujourd'hui ?**

Shakesspere, Shakysper, Shaxpeer, Shakespeire, Schakspere, Shexpere, Shaxkspere Shappere, Shaxberd. À l'époque du Barde, l'orthographe était traitée avec nonchalance. Il existe plus de quatre-vingts façons d'écrire son nom et lui-même n'hésitait pas à signer Willm Shakp ou Willm Shakspere.

Hamnet et Hamlet étaient des noms interchangeable en Angleterre dans les registres de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Shakespeare avait baptisé son fils Hamnet/Hamlet du nom d'un ami, son voisin à Stratford. En 1596, Hamnet/Hamlet meurt à l'âge de onze ans dans la maison de Henley Street. Autour de son chevet, sa mère, ses deux sœurs et ses grands-parents paternels pensent au père

qui est loin, à Londres, où il vit en permanence pour gagner son pain comme acteur et scénariste. Comment expliqueront-ils la maladie et la mort soudaines de son fils ?

Cinq ans plus tard, en 1601, Shakespeare perd son père. Il est désormais le seul à porter le nom qui disparaîtra avec lui. Pendant sa période de deuil, il écrit *L'histoire tragique de Hamlet, prince de Danemark*. Il retravaille un texte existant (aujourd'hui perdu) dans lequel il avait joué le rôle du fantôme dans sa jeunesse. L'histoire d'Hamlet avait été racontée par le Français François de Belleforest qui, à son tour, l'avait tirée d'une chronique médiévale en latin du Danois Saxo Grammaticus : une histoire de meurtre et de vengeance à l'époque préchrétienne des Vikings, dans laquelle le fils avait le devoir de tuer le meurtrier de son père. Dans le *Hamlet* de Saxo Grammaticus, comme dans le conte de Belleforest, il n'y a pas de fantômes. Ils n'étaient pas nécessaires car le meurtre était de notoriété publique, tout comme l'obligation de se venger. Shakespeare fait du meurtre un secret. D'où l'arrivée du fantôme du père, *deus ex machina*, qui raconte comment il a été tué.

La première version du texte d'*Hamlet* a été publiée in quarto en 1603 et la dernière in folio en 1623 après sa mort. La version finale du folio est plus longue et plus complète que le quarto. Elle comprend plus de scènes et environ six cents nouveaux mots anglais avec sept longs monologues qui ne sont pas de l'action mais des réflexions intérieures. Aujourd'hui, nous le savons bien : le monologue est une technique utilisée par les personnages pour transmettre au spectateur ce qui se passe en eux.

La version quarto de 1603 correspond à la moitié du texte de la version folio de 1623, soit environ deux mille lignes - ou deux heures de présentation, durée habituelle d'un spectacle. C'est certainement la version utilisée par les acteurs. La version in-folio comprend plus de quatre mille lignes, soit quatre bonnes heures de représentation, ce qui était impossible à l'époque. Les soliloques ajoutés à la dernière version folio sont de la « littérature » conçue et ajoutée par Shakespeare ou ses amis éditeurs pour les lecteurs qui achèteront ses œuvres en tant que livres.

Toutes ces informations ne m'aident cependant pas à répondre à la question suivante : pourquoi *Hamlet* aujourd'hui ?

Que nous dit aujourd'hui l'histoire d'un père dont le fantôme apparaît à son fils et lui lègue la tâche de tuer et de le venger ? Quel est l'héritage que nous avons reçu de nos pères et que nous transmettrons à nos enfants ? Et si Hamlet, comme Antigone, disait : « Je ne suis pas né pour partager la haine, mais l'amour » ?

Le doute rend l'homme faible, dit le prince du Danemark. Peut-être mon erreur réside-t-elle dans ces questions : juger de la valeur ou du sens de mon existence et de mes actions en fonction de normes appartenant à la société, d'une cause, d'une utilité quantifiable ou d'une finalité du théâtre.

Nous sommes tous influencés par ceux qui nous ont précédés et par ce qui se passe dans le présent. Le théâtre, avec son histoire et ses techniques, est un fleuve. Même sans le vouloir, si on y entre, on en sort trempé.

Si le théâtre est pour moi la terre de la nostalgie, c'est parce qu'il nourrit le rêve du possible dans l'impossible, de la fantaisie dans la réalité, de l'émerveillement dans la banalité, de la danse dans l'immobilité. La possibilité de partager l'action avec d'autres personnes. D'où la profonde gratitude pour mes acteurs et pour tant de vivants et de morts qui m'ont appris à trouver le passage vers une énergie qui intensifie et éclaire le sens incommunicable de ma vie.

J'avance en essayant de comprendre si mon corps-esprit a de nouveau trouvé le chemin. Je m'identifie impulsivement aux actions de mes acteurs : une étreinte entre l'intellect et l'instinct, entre la discipline et le risque. Le spectacle m'est inconnu, son sens m'est inconnu. Je ne regarde pas une énigme, mais un mystère. Comme la vie.

T.S. Eliot a écrit : Chaque génération se trompe sur Shakespeare, chacune à sa manière.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Photo : Stefano Di Buduo



Page gauche :  
 Julia Varley. Photo : Tommy Bay  
 Else Marie Laukvik, Rina Skeel, Ulrik Skeel.  
 Photo : Annalisa Gonnella  
 Antonia Cioază. Photo : Annalisa Gonnella  
 Jakob Nielsen, Antonia Cioază, Julia Varley.  
 Photo : Annalisa Gonnella  
 Rina Skeel, Ulrik Skeel. Photo : Annalisa Gonnella  
 Rina Skeel. Photo : Stefano di Buduo

Page droite :  
 Jakob Nielsen, Julia Varley, Antonia Cioază.  
 Photo : Annalisa Gonnella  
 Jakob Nielsen, Ulrik Skeel. Photo : Annalisa  
 Gonnella  
 Rina Skeel. Photo : Tommy Bay  
 Antonia Cioază, Julia Varley. Photo : Stefano Di  
 Buduo

## AVEC LA TÊTE DANS LES NUAGES

C'est avec un esprit d'aventure qu'Odin Teatret a commencé à faire du théâtre dans les rues et sur les places dans les années 1970, sans jamais imaginer qu'il faudrait un jour travailler sur un de ses spectacle sans être dans le théâtre que nous avons construit pendant plus de cinquante ans et sous la protection des murs et du toit de notre maison. Dans l'ancienne ferme de Særkjær à Holstebro, au Danemark, nous avons l'habitude de répéter un nouveau spectacle pendant des mois en nous répartissant dans les quatre salles de travail. Durant les premières heures de la journée, nous, les acteurs, travaillions individuellement dans le même espace ou seuls avec nos costumes, des chansons, des objets scéniques et des textes. Les musiciens ponctuaient nos improvisations et nos partitions pour présenter au metteur-en-scène des mélodies anciennes et nouvelles. Ce n'était pas vraiment du training, mais un temps consacré à s'éloigner des comportements du spectacle précédent et à trouver de nouvelles orientations. Nous donnions différents noms à ce temps : pépinière, serre, aquarium... Après ce temps individuel, dès le premier jour de répétition, nous avons toujours réalisé un filage des scènes fixées.

Pour le spectacle *Le nuages d'Hamlet* nous nous sommes retrouvés dans une situation totalement différente et cela a influencé le processus de création. Nous avons dû changer pour nous adapter à de nouveaux espaces et rythmes et en même temps nous avons conservé certaines de nos habitudes et principes. L'enseignement des si nombreux processus passés nous a amenés à écouter les signaux qui surgissent à mesure que nous avançons au milieu d'une apparente ignorance.

En 1983, Odin Teatret avait créé le Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) en tant que cadre de ses diverses activités en incluant aussi les initiatives d'autres groupes et artistes indépendants : depuis 2015, entre autres, Altamira Teatro Studio, DOO et Kunstparti, Ikarus Stage Arts, The Jasonites, KompaniTo, Mathias Dyhr, Cross Pollination, Marylin Nunes, Anna Stigsgaard, Mia Theil Have, Landsbylaboratoriet, Vali Teatro... En qualité de coordinatrice du NTL j'ai organisé un Festival en 2019 et 2020 pour partager la variété de notre environnement. En 2021, le Festival a été annulé en raison des restrictions dues au virus corona.

En 2021, Eugenio Barba avait décidé de se consacrer uniquement à l'Odin Teatret, aux activités d'archivage et à l'anthropologie théâtrale. Le 1er janvier 2022, une personne choisie au sein de notre environnement a pris la direction du Nordisk Teaterlaboratorium. Se justifiant au nom du changement de génération, à notre grande surprise, elle a immédiatement entrepris le démantèlement de la culture du théâtre de groupe et de la diversité et autonomie productive que nous pratiquions depuis 1964. En mars 2021, j'ai renoncé à mon rôle de coordinatrice et en août 2021, Eugenio Barba a proposé au nouveau directeur et au conseil d'administration de poursuivre son activité avec l'Odin Teatret au sein du Nordisk Teaterlaboratorium en recevant seulement 10% des subventions et en assumant la responsabilité économique des personnes de son groupe. Le conseil d'administration a refusé la proposition de collaboration, souhaitant du bon travail ailleurs, et n'a pas renouvelé son contrat. Fin 2022, à l'issue de la tournée du dernier spectacle de l'Odin Teatret, *Thèbes au temps de la fièvre jaune*, la majorité des membres de l'Odin Teatret a été licenciée, dont Else Marie Laukvik, une des fondatrices de l'Odin Teatret. Ainsi, l'Odin Teatret a été refondé dans la maison d'Eugenio Barba le 4 novembre 2022, et dans la même chambre il a commencé les répétitions de *Les nuages d'Hamlet*.

J'étais en tournée en Italie lorsqu'Eugenio Barba et les acteurs du « jeune » Odin Teatret ont commencé à travailler à Holstebro sur le nouveau spectacle. Avec Eugenio, il y avait Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Jan Ferslev, Ulrik Skeel et Rina Skeel. Ils avaient choisi les nuages comme thème. J'ai aimé ce titre. Cela m'a donné un sentiment de liberté et la possibilité d'envisager différentes associations. Les nuages peuvent apporter de la pluie ou de la neige, donner de l'ombre et du relief, courir avec le vent ou couvrir tout l'horizon d'une transparence grise, décharger de la grêle comme des boulets de canon, pleurer du sang coloré par le soleil couchant ou menacer d'orage avec des éclairs. Les nuages de René Magritte sont apparus dans mon imagination, bouffées blanches de différentes formes au fond d'un ciel bleu. C'étaient des nuages optimistes et ensoleillés, malgré tout.

Au téléphone, Eugenio m'a également informé que les deux jeunes qui nous avaient approchés il y a quelques années, Antonia Cioază et Jakob Nielsen, voulaient suivre les répétitions. Je lui ai proposé de les inclure dans le spectacle, mais il a répondu par un non catégorique, me rappelant que nous n'avions pas les moyens financiers de les accueillir. Puisque l'Odin Teatret ne faisait plus partie du Nordisk Teaterlaboratorium, outre les murs et le toit, nous avons également perdu toutes les subventions. Le lendemain, j'ai appris que les jeunes avaient été inclus, recouverts de cagoules pour ne pas dévoiler leur visage, placés sur le côté pour jouer du violon. A mon retour, j'ai souffert quelque temps de l'accou-

pagement peu sûr d'une de leurs sonates de Bach, puis heureusement ils se sont rapidement améliorés grâce à de bons professeurs de musique.

Les répétitions ont commencé avec une corde d'emballage de plastique bleu et des chaises que chaque acteur emportait avec lui comme une bosse ou un équipement. Chacun de nous faisait de longues improvisations avec ces objets que nous répétions lors des filages dans une des chambres de nos maisons privées. Mais l'espace n'était pas suffisant et l'acoustique non adaptée à la musique et à nos voix de théâtre. Nous avons loué une salle dans l'ancien hôpital désaffecté de Holstebro et l'avons équipée avec l'aide inestimable de Teatret OM, un groupe amical résidant dans la ville voisine de Ringkøbing.

Pendant de nombreuses semaines, les répétitions ont commencé avec Ulrik Skeel qui est entré en sous-vêtements avec une chaise sur la tête, s'est allongé par terre, a mangé des bonbons tout en s'habillant très lentement. Comme Buster Keaton, il semblait que ses actions les plus simples étaient très difficiles. La scène disparut et seulement après plusieurs mois, lors des dernières répétitions, Ulrik réapparut à moitié nu comme Claudius luttant contre Hamlet. Rina Skeel a proposé des chansons et improvisations comme actrice. Marie Laukvik a également contribué avec des monologues d'*Ornitofilene*, le premier spectacle de l'Odin Teatret en 1964, puis s'est longtemps concentrée sur la couture et l'invention de son costume de « revenant » - père d'Hamlet -, cherchant sur Internet où dénicher des rubans et des tissus introuvables à Holstebro. Prenant une chaise à la place d'une marionnette, j'ai réutilisé une scène de *Le rêve d'Andersen*, notre spectacle de 2004. La musicalité de ce texte est restée dans le résultat final des *Nuages d'Hamlet*. Un grand livre de 60 x 40 cm acheté à Copenhague a connu d'innombrables vicissitudes jusqu'à devenir littéralement le reflet du monde : un miroir. Les chaises ont disparu pendant que nous torturions nos cerveaux quant à la façon de les transformer en version transportable pour les tournées.

Un jour, nous avons dû prendre des photos pour annoncer nos répétitions sur les réseaux sociaux et informer que l'Odin Teatret continuait d'exister malgré les rumeurs du contraire. Dans nos maisons, nous avons récupéré des vêtements et des costumes accumulés au cours des voyages. Les jupes aux couleurs vives avec dentelles et paillettes venaient du Brésil, un manteau de Jordanie, une robe d'Inde, un chapeau de Bolivie, une veste de Mongolie, une cape de la cérémonie d'attribution d'un titre académique *Honoris Causa* à Eugenio Barba à l'Université de Cluj en Roumanie... Nous avons choisi des perruques et des chaussures, et après la séance photo nous avons tout passé en revue et découvert une cohérence. Qui étions-nous ?

Les nuages nous ont dirigés vers William Shakespeare, sa vie d'acteur-écrivain, la vie théâtrale frénétique de son époque, la mort de son fils Hamnet et de

son père qui cachait sa foi catholique dans un pays devenu protestant, et l'histoire d'Hamlet, prince du Danemark. Hamlet et Ophélie, Claudius et Gertrude étaient des figures bien connues de l'Odin Teatret. Dans mon spectacle *Le château de Holstebro* de 1990, toujours au répertoire, il y a de nombreuses références aux habitants du château d'Elseneur. Le spectacle *Ur-Hamlet* de 2006 avec l'ensemble du Theatrum Mundi de l'ISTA raconte la version originale de l'histoire écrite en latin par le premier historien danois Saxo Grammaticus. Dans ce spectacle, le grand défi d'Eugenio était de faire ressentir aux spectateurs contemporains la terreur que ressentaient ceux qui en 1600 croyaient aux fantômes. Pour ce personnage, il avait imaginé un funambule qui, au-dessus de la tête des spectateurs, traverserait la cour du château d'Elseneur où se déroulait le spectacle. Mais les autorités n'ont pas permis qu'un câble soit fixé aux murs du bâtiment historique. Alors, le fantôme s'est transformé en la Reine des Rats qui apporte la peste aux habitants du château joué par un acteur japonais de noh. L'une de mes mises-en-scène *Le Fils de Gertrude*, avec l'acteur italien Lorenzo Gleijeses comme protagoniste, s'inspire du roman de John Updike sur la mère d'Hamlet, une jeune femme amoureuse ayant des relations difficiles avec son fils.

Pendant les pauses des répétitions de groupe, Eugenio et moi, alors que nous étions en voyage pour d'autres engagements, avons développé une scène autour de la mort de Hamnet, le fils de Shakespeare. Eugenio était conscient qu'à Holstebro, il devait se concentrer sur les autres acteurs moins expérimentés. Lors d'une classe magistrale à Santa Fe, en Argentine, en 2023, j'ai improvisé sur un thème éloigné de notre spectacle pour laquelle Eugenio a ensuite écrit un texte. Pendant des mois, j'ai élaboré cette scène, la dilatant dans l'espace ou la réduisant comme dans une cage, avec et sans corde ou chaise, avec des sons ou sans texte. Nous avons voulu donner un corps à Hamnet et nous avons pensé à un masque africain recouvert d'un bandeau sur les yeux, à une robe folklorique hongroise et enfin à la marionnette de Fabio Butera, déjà utilisée dans d'autres spectacles précédents, *Le Mariage de Médée*, *Avenir à vendre* et *L'Arbre*. J'avais un petit berceau de poupée que je voulais utiliser pour une démonstration de travail, et j'y ai couché Hamnet. Lorsque je tirais le berceau avec la corde, cela produisait un son qui ressemblait à un gémissement. Nous l'avons gardé. Peu à peu les actions de la scène disparurent. Il ne restait que le texte, le berceau et la marionnette au doux visage.

J'ai trouvé une motivation concrète pour créer du matériel d'acteur par des lectures montrant l'importance de la gigue, de la danse et de la musique à la fin des spectacles du Globe Theatre au temps de Shakespeare. J'ai enregistré beaucoup de musique trouvée sur Internet ainsi que des documents vidéo des

danses. Durant le temps de travail individuel, j'ai dansé et improvisé suivant les impulsions de ces mélodies qui m'ont aussi donné le ton de certains textes. Les pas pieds joints dans lesquels on lève les talons, encore répétés aujourd'hui dans le spectacle, sont issus de cette recherche et reproduisent une danse de cour. Dans mes improvisations, j'ai couru après le brouillard londonien, l'écriture à la lumière des chandelles et le mouvement des nuages dans le ciel. Aujourd'hui, alors que le spectacle touche à sa fin, je me retrouve souvent à lever les yeux. Je scrute les nuages en essayant de déchiffrer où ils me mènent. Je dialogue avec eux, les bruits de vent, de pluie, de tempête et de la mer qui se calme avec le retour du soleil.

Pour moi, la richesse du théâtre est la capacité de rendre présentes simultanément des réalités opposées, que les différentes parties du corps, les inflexions variées de la voix, le flux des mots intègrent et séparent, soulignent et évoquent l'ambiguïté, laissant au spectateur la liberté d'imaginer et comprendre en fonction de ses propres intérêts et de son expérience. Les scènes et les événements de notre spectacle sont un kaléidoscope dont les images sont provoquées par ceux



Jakob Nielsen, Julia Varley. Photo : Annalisa Gonnella

qui le regardent et l'animent. Un jour, la couronne du fantôme du roi défunt fut placée sur Hamlet allongé sur le sol. La nécessité du pouvoir pour se maintenir et se transmettre de génération en génération est apparue ; j'ai vu les puissants d'aujourd'hui et leur manque de scrupules à provoquer guerres, faim et terreur. Un jour, je vois l'épée à l'intérieur de la couronne soulevée ; le lendemain le choix entre l'épée et la fleur. Je me demande si la relation des pères et des mères avec leurs enfants est différente. Veulent-ils vraiment léguer quelque chose à leurs enfants ? Ou se bornent-ils à simplement exiger ? Un jour, la poésie et l'illusion de l'amour juvénile sont confrontées à la passion et à l'érotisme de l'amour adulte. Le lendemain, je pense à Shakespeare. Je ne l'imagine pas particulièrement attaché au fils qu'il n'a pas vu grandir, mais il a dû ressentir le besoin de donner une suite à son nom, de laisser un héritage. Je pense au testament caché de son père dans lequel il prie pour que des messes soient célébrées pour son âme, et à quel point la vie privée est secrète et diffère de la vie publique. Les générations se succèdent avec un besoin alterné de révolte et d'acceptation. Un jour, le théâtre raconte et commente son époque en prenant position ; un autre semble lutter seulement contre l'indifférence et l'ennui. Le lendemain, tout est danse.

Cela dépend du point de vue. Chacun comprend ce qu'il veut comprendre, pas ce qui a été dit ou ce qu'il voit. De nombreuses histoires restent submergées ; on ne les voit plus, mais elles continuent de nourrir le présent. J'ai récemment lu une phrase de l'acteur italien Massimo Troisi : « Je suis responsable de ce que je dis, pas de ce que vous comprenez. » Je pourrais résumer par ces mots la douleur de perdre la maison dans laquelle j'ai grandi professionnellement et où je pouvais accueillir des personnes et des spectacles, et la confirmation que travailler sur un nouveau spectacle nous oblige à regarder l'avenir avec un optimisme actif. Je vivais littéralement la tête dans les nuages. C'est-à-dire, tendre la main vers l'impossible et immergée dans un environnement de solidarité, de ténacité et de sourires. Des amis du « peuple secret de l'Odin » sont venus nous rendre visite : Gregorio Amicuzi nous a accompagné pendant une bonne partie du processus, Knud Erik Knudsen a construit la structure et nous a également offert une boîte d'outils de travail, Claudio Coloberti a sacrifié son travail de cinéaste pour nous aider comme « technicien », le toujours serein Stefano Di Buduo nous a livré ses vidéos pleine de tendresse paternelle et de transmission guerrière. Ensuite nous avons été accompagnés des visites et conseils de Jan de Neergaard, Exe Christoffersen, Annelis Kuhlmann, Adam Ledger, Kathrine Winkelhorn, Dorthe Kærgaard, Anna Bandettini. Pour le lecteur de ce texte, ces noms signifient peu, pour nous à l'Odin Teatret c'étaient des murs solides qui nous protégeaient du froid de l'époque.

## L'ESPACE DES NUAGES

En entrant dans la salle le premier jour de répétition, je me retrouve devant deux rangées de chaises, une de chaque côté de la salle. Ils servent à délimiter l'espace scénique et à recevoir les spectateurs. C'est « l'espace-rivière », comme l'appelle Eugenio Barba. Je connais le format et aussi une partie de son histoire.

J'ai vu la « rivière » pour la première fois lors du spectacle *Mythos* de l'Odin Teatret en 2000. Étonnant. Assis parmi les spectateurs, en plus de regarder le spectacle, je l'ai aussi vécu. Je l'ai vu et vécu avec d'autres spectateurs assis devant moi. J'ai perçu leurs visages, leurs réactions, leurs têtes qui bougeaient tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, puis leurs bouches ouvertes, les différentes positions de leurs jambes, de leurs bras et de leurs mains. J'ai pu voir physiquement comment la communauté des spectateurs vivait l'expérience ensemble avec la communauté des acteurs.

La « rivière » est l'espace scénique oblong qui coule entre les corps des spectateurs et qui ne peut être complètement dominé par le regard des personnes présentes. Il crée deux scènes frontales possibles, une à gauche et une à droite, ainsi qu'un grand couloir central dans lequel les acteurs bougent, dansent, chantent et disent leurs textes.

Avant même le début du spectacle, la « rivière » génère immédiatement un sentiment de coexistence, de curiosité et de contact. En attendant les comédiens, les spectateurs observent les gens assis en face d'eux, tentant de s'orienter dans ces circonstances nouvelles qui, en l'absence de scène sur laquelle concentrer leur attention, les oblige à choisir où regarder.

Lorsque le spectacle commence enfin, à quelques centimètres des spectateurs, l'acteur par sa présence génère « l'étincelle » qui, comme l'a théorisé et pratiqué Jerzy Grotowski, relie les deux ensembles : l'ensemble des spectateurs et celui des acteurs. Nous participons tous et vivons une expérience collective, comme dans un rituel ou une cérémonie civile intime. La sensation est très différente de ce que l'on ressent en assistant à un spectacle frontal.

L'espace scénique - qui définit la relation entre acteurs et spectateurs - est fondamental dans l'histoire du théâtre, car il détermine la technique des

acteurs et le comportement qu'ils adoptent pour construire la fiction scénique afin d'intensifier l'expérience de ce que le spectateur « voit ».

Dans l'Angleterre de Shakespeare, le Globe Theatre a été construit en 1599 et détruit par un incendie en 1613. Reconstitué à nouveau en 1614, il a fonctionné jusqu'en 1642, date à laquelle il a été fermé par ordonnance. Un nouveau Globe Theatre a été construit à Londres en 1997, respectant les caractéristiques de l'original et continuant à accueillir des représentations jusqu'à ce jour.

La scène était au centre d'un espace à ciel ouvert. Dans cette zone, qui était l'endroit le moins cher, les spectateurs, appelés péjorativement les *groundlings*, assistaient debout au spectacle. Encerclant le parterre se trouvaient des balcons situés à trois hauteurs différentes. Le balcon central avait un coût d'admission très élevé. Les balcons latéraux, malgré une moins bonne visibilité, étaient encore plus chers, et étaient destinés à la classe supérieure. L'une des raisons de ce type de construction était le fait que le public, en plus de voir le spectacle, observait également les autres spectateurs. Le théâtre était un lieu de rencontre dans lequel la société se représentait.

La même chose s'est produite au théâtre à l'italienne. Son architecture offrait aux spectateurs une perception globale du lieu de l'action scénique où les acteurs jouaient. Avec sa division en loges (*palchetti*), la structure sociale de l'Italie d'alors était évidente. Le parterre, malgré une meilleure visibilité, était destiné au « peuple ». Dans les loges cependant, la visibilité était réduite, mais on

savourait le plaisir d'observer les spectateurs et d'être observé par eux. Les « loges » étaient destinées aux aristocrates qui les utilisaient comme pièces à vivre pour recevoir des invités, manger et mener leur propre vie sociale.

C'est Grotowski, avec son petit Théâtre des 13 Rangs à Opole, qui, en Pologne, dans les années 1959-1964, fut le premier à briser la séparation entre acteurs et spectateurs en fondant un espace unique dans lequel les acteurs se déplaçaient parmi le public. Dans le *Faust* de Marlowe, les spectateurs assistaient à un banquet, et dans *Kordian* de Slowacki, ils



Espace-rivière, *Dedans le squelette de la baleine* de l'Odin Teatret. Photo : Francesco Galli  
Teatro San Carlo, Naples, Italie, fondé en 1737.



étaient assis sur des lits dans un hôpital psychiatrique. Les conséquences furent extrêmes.

Une explosion de possibilités a amené le théâtre hors du théâtre : sur les places, dans les maisons, dans les prisons, dans les hôpitaux et dans tous les lieux où pouvait se produire la rencontre entre les deux ensembles. L'espace scénique commence alors à se transformer, répondant au désir des artistes d'éprouver, de verbaliser et d'exprimer leurs besoins au public. Le « comment » de la genèse de cette rencontre est alors devenu un espace de pratique, d'expérimentation et de réflexion dans le but d'impliquer activement le spectateur.

Comme au Globe Theatre de Shakespeare où les différentes couches sociales des spectateurs se mélangeaient pour assister à un spectacle dont la langue parlait à tout le monde, aujourd'hui *Les nuages d'Hamlet* de l'Odin Teatret veut relever ce défi. Chaque soir, les acteurs rencontrent un petit groupe de quatre-vingt-dix personnes qui les ont choisis.

La « rivière » accueille ce dialogue entre textes, images, sons, objets, instruments, musique *live*, danses endiablées et stase vibrante. C'est un courant infatigable animé par la composition de chaque détail de la « partition » des acteurs. Chaque détail raconte, évoque et suggère. Chaque acteur exprime sa présence, conscient d'être entouré de spectateurs, et son comportement, par des signes physiques, se répercute également sur ceux qui se trouvent derrière lui. Tout

s'articule par rapport à un espace scénique immersif dans lequel l'acteur n'entretient plus seulement une relation frontale, mais circulaire.

Dans la « rivière », le spectateur ne peut pas voir tout l'espace scénique, comme dans un théâtre italien ou au Globe Theatre : il doit maintenant choisir. Son attention est dirigée vers les deux extrémités de la « rivière » à travers les sons, les voix et les actions des acteurs dans une mosaïque incessante de stimuli simultanés. Il est intéressant de voir le temps que met Eugenio Barba et ses acteurs pour décider où diriger l'attention

*Kordian* du Teatr Laboratorium, 1962. Espace scénique. Le Globe Theatre, dessin du bâtiment d'origine fondé en 1599.

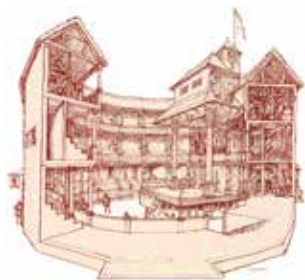
du spectateur. Les variations d'intonation ou de tension du torse de l'acteur déterminent la perception et guident l'interprétation personnelle de ce que vit le spectateur. Dans la simultanéité des actions, c'est le spectateur qui choisit ou se laisse capturer par une action plutôt que par une autre. Chaque spectateur crée ainsi sa propre « dramaturgie » par rapport à son imaginaire et à sa biographie et surtout par rapport à la manière dont les actions influencent sa perception. Il y a un niveau littéral, les mots, un autre niveau visuel avec les images, un autre niveau auditif avec les sons. Les réactions des autres spectateurs assis en face accentuent l'effet kinesthésique des actions des acteurs.

Le sens kinesthésique nous fait prendre conscience de notre corps et de ses tensions mais aussi des personnes qui nous entourent. Jusqu'à une distance de huit à neuf mètres, le sens kinesthésique influence concrètement le système nerveux du spectateur. Cependant, une plus grande distance crée un effet d'éloignement, comme lorsque l'on regarde des images à la télévision. C'est la différence dynamique et perceptuelle fondamentale entre le théâtre et le cinéma ou la télévision, c'est-à-dire entre les organismes vivants tridimensionnels et les images bidimensionnelles.

Nous sommes donc tous manipulés sur le plan sensoriel kinesthésique par la proximité des actions des acteurs qui constituent le flux énergétique de la « rivière ». Ses eaux claires ou troubles nous traversent, et même si nous ne saisissons pas le sens de certains mots - l'Odin Teatret a toujours présenté des spectacles dans différentes langues - ou la manière de raconter du metteur en scène, la « rivière » nous le dit, car nous faisons nous aussi partie de ses tensions et de son dynamisme. Nous ne sommes pas des individus solitaires : dans ce rituel sans balcons ni lieux privilégiés, la proximité des spectateurs qui nous font face, que nous pouvons voir et nous voient, se confond avec celle des acteurs.

La « rivière » nous transporte avec Gertrude et Claudio, alors qu'ils s'embrassent, jouent et complotent au cours du spectacle. Elle nous émeut avec Shakespeare qui imagine écrire dans le livre du monde l'amour d'Ophélie et Hamlet, mais aussi la douleur ressentie pour la mort du fils porteur du même nom que le prince du Danemark.

La « rivière » parle à nos yeux, nos oreilles, nos instincts, nos rêves et nos fantômes. Le fantôme du père d'Hamlet erre dans la « rivière » et nous enveloppe de ses gémissements et cris. Que nous soyons conscients ou non, son courant nous entraîne au-delà d'une tragique histoire de vengeance.



# ODIN TEATRET

L’Odin Teatret ([www.odinteatret.org](http://www.odinteatret.org)) a été fondé par Eugenio Barba en 1964 à Oslo, en Norvège, avec quatre jeunes qui avaient été refusés à l’école nationale de théâtre. En 1966, l’Odin Teatret s’installe au Danemark et transforme l’étable d’une ferme située à proximité immédiate d’Holstebro en un théâtre laboratoire. En 1983, le nom a été changé en Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret en tant que cadre institutionnel fédérant de nombreux pôles d’activités artistiques et didactiques, une maison d’édition et de production de vidéos et films, des festivals et des initiatives communautaires. En 2022, l’Odin Teatret et Eugenio Barba quittent le Nordisk Teaterlaboratorium et poursuivent leur activité au Danemark et dans le reste du monde.

Dès 2022, les activités de l’Odin Teatret comprennent des représentations au Danemark et à l’étranger, des activités didactiques et des séminaires, des contacts intensifs avec des groupes de théâtre ainsi qu’à travers des projets européens, la Odin Home - une résidence intensive annuelle de neuf jours à Ringkøbing-Skjern -, le festival annuel Transit dédié aux femmes travaillant dans le théâtre à Stendis et le mensuel « Jeudi de la poésie » en collaboration avec d’autres institutions de Holstebro.

En collaboration avec la Fondazione Barba Varley, les activités de l’Odin Teatret comprennent la production de films et de vidéos pédagogiques, la publication de livres, le soutien à des personnes et groupes en situation défavorisée, la réalisation des sessions de l’ISTA (International School of Theatre Anthropology), des spectacles avec l’ensemble multiculturel Theatrum Mundi, la publication de la revue *Journal of Theatre Anthropology*, ainsi qu’une série de films consacrés à l’anthropologie théâtrale qui peuvent être téléchargés gratuitement sur le site de la fondation. ([www.fondazionebarbavarley.org](http://www.fondazionebarbavarley.org)).

Au centre de cette collaboration se trouve le LAFLIS, Living Archive Floating Islands ([www.LAFLIS.org](http://www.LAFLIS.org)), créé à la suite de la donation par Barba de sa bibliothèque et de son patrimoine artistique à la région des Pouilles en Italie. C’est à Lecce, à la Bibliothèque Bernardini, que prend vie l’histoire de l’Odin Teatret, ainsi que la vaste documentation relative au Festival Transit dirigé par Julia Varley, le Projet Magdalena et les groupes du Tiers Théâtre. Des archives numérisées sont disponibles avec des documents qui remontent à l’année 1960 lorsque Barba partit en Pologne pour étudier la mise en scène, et se lia avec le jeune Jerzy Grotowski.

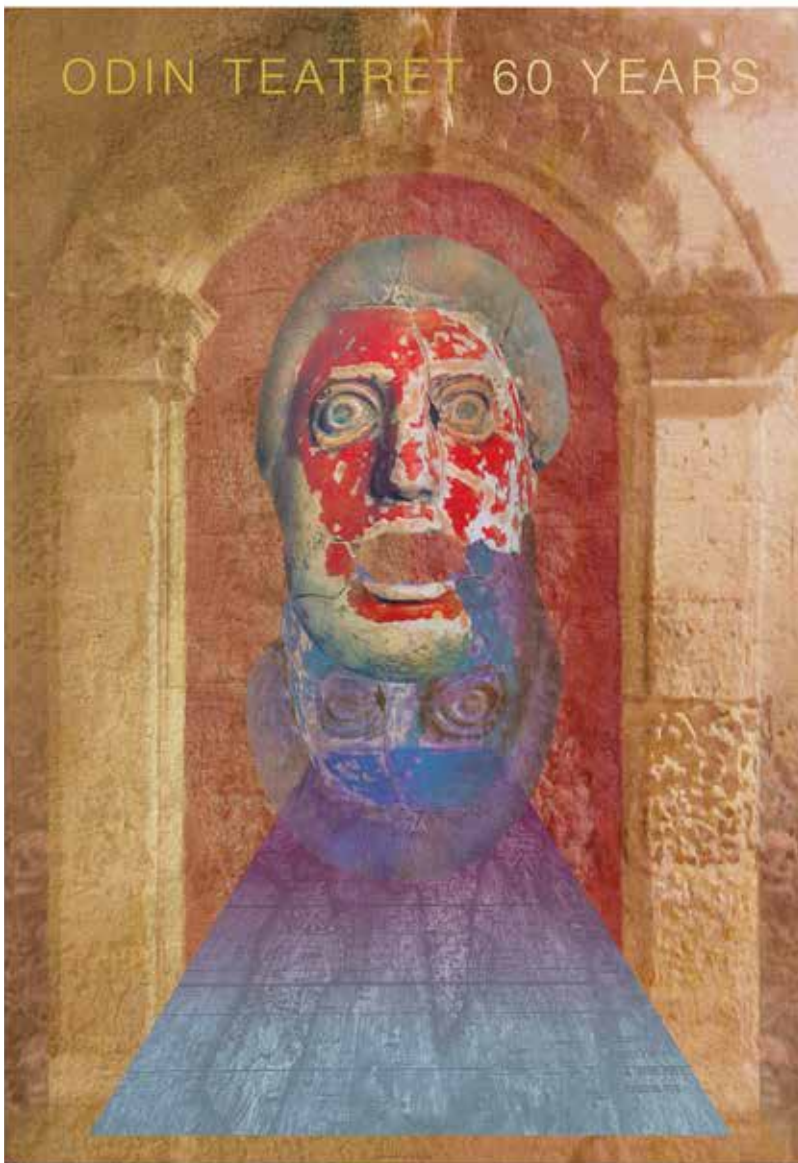
Les liens tissés depuis 60 ans ont permis le développement d’un environnement professionnel et académique en collaboration avec des universités, des groupes et des associations culturelles. Les expériences de l’Odin Teatret, avec 86 spectacles présentés dans 67 pays et dans différents contextes sociaux, ont généré une culture particulière enracinée dans la diversité culturelle et le principe du « troc » : les acteurs de l’Odin Teatret présentent leur travail dans et pour un environnement spécifique, qui à son tour répond par des chants, de la musique et des danses de sa propre culture.



Jan Ferslev, Rina Skeel, Eugenio Barba, Julia Varley, Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Dessous : Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel au Mimi Transit Festival. Stendis 2024. Photo : Annalisa Gonnella

**Odin Teatret:** Eugenio Barba, Antonia Cioază, Claudio Coloberti, Jan Ferslev, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley

ODIN TEATRET 60 YEARS



Désign Peter Bysted



## ODIN TEATRET

Tingagervej 1, 7500 Holstebro, Danmark  
numéro CVR: 43629190 - [odin@odinteatret.org](mailto:odin@odinteatret.org)  
[www.odinteatret.org](http://www.odinteatret.org) - +45 22624135