

LA CASA DELLE ORIGINI E DEL GIORNO

Eugenio Barba (ex allievo della Nunziatella)

(Discorso in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa da parte dell'Università di Varsavia, 28 maggio 2003)

Permettetemi, come segno di gratitudine, in questa cerimonia che onora i miei compagni dell'Odin Teatret e me, di ricordare gli inizi. Le prime parole di un noto testo teatrale:

Merdre!

Il più conosciuto fra gli incipit del dramma europeo, forse andrebbe evitato in questo solenne consesso. Ma non si può, perché questa sorprendente esclamazione è, senza dubbio, la più significativa. La provocazione con cui Jarry aprì Ubu Roi, quando fu scritta e detta la prima volta, dovette essere deformata (Merdre!) per risultare accettabile. Oggi, se non fosse deformata e contraffatta, sarebbe talmente banale da passare inosservata. Questa parola distorta dovrebbe essere scritta sulle bandiere dei nostri teatri, se teatri alzassero ancora bandiere in cima ai loro tetti come a Londra ai tempi di Shakespeare.

Quella parola sulla bandiera non è un insulto. È un rifiuto. È questo che il teatro, lo sappia o no, dice al mondo che lo circonda. E, per dirlo con efficacia e coerenza, deve allontanarsi dal linguaggio quotidiano, rielaborarlo e situarlo in uno spazio paradossale. Lo spazio paradossale è l'unica patria del teatro. Per questa patria Jarry ha creato un'immagine sarcastica e antitetica, degna di figurare come emblema su una bandiera: «Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est à dire Nulle Part». Era il 10 dicembre 1896, quando alla ribalta del Théâtre de L'Oeuvre di Parigi Jarry pronunciò queste parole, che possono risultare amare, ironiche, persino disperate - tutto tranne che tristi o provocatorie. Sono allegre e piene di vitalità, come l'humour noir che ho imparato a conoscere e ad apprezzare qui in Polonia. Dovremmo però riflettere su un fatto: quando Jarry mise sulla carta quelle parole gioiose e nichiliste, Nulle Part lo scrisse con le iniziali maiuscole. Non come un'assenza, ma come un'identità. La Polonia è la mia patria professionale.

L'ho sempre pensato perché qui ho vissuto gli anni fondamentali del mio apprendistato. Qui assimilai la lingua di lavoro, l'atteggiamento critico verso la storiografia, le basi del sapere e le tensioni ideali dell'artigianato teatrale. La Polonia fu l'ambiente che guidò i miei primi passi verso il mio destino. Oggi, nel momento del ritorno alla casa delle mie origini, dopo quasi mezzo secolo, mi chiedo se la Polonia non sia rimasta la mia patria professionale soprattutto per la sua forte vocazione a rappresentare per me il reame di Nulle Part. NULLE

Che cosa voleva dire Jarry con quell'espressione, nel lontano 1896? Accennava soltanto allo smembramento politico della nazione polacca? E a che cosa accennava scrivendo le parole maiuscole? Il greco l'aveva studiato seriamente, a scuola. E in greco nulle part diventa outópos, Utopia. Era anche a questo che alludeva nel suo gaio e vitale humour noir? Noi lo sappiamo fin troppo bene, attraverso le nostre esperienze e la Storia che ha accompagnato le nostre vite, quanto l'Utopia abbia a che vedere con l'humour noir.

Parlo di Jarry, pensando alla mia Polonia di più di quarant'anni fa, ed ecco emergere Witold Gombrowicz e il suo

Ferdydurke. Lo sapevamo a memoria. Il libro di Gombrowicz, come un grande mito beffardo, forniva le parole, i paradigmi e le tipologie attraverso cui Grotowski e io ci parlavamo. E immediatamente, nel teatro interiore della mia mente, Gombrowicz e Jarry si accostano a un artista che ha opolato di immagini indelebili il teatro del secondo Novecento, e del quale vorrei evocare la presenza: Tadeusz Kantor. Di nascita e scuola sono italiano. D'educazione politica, norvegese. Professionalmente, polacco. Nel 1963, quando nel teatro-laboratorio 13 Rzedów di Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen, dovevo mettere in scena un testo per il mio saggio di regia, pensai alle mie radici, alla Divina Commedia di Dante Alighieri. Progettavo uno spazio teatrale doppio, due palcoscenici ai due estremi della sala, e il viaggio di Dante in mezzo, fra gli spettatori, nello spazio del Disordine - una parola anche questa da scrivere con la maiuscola, come Nulle Part.

Cercavo uno scenografo e mi rivolsi a Kantor. Ci incontrammo e parlammo a lungo. Era curioso e gentile. Non mostrò affatto il caratteraccio che si diceva: a Opole? E in quale teatro, al Ziemi Opolskiej? Gli risposi che lavoravo con Grotowski. Ricordo il lampo del suo sguardo. Kantor si alzò senza una parola e mi piantò in asso. Non l'ho più rivisto. Questa è aneddotica, non è storia. Le rivalità, le gelosie, le glorie e le paure sono schiuma effimera e non vanno confuse con le potenti onde del mare che si accaniscono contro la stabilità della terraferma. Se richiamo alla memoria le onde apparentemente scomparse, non faccio l'appello d'una umarła klasa, di una 'classe morta': Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Julian Beck, Carmelo Bene, Jerzy Grotowski. Queste onde sono diventate correnti profonde, temperano il clima in cui noi agiamo professionalmente, sono il nostro mondo. Se questo mondo, questo potente reame di Nulle Part, tentiamo di rinchiuderlo nei confini che chiamiamo 'passato', siamo noi, in realtà, a morire.

Quelle persone apparentemente scomparse non sono i nostri ricordi. Sono il nostro sangue, sono lo spirito che ci mantiene in vita.

Chi mi conosce lo sa: più d'ogni altra esperienza, per me la Polonia fu Grotowski. Non serve ripetere ciò che ho detto già tante volte, Questa cerimonia del 2003 è la scena più recente di un intreccio che cominciò nel 1961, con l'incontro a Opole d'un italiano di 25 anni emigrato in Norvegia, che aveva molto viaggiato, con un regista polacco di 28 anni che aveva girato poco per il mondo, ma aveva cominciato a esplorare la geografia verticale, conosceva l'arte della politica e della dissidenza e sapeva metterle al servizio della sola libertà spirituale. Riconosco in Jerzy Grotowski il mio Maestro. Eppure non mi sento né un suo allievo, né un suo seguace. Le sue domande sono divenute le mie. Le mie risposte sono sempre più diverse dalle sue. Jerzy Grotowski aveva buon senso, per questo era distruttore del senso comune e delle illusioni. Era l'uomo del paradosso e trasformò il paradosso in un concreto paese. Conquistò la propria autorevolezza nei territori del teatro. Era un profeta, nel senso originario della parola, perché non parlava in nome proprio, ma in nome di un'oggettività poco evidente. Pose la domanda fondamentale per il teatro del nostro tempo, la più dolorosa e decisiva per il suo avvenire. Il teatro come arte lo interessava solo come punto di partenza, né si illudeva che dall'estetica e dall'originalità dipendesse il suo potenziale futuro. Chiese semplicemente: «Che cosa vogliamo farne del teatro?». Le domande profetiche non coniano parole nuove. Sovvertono le espressioni comuni. Quante volte l'abbiamo sentita ripetere, questa domanda: a che serve il teatro? Le vere risposte non ci raggiungono attraverso le parole, sono fatti. Che cosa vogliamo farne, del teatro? Dobbiamo rassegnarci a essere custodi delle sue

forme, governati dai turisti, dai funzionari del mecenatismo, dai regolamenti del solenne museo dello 'spettacolo vivente'? O vogliamo decidere con le nostre azioni perché questo artigianato sia così necessario a ognuno di noi, che cosa vada estratto da questo prestigioso reperto d'una società che non c'è più, con chi lottare per riconoscere i segreti e le potenzialità del nostro artigianato, come e dove rifondere e utilizzare i suoi materiali e le sue sostanze? Grotowski ha trasformato un modo di dire, un disagio diffuso e la scontentezza della gente di teatro, in una vera domanda. E ha risposto con l'evidenza dei fatti compiuti. Ha preso dalla professione teatrale ciò che serviva per creare una rigorosa disciplina di libertà sganciata da legami con qualsiasi metafisica o dottrina. Ha circoscritto una regione molto particolare del reame di Nulle Part: uno yoga senza una mitologia condivisa. Ha tracciato la rotta di un viaggio verticale a partire dal teatro. Alla radice della domanda fondamentale, Grotowski piantò un totem: la tecnica. Non si riferiva alla manipolazione degli oggetti e delle macchine, ma all'indagine empirica dell'azione umana, dell'essere umano nella sua interezza e integrità. La tecnica era la premessa per un'unione difficile, a volte precaria, di quel che nella vita quotidiana è diviso: il corpo e la mente, la parola e il pensiero, l'intenzione e l'azione. Il totem era la tecnica dell'attore, cioè della relazione fra un essere umano e l'altro. 'Attore' si dice al singolare, ma sottintende sempre due persone: senza spettatore non c'è attore - e neppure Performer, anche se scritto con lettera maiuscola. Qualunque sia poi il modo in cui la nozione di 'spettatore' venga da noi interpretata, definita, incarnata o immaginata. Domande identiche - risposte divergenti. Non è l'ortodossia fedele, ma l'incontro attraverso le differenze che permette al passato di circolare in noi come in un sistema sanguigno. Il reame di Nulle Part promette accettazione, ispira senso di isolamento, esalta chimere e, in alcuni rari casi, spinge verso la profondità. È questo che la tecnica regala, quando si avanza lungo la sua strada: la consapevolezza che la costrizione diventa uno strumento di libertà. Nel reame di Nulle Part, sentieri che partono da luoghi distanti, si incontrano e si fondono. Altri, che hanno la stessa origine e sembrano indissolubili, si biforcano. Possiamo scoprirvi le scale che esplorano. Verso l'alto e verso il basso, la geografia verticale. E possiamo trovare fortezze 'dalle mura di vetro' in cui tecnica e tensioni ideali inventano strategie che ci permettono di vivere nel nostro tempo senza essere del nostro tempo. Nello spazio paradossale del teatro si possono costruire storie parallele a quella Storia che ci ingloba e ci trascina, e trasformare in solide relazioni umane i valori che paiono solo sogni e ingenuità. Parlo di fatti compiuti. Basta avere uno sguardo sufficientemente acuto e sperimentato per distinguere la storia sotterranea del teatro nel mondo moderno. Cosa farne del teatro? La mia risposta, se debbo tradurla in parole, è: un'isola galleggiante, un'isola di libertà. Derisoria, perché è un granello di sabbia nel vortice della storia e non cambia il mondo. Sacra, perché non cambia noi. Sperimento il reame di Nulle Part come un regno abbandonato dai suoi re e dalle sue regine. La sua vita è regolata da molte discipline e nessuna Legge. È il luogo in cui si può dire «no» senza sprofondare nella negazione degli obblighi e dei legami. È il luogo del Rifiuto che non si separa dalla realtà circostante, anzi, dove l'atto di rifiutare può essere cesellato come un gioiello, come una favola attraente, che poi ci sorprende, quando ci sembra che parli di oggi e proprio a noi. Oggi io sono commosso, perché sono dentro una favola, e questa favola è a Varsavia che mi viene raccontata. Quale luogo può rappresentare il castello delle favole meglio dell'università delle origini del mio percorso professionale, alla quale ritorno come doctor honoris causa nel quinto atto della mia vita? Eppure, in questo stesso

momento, rivedo le ossa che i bulldozer scavavano alla luce fra le macerie di Varsavia ancora all'inizio degli anni Sessanta. Appartengo a quella generazione di giovani affamati di libri, che quando alzavano gli occhi rischiavano di vedere ossa fra la terra e le macerie portate via dai camion che ricostruivano l'Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale. Scoprivano un'altra fame, oltre quella per il sapere e i libri. Come se senza leggere non si potesse respirare, ma tutti i libri, poi, fossero lì per nascondere la verità.

Per alcuni di noi che hanno goduto l'eloquenza e la poesia dei libri accanto all'orrido mutismo delle ossa degli anonimi assassinati, il teatro è stato un ponte fra la fame di sapere e la fame di quel che si rivela quando si abbandona il sapere. Un ponte che si può costruire con metodo, secondo le migliori regole dell'architettura, ma che non è fatto perché ci si fermi su di esso, come se fosse un traguardo. Sì, il teatro è un'arte. Ma la sua bellezza non basta a rapirci. Quest'arte è stata a lungo svalutata. Poi finalmente è stata apprezzata e premiata come merita. Degli apprezzamenti e dei premi, i miei compagni dell'Odin e io vi ringraziamo, commossi. Ma abbiamo visto le ossa. Non si può pretendere che la pompa delle cerimonie teatrali e la loro solennità appaghi la nostra fame. I vostri palazzi delle favole sono fatti per essere visitati e lasciati. Se ci attacchiamo a essi, ci trasformiamo in figure illusorie nelle mani delle streghe e degli orchi che siamo diventati. Amo il teatro perché mi ripugnano e Non credo che lo scontento - questo spirito di ribellione che mi cavalca - possa alla fine acquietarsi. Quando sembra ridotto al silenzio, sento l'odore della menzogna salire alle narici. Se lo scontento si acquietasse, del teatro non saprei più che farmene. Ripetere, ripetere, ripetere. L'azione, in teatro, è fatta per essere ripetuta, non per raggiungere uno scopo e andare oltre. Ripetere significa resistere, opporre resistenza allo spirito del tempo, alle sue promesse e minacce. Solo dopo essere stata ripetuta e fissata, una partitura può cominciare a vivere.

Cadrà ancora molta neve, il gelo tornerà. Dall'interno di questo laborioso scontento fatto di azioni, applicando questo artigianato della dissidenza che chiamo teatro, i miei compagni dell'Odin e io ci sforziamo di non cedere alle tentazioni del progresso e all'impeto del tempo. Senza turbamento, con accanto i nostri morti amati e per noi sempre in vita, guardiamo quel che di noi giorno per giorno se ne va.

Ancora una volta i miei compagni dell'Odin Teatret e io vi ringraziamo. Da questa cattedra, non abbiamo altra lezione da trasmettere a parole a coloro che hanno oggi venti o venticinque anni.

La demeure des origines et du jour

E.Barba (ancien élève de la Nunziatella)

(Discours prononcé à l'occasion de la réception comme doctor honoris Causa de l'Université de Varsovie, 28 Mai 2003)

Permettez-moi, en signe de gratitude, en cette occasion en cette occasion ou vous honorez mes amis de l'Odin Teatret et moi-même, d'en rappeler les origines. Les premières paroles d'un texte théâtral bien connu sont :

Merdre !

En ce moment solennel il serait de bon ton d'éviter l'emploi du plus connu des incipits du théâtre européen. Mais on ne peut s'y résoudre car cette surprenante exclamation est aussi la plus significative. La provocation par laquelle Jarry introduisit Ubu Roi, quand elle fut écrite et prononcée pour la première fois, se devait d'être déformée pour être acceptable (Merdre!). Aujourd'hui c'est cette distorsion et cette contrefaçon qui en pérennisent la singularité. Ce mot tordu devrait être au fronton de nos théâtres ou, à la manière des théâtres londoniens du temps de Shakespeare, sur le drapeau flottant sur leur toit.

Ce mot en exergue n'est pas une insulte. C'est un refus. Et là réside, qu'il en ait ou pas conscience, le message que le théâtre adresse à ce monde qui l'entoure. Et, avec le souci de l'efficacité et de la cohérence, il doit renoncer au langage quotidien, le transformer et le placer en situation paradoxale. Cette situation paradoxale est la seule patrie du théâtre. Pour celle-ci Jarry a créé une image cynique et antithétique, digne en figure en exergue de tout programme «Quant à l'action qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est à dire Nulle Part».

C'est en ce 10 décembre 1896, date à laquelle Jarry prononça ces mots sur la scène du Théâtre de l'Oeuvre, qu'elles peuvent sembler amères, ironiques jusqu'au désespoir - tout sauf tristes ou provocatrices. Elles sont joyeuses et pleines de vitalité. Comme cet humour noir que j'ai commencé à comprendre et apprécier, ici, en Pologne. Mais nous devrions réfléchir à ceci : quand Jarry jeta ces mots joyeux et nihilistes sur le papier, il utilisa les majuscules pour ce « Nulle Part ». Pour en mieux signifier, non l'absence, mais plutôt la réalité identitaire. La Pologne est ma patrie professionnelle. Je l'ai toujours pensé moi qui ai passé ici les années fondamentales de mon apprentissage. Ici j'ai appris la langue du travail, l'attitude critique envers l'écriture, les bases et les tensions idéales de l'artisanat théâtral. Ce dans cet environnement polonais que je fis mes premiers pas. Aujourd'hui, alors que j'en retourne à ma demeure d'origine, après presque un demi-siècle, je me demande si la Pologne n'est pas restée ma vraie patrie professionnelle parce qu'elle représente, par dessus tout, à mes yeux la réalité de ce royaume de « Nulle Part ».

Que voulait dire Jarry avec cette expression, en cette année 1896 ? Evoquait-il seulement le démembrement politique de la nation polonaise ? Et que visait-il par ce recours aux majuscules? Il savait, pour l'avoir étudié à l'école, le Grec et que dans cette langue Nulle part se dit Outópos (qui a donné Utopie en français). Était-ce aussi à cela que son gai et vital humour noir faisait allusion ? Nous ne savons que trop bien, par nos expériences et notre histoire, combien l'utopie a à voir avec «l'humour noir».

Je parle de Jarry, en pensant à ma Pologne d'il y a plus de quarante ans, et voici que me revient Witold Gombrowicz et

à son Ferdydurke. Nous le savions par coeur. Le livre de Gombrowicz, comme un grand mythe moqueur, fournissait les mots, les paradigmes et les lieux avec lesquels Grotowski et moi communiquions. ET, immédiatement, dans le petit jeu de mon cerveau, Gombrowicz et Jarry s'appariaient à celui qui a fourni au théâtre de la seconde moitié du 20^e siècle tant d'images indélébiles et dont j'aimerais évoquer la présence : Tadeusz Kantor. Je suis italien par la naissance et la scolarité, norvégien par l'éducation politique et professionnellement de culture polonaise. En 1963, dans le *théâtre- laboratoire 13* de Jerzy Grotowski et de Ludwick Flaszen où j'imaginai une scénographie pour un texte pour diplôme de mise en scène, je pensai à mes racines, à la Divine Comédie de Dante Alighieri. Je projetais un espace scénique double, deux scènes aux deux extrémités de la salle, et le Dante en son périple au centre, entre les spectateurs, dans l'espace du Désordre - un mot qui doit, comme Nulle Part, s'ouvrir par une majuscule. Je cherchais un scénographe, et pourquoi pas Kantor. Nous nous rencontrâmes et parlâmes longuement. Il était curieux et affable. Il ne montra en rien ce caractère qu'on lui prêtait. A Opole ? Dans quel théâtre : au Ziemi Opolskiej ? Je lui répondis alors que je travaillais avec Grotowski. Je me souviens encore de l'éclair de son regard. Kantor se leva et me planta sans un mot. Je ne devais jamais le revoir. Mais ceci est une anecdote non l'histoire. Les rivalités, les jalousies, les gloires et les peurs sont l'éphémère écume des choses qu'on ne saurait confondre avec ces puissantes vagues qui mènent l'assaut contre la côte. Si me reviennent à la mémoire ces vagues désormais disparues, je ne fais pas pour autant l'appel d'une *Umarla Klaza*, d'une *Classe morte* : Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Julian Beck, Carmelo Bene, Jerzy Grotowski. Leur houles sont devenues de profonds courants qui irriguent notre actualité professionnelle, ils sont notre monde. Si nous devons tenter d'enfermer ce grand Nulle Part entre les frontières du passé, alors nous signerions là notre arrêt de mort. Ceux que je viens de nommer ne sont pas morts, ils sont le sang qui coulent dans nos veines. Pour qui me connaît c'est d'évidence, la Pologne fut avant tout pour moi Grotowski. Pourquoi répéter ce qui a déjà été tant dit : cette cérémonie en 2003 est la scène la plus récente d'une pièce commencée en 1961 avec la rencontre à Opole entre un italien de 25 ans émigré en Norvège, qui avaient beaucoup voyagé, et un réalisateur polonais de 28 ans qui lui avait peu bougé tout en explorant une géographie verticale, connaissant l'art de la politique et de la dissidence et sachant les mettre au service de la seule liberté spirituelle. Je reconnais en Jerzy Grotowski mon Maître. Pourtant je ne me sens pas son élève, ni son disciple. Si nous avons un questionnement en partages, mes réponses étaient différentes des siennes. Jerzy Grotowski avait du bon sens dès lors qu'il s'agissait de subvertir le sens commun et les illusions. Il était cet homme du paradoxe qui sut transformer le paradoxe en un lieu concret. Il sut conquérir sa liberté dans les territoires théâtraux. Il était un prophète, au sens étymologique du terme, parce qu'il parlait non en son nom mais en celui d'une objectivité peu évidente de prime abord. Il posa la question la plus fondamentale pour notre théâtre contemporain, la plus douloureuse et la plus décisive pour son avenir. Le théâtre comme pratique artistique ne l'intéressait qu'en tant que point de départ, sans se leurrer sur l'importance de l'esthétique et de l'originalité quant au futur possible de ce même théâtre.

Il demanda tout simplement : "qu'est ce que nous voulons faire du théâtre ?" Les questions prophétiques ne forgent pas des mots nouveaux. elles subvertissent les expressions communes. Combien de fois l'avons- nous entendu répéter cette question : à quoi sert le théâtre ? Les réponses véritables ne nous viennent pas par les mots, mais par les faits.

"qu'est ce que nous voulons faire du théâtre ? "Devons-nous nous résigner à être les gardiens de la tradition, dirigés par des touristes ou par des mécènes, par des règlements muséaux à l'usage du "spectacle vivant" ? Ou bien voulons-nous décider, par la seule force de nos actes, que cet artisanat est nécessaire à chacun d'entre-nous, décider de ce qui sera conservé de ces prestigieuses découvertes d'une société qui n'est plus, avec qui lutter pour révéler les secrets et les potentialités de notre art, et comment et où le refonder en utilisant son matériau et sa substance ?

Grotowski a transformé une façon de dire, une gêne diffuse et l'amertume des gens de théâtre en une question bien réelle. Il répond avec l'évidence des faits concrets. Il a su prendre dans dans le corpus théâtral ce qui lui serait nécessaire à la création d'une rigoureuse discipline de liberté débarassée de toute obligation métaphysique ou doctrinale. Il a dessiné des contours très particuliers à ce Nulle Part : un yoga sans mythologie collective. Il a énoncé, avec le théâtre, un itinéraire vertical . Aux racines de la question fondamentale, Grotowski a planté un totem : la technique. Je ne fais pas allusion à la manipulation des objets et des machines, mais à l'enquête sur les actions humaines, sur l'être humain dans de qu'il a d'intéressant et dans ce qui lui est propre. La technique était le préalable à une union difficile, fragile, entre ce qui, dans la vie quotidienne, le partage, le corps et l'esprit., le mot et la pensée, l'intention et l'action. Le totem était la technique de l'acteur, celle qui est à l'oeuvre dans le rapport d'un être humain à un autre. "Acteur " se dit au singulier mais ce sont deux personnes qui sont là désignées : sans le spectateur nul acteur - ni Performer, même si on l'écrit avec une majuscule. Quelque soit ensuite la façon dont nous interpréterons, définirons, incarnerons ou imaginerons cette notion de spectateur. Demandes identiques et réponses divergentes.

Ceci n'est pas une stricte orthodoxie mais la rencontre à travers les différences qui permet au passé de circuler en nous comme s'il s'agissait d'un système sanguin. Le royaume de Nulle Part laisse entrevoir l'accord, inspire le sens de l'isolement, exhale des chimères et même, dans de rares cas, pousse à la profondeur. C'est ceci qu'offre la technique pour peu qu'on suive ses préceptes : savoir que la contrainte peut-être un outil de liberté. Dans le royaume de Nulle Part, des chemins partis de lieux divers convergent et se fondent. D'autres qui ont même origine et semblaient inséparables, divergent et bifurquent. Nous pouvons y découvrir les strates qu'ils explorent.

Vers le haut et vers le bas, géographie verticale. Et nous pouvons trouver des forteresses aux "parois de verre" dans lesquelles techniques et tensions inventent les stratégies qui nous permettent de vivre notre temps sans en être. Ainsi cet espace paradoxal du théâtre permet la création d'histoires parallèles à cette Histoire qui nous contient et nous entraîne, et la transformation de ce qui jusqu'alors semblait rêves ou naïveté en forts rapports humains. Nous parlons des cations accomplies, des faits advenus. Il suffit d'un regard suffisamment aigu et expérimenté pour faire la distinction, en ce monde qui est le nôtre, entre l'histoire souterraine et le théâtre. Que faire du théâtre ? Ma réponse, si je dois l'exprimer par des mots, est : une île flottante, un archipel de liberté. Dérisoire car c'est là un grain de sable dans le tourbillon de l'histoire qui ne pourra jamais en changer le cours. Sacré car il nous garde tel qu'en nous-même. Je ressens le Royaume de nulle part comme un royaume abandonné par ses rois et ses reines. la vie y suit une discipline sans loi. C'est le lieu où l'on peut dire "non" sans conséquences quant aux obligations et liens. C'est le lieu d'un Refus qui ne se sépare pas de la réalité environnante, mais où, au contraire, refuser peut être ciselé comme

une pierre, sembler une fable attrayante qui nous surprendrait tandis qu'il nous semble qu'elle nous parle vraiment d'aujourd'hui. Aujourd'hui je suis ému car je vis un conte et c'est à Varsovie que celui-ci me fut d'abord conté. Quel endroit représente désormais mieux le château des contes que l'université de mes débuts professionnels et à laquelle je reviens comme docteur honoris causa en ce cinquième acte de ma vie ?

Et pourtant, en ce moment même, il me revient l'image de ces os excavés par les bulldozers dans les décombres de Varsovie encore même au début des années 60. J'appartiens à cette génération de jeunes gens affamés de livres et qui dès qu'ils levaient les yeux pouvaient voir ces ossements mêlés à la terre et aux décombres charriés par ces camions qui reconstruisaient l'Europe après 1945. Ils découvraient une autre faim, autre que celle pour les livres et le savoir. Comme si, sans lire, on ne pouvait respirer, mais comme si tous les livres étaient aussi là pour cacher la vérité. Pour nous qui avons goûté à l'éloquence et à la poésie des livres à côté de l'horrible mutisme des restes de ces anonymes assassinés, le théâtre fut une passerelle entre le savoir et la faim, de celle qui se révèle quand on abandonne le savoir. Un pont qu'on peut dresser avec méthode, dans les meilleures règles architecturales, mais qui ne se fait pas car on s'y arrête comme si c'était là un but. Oui le théâtre est un art. Mais sa beauté ne saurait suffire pour s'emparer de nous. Cet art a été dévalué. Puis, finalement, il s'est trouvé apprécié et récompensé selon ses mérites. Des éloges et des lauriers, mes camarades de l'Otina et moi-même, émus, nous vous remercions. Mais nous avons vu les ossements. On ne peut affirmer que les beautés des cérémonies théâtrales et leur solennité peuvent assouvir notre faim. Vos palais fabuleux sont faits pour être visités puis quittés. Si nous nous y attachons, nous nous transformons en illusoire figures manipulées par ces sorcières et ogresses que nous sommes devenus. J'aime le théâtre parce qu'ils me déplaisent et je ne crois pas que l'insatisfaction - cet esprit de rébellion qui me porte - puisse à la longue s'apaiser. Quand il semble réduit au silence, je sens l'odeur du mensonge me remonter aux narines. Si l'insatisfaction pouvait s'acquiescer, je ne saurais plus que faire du théâtre. Répéter, répéter, répéter. L'action, au théâtre, est faite pour être répétée et non pour atteindre et dépasser un objectif. Répéter signifie résister, opposer la résistance à l'esprit du temps, à ses promesses et à ses menaces. C'est seulement après avoir répétée et finalisée qu'une partition peut commencer à vivre.

Il coulera encore beaucoup d'eau, le gel reviendra. De l'intérieur de cette insatisfaction à l'œuvre faite de d'actions, mettant en œuvre cet artisanat de la dissidence que nous appelons théâtre, mes amis de l'Odin et moi-même nous efforçons de ne pas céder aux trompettes du progrès et à la violence de l'époque. Sans frayeurs, avec à nos côtés nos disparus tant aimés, nous gardons ce qui de nous, jour après jour, s'en va. Encore une fois, mes amis de l'Odin Teatret et moi-même vous remercions.

De cette chaire, nous n'avons pas d'autres leçons à transmettre oralement à ceux qui aujourd'hui ont vingt ou vingt-cinq ans.