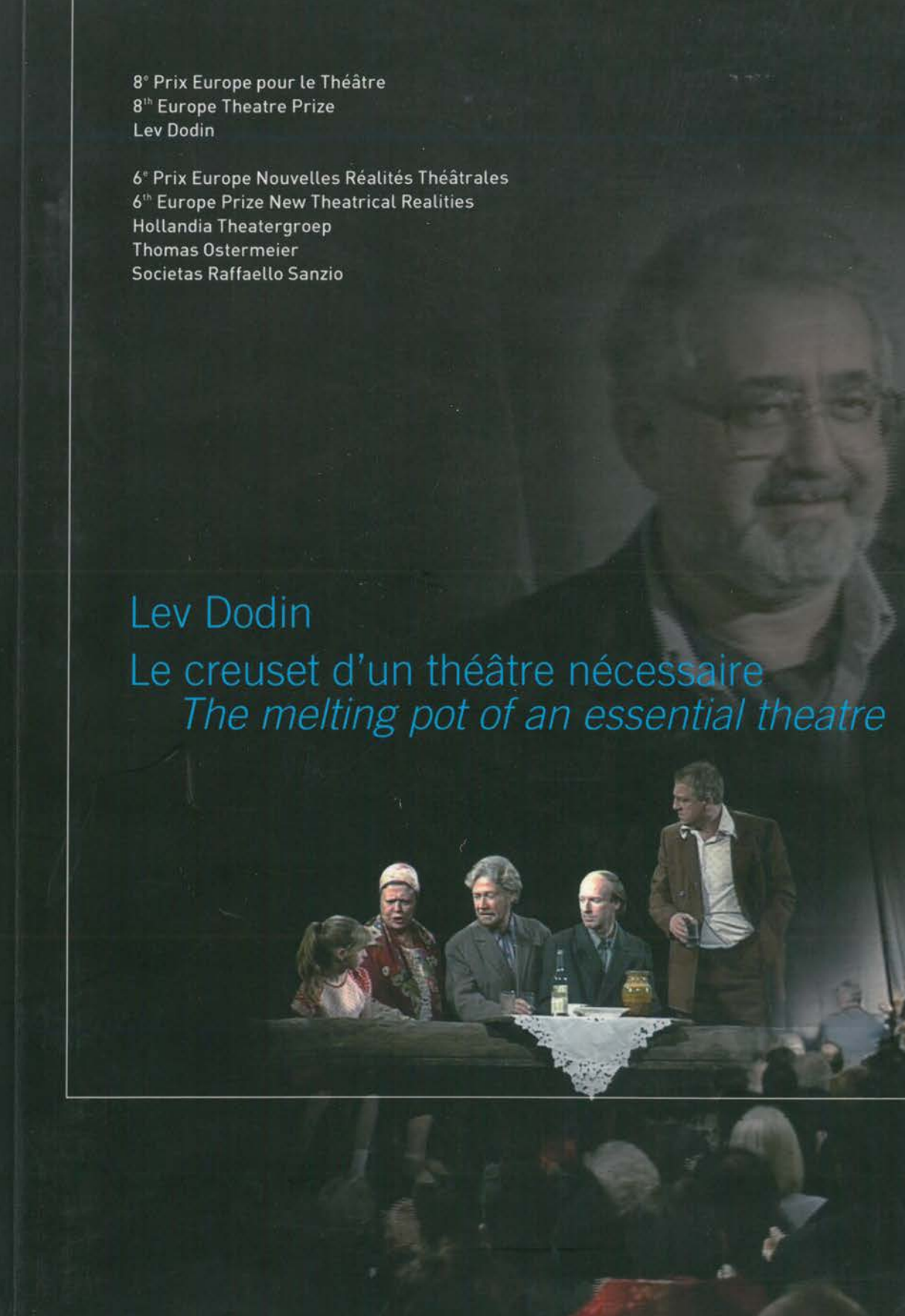
8e Prix Europe pour le Théâtre
8th Europe Theatre Prize
Lev Dodin

6e Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales
6th Europe Prize New Theatrical Realities
Hollandia Theatergroep
Thomas Ostermeier
Societas Raffaello Sanzio

Lev Dodin

Le creuset d'un théâtre nécessaire

The melting pot of an essential theatre



Lev Dodin
Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre

Autres volumes consacrés au Prix Europe pour le Théâtre en italien, aux éditions Ubulibri, Milan/
Other books on the Premio Europa per il Teatro in Italian, published by Ubulibri, Milan

Gli anni di Peter Brook

Giorgio Strehler o la passione teatrale

Heiner Müller, riscrivere il teatro

Robert Wilson o il teatro del tempo

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

Sulle tracce di Pina Bausch

Autre volume consacré au Prix Europe pour le Théâtre en français et en anglais
aux éditions Premio Europa per il Teatro /
In French and English, published by the Premio Europa per il Teatro

Sur les traces de Pina / Tracing Pina's Footsteps

La voie de Peter Brook/Peter Brook's Journey

8ème Prix Europe pour le Théâtre
8th Europe Theatre Prize
Lev Dodin

6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales
6th Europe Prize New Theatrical Realities
Theatergroep Hollandia
Thomas Ostermeier
Societas Raffaello Sanzio

Prix Spécial
Special Prize
Bitef

Mention Spéciale\Special Mention
Ibrahim Spahic'

Lev Dodin
Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre

Actes du 8ème Prix Europe pour le Théâtre
Proceedings of the 8th Europe Theatre Prize

Le présent volume est réalisé avec les contributions de/
The present volume is published with the support of

Prix Europe pour le Théâtre - Union Européenne
Ligne budgétaire: "Subventions aux organisations d'intérêt culturel européen"

Union des Théâtres de l'Europe
Convention Théâtrale Européenne

Coordination générale\General coordination: *Alessandro Martinez*
Collaboration éditoriale\Editorial assistance: *Ian Herbert, Marianna Strazzuso, Giovanni di Maria*

© 2005, Prix Europe pour le Théâtre
Premio Europa per il Teatro
Via S. Quasimodo, 14
95027 S. Gregorio di Catania, Italie
Tel. 00.39.095.7210508
Fax. 00.39.095.7210308
www.premio-europa.org
info@premio-europa.org

ISBN: 88-901014-2-3

Tables de matières
Table of Contents

7. Préface/*Preface*

11. 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales
6th Europe Prize New Theatrical Realities

13. Une rencontre avec*An Encounter with*
Hollandia Theatergroep
dirigé par/*conducted by*
Arthur Sonnen
Moderateur/*moderator*
Luk Van Dries

53. Une rencontre avec*An Encounter with*
Thomas Ostermeier

83. Une rencontre avec*An Encounter with*
Societas Raffaello Sanzio
dirigé par/*conducted by*
Franco Quadri

97. Prix Spécial/*Special Prize*: Bitef
Une rencontre avec*An Encounter with*
Jovan Cirilov

127. Mention Spéciale/*Special Mention*
Une rencontre avec*An Encounter with*
Ibrahim Spahic'
dirigé par/*conducted by*
José Monleon

143. Retours/*Returns*: Peter Brook
Peter Brook et l'Afrique/*Peter Brook and Africa*
Une rencontre avec*An Encounter with*
Marie-Hélène Estienne, Bakary Sangaré
dirigé par/*conducted by*
Georges Banu

173. 8ème Prix Europe pour le Théâtre
8th Europe Theatre Prize
Lev Dodin

175. Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre
organisé par/*organized by*
Franco Quadri

241. Une rencontre avec*An Encounter with* Lev Dodin

253. Cérémonie de Remise des Prix
Awards Ceremony

Annexes
281. La problématique du travail de Lev Dodin
Problematics Lev Dodin'work
Conférence/*Conference*

319. La Méthode et l'Ecole de Lev Dodin
About Lev Dodin's School & Method
par/*by* V.N.Galendeev

416. Intervenants/*Contributors*

419. Le Jury/*The Jury*

Préface
Preface

Ce volume rassemble et illustre les travaux de la huitième édition du Prix Europe pour le Théâtre, édition qui a sans doute, plus que toute autre, réalisé les objectifs pour lesquels ce prix a été créé.

En attribuant le Prix à Lev Dodin, directeur artistique du Mali Drama Teatr de Saint-Pétersbourg et metteur en scène prodigue, le jury international présidé par Erland Josephson a voulu mettre en valeur l'œuvre tenace d'un homme et d'une équipe caractérisée, même dans des moments de grande difficulté, par un continuel ferment créatif et un intense travail d'une dimension sans doute européenne.

En attribuant le 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales aux Hollandais du Theatergroep Hollandia, on a voulu souligner un travail de recherche étroitement lié à l'actualité, à la société et à la politique. Ce même prix donné à l'allemand Thomas Ostermeier a par ailleurs récompensé le travail d'un jeune metteur en scène qui a su mettre en valeur de nouveaux auteurs européens en utilisant un langage théâtral savant et intelligent. Enfin, le prix Nouvelles Réalités aux Italiens de la Societas Raffaello Sanzio a été motivé par leur capacité «à réaliser une constante innovation du langage théâtral en le soumettant à de salutaires secousses du génie viscéral et volcanique».

Un prix spécial a été attribué au BITEF (Belgrade International Theater Festival) qui, non seulement est un prestigieux festival international, mais également un lieu de profonds échanges culturels, où reste vive une vision pacifique et utopique de l'Europe et où, même à l'époque des «blocs», se confrontaient les expériences

This book gathers together and documents the proceedings of the 8th edition of the Europe Theatre Prize which, even more than its previous editions, fulfilled the objectives for which the Prize was created.

In awarding the Prize to Lev Dodin, artistic director of the St. Petersburg Maly Drama Theatre and a miraculous stage director, the international jury, presided over by Erland Josephson, wanted to recognise the steadfast work of a man and of a group characterised - even in times of extreme difficulty - by a relentless creative fervour and intense work of unmistakeably European dimensions.

In presenting the 6th Europe New Theatrical Realities Prize to the Dutch Theatergroep Hollandia, the jury wanted to highlight a method of working closely attuned to current events, society and politics. In giving the same recognition to the German director Thomas Ostermeier, they rewarded the work of a young artist who has been able to enhance the status of new European authors through skilful and intelligent use of theatrical language. Lastly, the award of the New Theatrical Realities Prize to the Italians of the Societas Raffaello Sanzio was motivated by their ability to "create a continual renewal of theatrical language, subjecting it to healthy jolts of visceral and volcanic genius".

A Special Prize was awarded to BITEF (Belgrade International Theatre Festival) which is not only a prestigious international festival but also a place of profound cultural exchange, where a pacific and utopian vision of Europe is kept alive and where, even at the time when

théâtrales européennes de l'est et de l'ouest.
Ibrahim Spahic' a reçu une Mention spéciale pour le rôle civil de son activité au cours des tragiques journées de Sarajévo.
Enfin, avec le «Retours» de Peter Brook (2ème Prix Européen pour le Théâtre), on a rendu hommage à l'un des plus grands metteurs en scène vivants et à globe-trotter de théâtre.
Durant les quatre et intenses journées au cours desquelles s'est déroulée la VIIIème édition du Prix, Lev Dodin a présenté, en avant-première mondiale, sa mise en scène d'une oeuvre irlandaise contemporaine, *Molly Sweeney* de Brian Friel, et a reproposé l'un des spectacles les plus importants de son parcours artistique dans l'évolution du Mali Teatr de Saint-Pétersbourg: *La Maison* de Fiodor Abramov. En outre, une journée entière d'études, organisée par Franco Quadri et s'articulant en un colloque et une rencontre avec le metteur en scène, lui a été consacrée.
Les actes de ce colloque ont été intégrés, comme le souhaitait Dodin, au contenu de ce volume en même temps que les matériaux provenant de la conférence. *La problématique du travail de Dodin*, organisée à Saint-Pétersbourg à l'occasion du soixantième anniversaire du metteur en scène aussi bien que la traduction du livre de Valeri Galendeev, *La méthode et l'école de Lev Dodin*, jusqu'ici paru uniquement en Russe.
Il s'agit d'études et de contributions qui viennent compléter le colloque de cette édition et qui, si elles n'avaient pas été insérées dans ce livre, n'auraient bénéficié qu'à un public de langue russe et n'auraient donc pu être diffusées en Europe.

embargoes were in force, the theatre traditions of Eastern and Western Europe could come face to face. Ibrahim Spahic' also received a Special Mention for the civic role of his activities during the desperate days of Sarajevo.
Finally, with the "return" of Peter Brook (winner of the 2nd Europe Theatre Prize), personal homage was finally paid to one of our greatest living directors and his globe-trotting theatre.
During the four days of intense activity in which the 8th edition of the Prize unfolded, Lev Dodin presented the world premiere of his production of a contemporary Irish work, Brian Friel's *Molly Sweeney*, and revived one of the most important works in his artistic career and in the evolution of the St. Petersburg Maly Theatre: Feodor Abramov's *Dom (The House)*. In addition, an entire day of study, organised by Franco Quadri, was devoted to the director, in the form of a conference and a meeting with him.
At Dodin's request the papers of the conference have been integrated in this volume with material deriving from the conference *The problems associated with the work of Dodin*, organised in St. Petersburg for the director's 60th birthday, as well as a translation of *The Method and School of Lev Dodin* by Valeri Galendeev, which has previously been published only in Russian. These are studies and contributions which round out the conference held in this edition and which, were they not included in this book, would have been accessible only to a Russian audience and deprived of European distribution.
As for those who were awarded the New

En ce qui concerne les lauréats de Nouvelles Réalités Théâtrales, Thomas Ostermeier, aujourd'hui à la direction du prestigieux Schaubühne de Berlin, a présenté *Crave*, la dernière pièce da Sarah Kane, écrite par cette jeune dramaturge anglaise peu avant sa disparition tragique. Le Theatergroep Hollandia a proposé, avec *Voices*, sur des textes de Pier Paolo Pasolini, une réflexion sur le cynisme du monde contemporain, et a évoqué avec *Ongebluse kalk* le travailleur héroïque et l'adversaire d'Hitler que fut Marinus van der Lubbe. La Societas Raffaello Sanzio, quant à elle, a reproposé, avec *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, une étape importante dans le travail de recherche du groupe.

Le parcours artistique et l'approche du travail théâtral des lauréats du Prix Europe Nouvelles Realités Théâtrales ont été approfondis au cours de rencontres rapportées dans cet ouvrage. Le retour de Peter Brook avec *Le Costume*, un nouveau spectacle co-produit par le Prix Europe et tiré d'un récit de Can Themba, écrivain et journaliste sud-africain, s'est accompagné de la rencontre «Peter Brook et l'Afrique» organisée par Georges Banu.

L'attribution du Prix Spécial au BITEF, représenté par Jovan Cirilov, et d'une Mention Spéciale à Ibrahim Spahic', homme de théâtre et président du Centre de la paix de Sarajevo, a été l'occasion de rappeler, dans une rencontre sur ce thème, le rôle qu'a joué le théâtre dans l'abattement des frontières entre l'Europe de l'Est et de l'Ouest et dans la recherche d'objectifs liés à l'intégration, au dialogue et à la paix dans les moments difficiles d'une terrible guerre ethnique qui a éclaté

Theatrical Realities Prize, Thomas Ostermeier, who is today the head of the prestigious *Schaubühne* in Berlin, staged *Crave*, Sarah Kane's last script, which the young English writer penned shortly before her tragic demise. Theatergroep Hollandia offered *Voices*, a reflection on the cynicism of the contemporary world based on scripts by Pier Paolo Pasolini, and in *Ongebluste kalk* reminded us of the heroic worker who opposed Hitler, Marinus van der Lubbe, looking again at his writings. As for the Societas Raffaello Sanzio, in *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco,* they recreated an important stage in the group's work of research. The artistic careers and approach to theatrical work of the winners of the Europe New Theatrical Realities Prize were further expounded during meetings which are also summarised in this book.

The return of Peter Brook with *Le Costume*, a new piece co-produced by the Europe Prize and taken from a tale by the South African writer and journalist Can Themba, was rounded out in the meeting 'Peter Brook and Africa' organised by Georges Banu.

The award of the Special Prize to BITEF, represented by Jovan Cirilov, and the Special Mention to Ibrahim Spahic', a man of the theatre and President of the Sarajevo Peace Centre, presented an opportunity to remember, in a meeting held specially for the purpose, the role that theatre played in bringing down barriers between Eastern and Western Europe and in seeking integration, dialogue and peace even in the most difficult moments of a horrifying ethnic war which broke out in the very heart

au cœur même de l'Europe.
Nous pensons que la diversité des thèmes abordés dans les travaux que ce volume entend illustrer réussira à donner une idée des profonds ferments culturels qui ont imprégné ces dernières années l'histoire de l'Europe. Une histoire qui va de plus en plus vite et qui, de ce fait, nous semble avoir été parfaitement photographiée par tout ce qui s'est passé au cours de la huitième édition du Prix Europe.

Alessandro Martinez
Secrétaire Général
Prix Europe pour le Théâtre

of Europe.
We believe that the variety of themes covered in the work presented in this book will succeed in giving an idea of the deep cultural ferment which has become interwoven with European history in these last years. It is a history which is advancing ever more rapidly and, for this very reason, seems to us to be perfectly portrayed by everything that happened during the 8th Europe Theatre Prize.

Alessandro Martinez
General Secretary
Europe Theatre Prize

6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales

6th Europe Prize New Theatrical Realities

Hollandia Theatergroep

Thomas Ostermeier

Societas Raffaello Sanzio

Une rencontre avec /*An Encounter with* Hollandia Theatergroep

dirigé par/*organised by*
Arthur Sonnen
Moderateur/*moderator*
Luk Vanden Dries

ARTHUR SONNEN

Je voudrais remercier les organisateurs qui ont décoré la scène de si merveilleuses couleurs. Vous le savez, le sujet est Hollandia et les démons oranges de Hollande sont notre équipe de foot. Je m'appelle Arthur Sonnen. On m'a demandé d'organiser cette réunion et je l'ai fait très 'à la Hollandaise'. Je ne vais rien dire du tout et donner la parole à Luk Vanden Dries à qui nous avons demandé d'assumer la présidence de la réunion. Il vient de l'université d'Antwerp, pas de Hollande, et je le remercie de présider.

LUK VANDEN DRIES

Bienvenue ici aujourd'hui pour un tout premier débat sur une compagnie théâtrale hollandaise, Hollandia. Permettez-moi de vous présenter les personnes ici présentes dans ce décor étrange. Arthur Sonnen est un organisateur très connu du théâtre hollandais. Paul Loek est musicien. Il est l'un des directeurs de Hollandia et aussi l'un de ses fondateurs. Est présent aussi Henk Oosterling, est essayiste, il a beaucoup écrit sur Hollandia. Il est philosophe auprès à l'Université Erasmus de Rotterdam. Johan Simmons, il est aussi l'un des directeurs de Hollandia et l'un de ses fondateurs. A ma droite, Tom Blodijk, le dramaturge de la Hollandia. Un peu plus loin, Helena Varopoulou est critique en Grèce, il collabore avec les études théâtrales de l'université de Giessen; il en va de même pour Gerald Sigmund, critique du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; lui aussi collabore avec l'université de Giessen. Ainsi nous avons ici présentes des personnes venant de partout en Europe pour réfléchir au travail de la Hollandia. La plupart d'entre vous avait assisté hier au

ARTHUR SONNEN

We would just like to thank the organizers for having such wonderful colours on stage today. You know we are talking about Hollandia - and the orange devils in Holland are our football team. My name is Arthur Sonnen. I was asked to organize the meeting and I have done that in a very Dutch way: I am not going to say anything. I give the word to Luk Vanden Dries who we asked to be President of this meeting. He comes from the University of Antwerp, not from Holland. And I thank him for presiding over this meeting.

LUK VANDEN DRIES

Welcome here to this first meeting, the first discussion on a Dutch theatre group, Hollandia. Let me introduce the people here in this strange stage setting. Arthur Sonnen is a well-known organizer of Dutch theatre. Paul Koek is a musician, one of the directors of Hollandia, and also one of its founders. We have Henk Oosterling, an essayist who has written a lot about Hollandia. He is a philosopher in the Erasmus University of Rotterdam. Johan Simons is also a founder and director of Hollandia. On my right is Tom Blokdijk, the dramaturg of Hollandia. Further on, Helena Varopoulou, a critic in Greece who is also connected to University theatre studies in Giessen; the same goes for Gerald Sigmund, critic for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and also connected to the University in Giessen. So we have people from everywhere in Europe to reflect on the work of Hollandia. Most of you saw the production yesterday,

spectacle *Ungelöschter Kalk*. C'est lui qui fera l'objet principal de notre discussion aujourd'hui. Nous commencerons par quelques déclarations concernant Hollandia. Nous considérons Hollandia comme l'une des compagnies de théâtre les plus importantes dans les pays de langue néerlandaise. Hollandia pourrait être le nom d'une société de transport maritime. Ou le nom d'une équipe nationale néerlandaise de football. Le nom pourrait convenir à toute société hollandaise fière de l'être. Si vous interrogez Google, vous trouverez plus de 2000 réponses pour Hollandia. Mais une seule compagnie de théâtre. Les autres sont toutes sortes de sociétés ayant choisi le nom: Hollandia. Pour une compagnie de théâtre, c'est un nom très atypique en Hollande. Pourquoi est-il atypique? Pour plusieurs raisons. La plus importante est que Hollandia ne s'est pas installée à Amsterdam au centre de la vie culturelle, mais choisi plutôt de travailler en dehors d'Amsterdam, dans le Nord de la Hollande dans une toute petite ville de province appelée Zaandam. L'idée de ne pas jouer dans les grandes villes constitue en soi un certain type de déclaration. Une autre caractéristique de Hollandia qui est atypique est le fait que la compagnie a deux directeurs, qui coopèrent toujours et qui sont toujours ensemble sur scène. Un peu comme en Italie où les Fratelli Taviani collaborent toujours pour les films. Je vais ouvrir le débat avec plusieurs déclarations:

La première déclaration touche le fait d'être enraciné. Vu que l'on parle ici d'un théâtre européen, c'est un aspect intéressant. Que signifie jouer dans un contexte européen, comme c'est le cas de l'histoire de Marinus van der Lubbe que nous avons écoutée hier, ce Hollandais qui va en

Ongebluste Kalk, which will be our main topic today. We will start with some statements about Hollandia. We consider Hollandia one of the most important theatre groups in the Dutch speaking countries. Hollandia could be the name of a ship trading company. It could be the name of the Dutch national football league. It could be the name of any company in Holland that is proud of being Dutch. If you check at Google you will find more than 2000 entries calling themselves Hollandia. Only one theatre group. The others are just all sorts of companies that call themselves Hollandia. It is the name of a very atypical theatre group in Holland. Why atypical? For different reasons. The first important reason is that Hollandia is not based in the heart of cultural life, Amsterdam, but chose to work outside of Amsterdam, in the North of Holland in a very small provincial town called Zaandam. This idea of not playing in the main cities is already a kind of statement. Another important and atypical feature of Hollandia is that they have two directors, always cooperating, always working together on stage. A bit like how in Italy the Fratelli Taviani also collaborate on film. I will start with some statements to open up the discussion.

The first statement is about being rooted. Talking about European theatre is an interesting point. What does it mean to play in a kind of European context, like the story of Marinus van der Lubbe we heard yesterday, the Dutch guy who went to Germany and set fire to the Reichstag? It's very much a European story. It's a story about Europe. It

Allemagne et qui met le feu au Reichstag? C'est une histoire très européenne. C'est une histoire sur l'Europe. Elle a changé le cours de l'histoire de l'Europe. La tradition européenne joue un rôle primordial dans les œuvres de Hollandia. La compagnie produit les œuvres de nombreux dramaturges européens. En même temps, elle est profondément enracinée dans la communauté locale proche. A Zaandam (une petite ville de province) elle est enracinée dans le contexte agricole et industriel, s'efforçant toujours de tirer son énergie du lieu où elle travaille. Du lieu, des gens, de l'époque, de l'environnement immédiat où elle prépare ses productions. Cette actualité et le contexte européen sont les deux composants essentiels de son travail, je suggère que c'est un bon point de départ pour débattre de la tension entre actualité, lieu et contexte européen dans lequel nous vivons aujourd'hui. Alors Paul Koek, Johan Simons, pourquoi ce choix de jouer à Zaandam?

JOHAN SIMONS

En fait, l'histoire est simple. Notre première production fut un texte de Karl Valentin, un grand comique d'entre les deux Guerres Mondiales. Nous avons créé une pièce de théâtre sur son oeuvre. Ce fut la première production de la compagnie. Nous l'avons montrée à Amsterdam. En rentrant chez moi après le spectacle, j'avais le sentiment d'avoir passé un examen dans la grande ville, devant tous ces gens de théâtre assis dans le public. Le lendemain, j'en ai discuté avec Paul Koek et nous nous sommes dit qu'il fallait que nous nous isolions si nous voulions parvenir à développer une nouvelle langue de théâtre. Quand on fait cela suffisamment bien, les gens de la ville se dé-

changed the history of Europe. The European tradition plays an important role in the work of Hollandia. The group plays a lot of important European dramatists. At the same time they are very much rooted in a very local community. In Zaandam (a small provincial town) they are rooted in the agrarian and industrial context, always trying to take energy from where they work. From the place, the people, the time, the actual environment where they make their productions. This topicality and the European context is an important characteristic of their work. I suggest this as a first starting point to talk about the tension between topicality, the locality and the European context in which we live today. So Paul Koek, Johan Simons, why this choice to play in Zaandam?

JOHAN SIMONS

Well, that is quite a simple story. Our first production was a production text of Karl Valentin, who was a great comic between the two World Wars. We made a play about his work. That was the first performance of this group. We played that in Amsterdam. When I drove home after the show, I had the feeling I had been doing an examination there in the big city with all these theatre people in the audience. I talked with Paul Koek the next day and we said that we had to isolate ourselves to develop a new theatrical language. If that is done well enough then the city people will come as well. We both were living in villages, so we started with plays about farmers and working-class people. It's a simple story. We also had a provincial subsidy, because before

placent aussi. Tous deux nous vivions dans des villages et donc nous avons commencé par des pièces sur les fermiers et les ouvriers. C'est une histoire simple. Nous recevions aussi une subvention de province parce que Hollandia avait déjà beaucoup travaillé à la campagne. Voilà comment cela a commencé.

LUK VANDEN DRIES
Se situer loin du centre de la vie théâtrale est une déclaration en soi, se placer loin du centre de la vie de théâtre et s'éloigner pour mieux définir la langue du théâtre dans l'isolement. Paul, veux-tu ajouter quelque chose sur le fait de s'isoler?

PAUL KOEK
Nous nous sommes aussi posé la question de savoir si l'on était obligé de jouer dans un bâtiment construit pour le théâtre. On pourrait aussi bien par exemple jouer en extérieur dans une écluse traversée par des navires. C'est un véritable théâtre, être assis au bord de l'écluse à regarder les navires traverser et s'éloigner; c'est déjà une histoire en soi. A la suite de cette conversation nous sommes allés dans une écluse, nous y avons construit un théâtre et joué *The Flying Dutchman*. Le projet suivant fut dans une serre. Quand j'étais jeune, j'ai longtemps déambulé dans des serres car je devais devenir jardinier. Travailler dans une serre, c'est comme travailler dans un théâtre. Il y règne un même rituel théâtral. On fait un trou dans la terre, puis très doucement on y place une plante, on referme la terre et la plante pousse; ensuite on la retire , on l'emmène au marché et on obtient un peu d'argent. On fait un autre trou dans la terre, on y met une autre plante... et on conti-

Hollandia I had already worked a lot in the countryside. So that is the way it started.

LUK VANDEN DRIES
It's kind of a statement to start with, not to be in the centre of theatre life but really to take a step back and in isolation to redefine the language of theatre. Paul, do you want to add something about being isolated?

PAUL KOEK
We also asked ourselves, do you have to play in a building which is built for theatre? You could play for instance in a lock where ships go through. It's real theatre, sitting on the edge of a lock seeing ships come through and go away, a story is already there. As a result of that conversation we went to a lock, built a theatre over it and played *The Flying Dutchman*. The next project was in a glasshouse. As a young man I worked for a long time in a glasshouse because I was meant to be a gardener. Working in a glasshouse is comparable to theatre. It has the same kind of theatrical ritual. You make a hole in the ground, put a plant in it very softly, you close up the ground and it grows, you take it out, you bring it to the market and you get a bit of money. You make the hole again, put another plant in it... and it goes on and on. That is a kind of theatre also. So we played in a glasshouse.

LUK VANDEN DRIES
Henk Oosterling, can you reflect on this tension between the locale and the name of

nue comme cela. C'est une espèce de théâtre. Et donc, nous avons joué dans une serre.

LUK VANDEN DRIES

Henk Oosterling, pouvez-vous réfléchir à la tension qui existe entre le lieu et le nom de Hollandia? Comment pouvez-vous expliquer la dynamique d'un théâtre local de proximité qui produit un théâtre qui, en même temps, attire un vaste public européen?

HENK OOSTERLING

Il existe plusieurs indications qui montrent que tout pointe, tout est orienté vers cette tension. L'action dans son entier est locale-mondiale. Dans la pièce sur Marinus van der Lubbe que nous avons vue hier, on trouve ces tensions sous-jacentes à tous les niveaux de la pièce. Au niveau du contenu, de la forme, du style. Si vous vous rappelez bien la pièce, l'idéaliste naïf de Leiden, une petite ville de Hollande, agit dans un contexte historique mondial et essaie de mettre le feu au Reichstag. En d'autres mots, il essaie de prendre place dans l'histoire mondiale. Voilà pour le contenu. Il est aussi ce gars qui essaie d'aller jusqu'en Chine à pied, il n'y parvient pas, je crois qu'il atterrit à Constantinople - Istanbul - et revient sur ses pas. Il veut aussi traverser le canal à la nage, n'y parvient pas non plus, mais il ressent le besoin de faire se joindre le local et le mondial. Au niveau du contenu, le contexte idéologique de la pièce montre la bannière du socialisme, communisme. Au niveau de la forme, cette tension du contenu est réhaussée, renforcée par la musique techno. La musique techno réhausse cette tension du contenu, parce qu'elle apporte une tension

Hollandia? How do you explain the dynamics of a very local theatre group that at the same time is making theatre which appeals to a large European audience?

HENK OOSTERLING

There are a few indications from which we can conclude that it is all pointed, oriented towards this tension. This whole event is local-global. Within the play about Marinus van der Lubbe that we saw yesterday, you see those tensions spread over all levels of the play. On the level of content, on the level of form, on the level of stylization. If you remember the play, this naive idealist from Leiden, a small town in Holland, acts within a world historical content, tries to burn down the Reichstag. In other words he tries to inscribe himself within world history. That is the content. He is also the guy who wants to walk to China, which he doesn't manage, (I think he ends up in Constantinople – Istanbul) and goes back. He also wants to swim the canal, which he also doesn't manage, but he has this urge to connect the local with the global. Within the ideological setting of this play is that content level, the banner of socialism or communism. On the level of form, this content tension is enhanced. It is made stronger by using techno music. The use of techno music enhances this content, because it brings another tension into play. On the level of form, you have the strange experience that a very Brechtian kind of play is reinforced by techno music – which is becoming a global language nowadays for a certain generation – but still this tension

sion nouvelle à l'intérieur de la pièce. Au niveau de la forme, on a l'impression de regarder jouer une pièce brechtienne renforcée par de la musique techno - qui est devenue une sorte de langue mondiale pour une certaine génération - mais une fois de plus cette tension est rehaussée en terme de forme. Je pense que l'on peut considérer le théâtre où nous avons joué hier, comme un lieu spécifique localement, j'appelle cela 'un faux futile'. Pour le moment, il fait clair et nous (sur scène) pouvons vous voir mais habituellement il fait noir. Le public est là, et les acteurs ici. Hollandia ne joue pas comme cela. Elle joue dans des garages, des entrepôts, des serres, des usines, en plein jour, avec les bruits du dehors en même temps, dans la pièce et partout ailleurs. Avez-vous jamais fait l'expérience de la réalité virtuelle? On a un moniteur sur la tête, vous êtes là-bas mais votre corps est ici. La chaleur, le froid, l'expérience du toucher, l'expérience des mouvements de votre corps sont ici alors que votre cerveau et vos yeux sont là-bas. Cela crée une tension très particulière que le théâtre Hollandia exploite.

LUK VANDEN DRIES

Il existe des tensions très différentes les unes des autres dans l'œuvre de Hollandia. Si vous vous trouviez dans le public hier, vous avez dû ressentir la tension dans le jeu de l'acteur, une espèce de théâtre électrique énergisé.

En dehors du lieu et du contexte européen, il y a un autre aspect: c'est l'accent mis sur la tragédie grecque qui joue un rôle très important pour Hollandia dans la sélection des pièces. Je voudrais demander à Tom Blokdijk, le dramaturge, de réfléchir au rôle que jouent les tragédies grecques

is enhanced on the level of form. I think we can consider the theatre where we played yesterday as a site specific locality, 'futile fake' I like to call it. It's light now, we (here on stage) can see you but normally it is dark. The audience is there, the actors are here. That is not the way Hollandia play. They play in garages, in warehouses, glasshouses, factories, in daylight, with sounds from outside, planes, sirens from police cars. All site-specific, so you have the strange physical experience of being within two places at the same time - in the play and somewhere else. It is like virtual reality. Have you ever tried out of virtual reality? There is a monitor on your head and you are there but your body is here. The warmth, the cold, the tactile experience, the kinaesthetic experience of your body is here while your brain or your eyes are there. That creates a very specific tension that the theatre of Hollandia exploits.

LUK VANDEN DRIES

There are very different tensions in Hollandia's work. If you were in the audience yesterday, I bet you felt the tension of the actor playing, a sort of energized kind of electric theatre.

Besides locale and the European context, there is another point: the accent on Greek tragedy, which is very important in the choice of plays for Hollandia. I would like to ask Tom Blokdijk, the dramaturg, to reflect on the role of Greek tragedies in Hollandia's repertory. Why is it a strong point in your work? Has it to do with that European tradition?

dans le répertoire de Hollandia. Pourquoi sont-elles l'un des points marquants dans l'œuvre? Est-ce en rapport avec la tradition européenne?

TOM BLOKDIJK

Naturellement. Les premières années nous n'avons produit que des pièces modernes qui n'avaient jamais été jouées en Hollande. Puis, après quelques années, nous avons étudié d'autres pièces utilisant les mêmes idées et les mêmes types de personnes. Nous avons joué beaucoup de pièces de Herbert Achternbusch et de Franz Xaver Kroetz, tous deux dramaturges allemands. Nous cherchions des auteurs dans l'histoire du théâtre européen qui réagissaient de même manière envers la société. Les pièces de Achternbusch traitent généralement de gens qui essaient de survivre dans la société moderne. Ses personnages pensent: que suis-je, je vis dans un petit coin d'Allemagne appelé Ansbach et j'ai le sentiment que le monde arrive à Ansbach et va pourchasser Ansbach pour qu'il rejoigne le monde. Et donc j'essaie d'être moi-même et de faire quelque chose, d'être un homme d'Ansbach. C'est ce genre de conduite que nous avons cherchée dans les pièces anciennes. La première idée fut *Prométhée*, un homme banni de l'univers par Zeus parce qu'il avait donné la civilisation à l'humanité. Le premier problème à résoudre fut: Où allons-nous jouer? Nous avons trouvé une très vieille usine; elle n'était plus utilisée comme usine mais plutôt comme lieu de démolition des voitures, de sorte que c'était un lieu très ancien. Un lieu où la civilisation apparaissait sous forme des carcasses de la civilisation, et nous y avons produit cette pièce sur l'homme qui nous avait

TOM BLOKDIJK

Of course. In the first years we only did modern plays, that had never been performed in Holland. After a few years we considered other plays, using the same ideas and the same kind of people.

We did a lot of plays by Herbert Achternbusch and Franz Xaver Kroetz, both German playwrights. We looked for playwrights in the history of European theatre that had the same way of reacting to society. The plays of Achternbusch are usually about people trying to survive in a modern society. Achternbusch's personages are thinking: what am I, I am living in a small place called Ansbach in Germany, and I am feeling that the world is coming to Ansbach and is chasing Ansbach out into the world. So I try to be myself and I try to do something, to be an Ansbach man. This kind of behaviour we looked for in old plays. And then the first idea was *Prometheus*. He is a man who is banished to the ends of the earth by Zeus because he gave civilization to mankind. The first question was: where are we going to perform? We found a very old factory, not even used as a factory but as a place to demolish cars, so it was a very old place. Where civilization was present only as wrecks of it, we did this play about the man who brought civilization to us. That was the first time and it caused a big change in thinking about the connection of the environment with a story. At the same time we changed the way of playing by changing all the language into music. I think Paul can say something about that.

apporté la civilisation. C'était la première fois et cela amorça un profond changement dans le rapport entre jouer une histoire et l'environnement de l'histoire. En même temps, nous avons changé la façon de jouer en remplaçant la langue par la musique. Je pense que Paul pourrait en parler.

PAUL KOEK

Prométhée? Une tragédie grecque ouvre la possibilité de regarder les textes d'un point de vue musical à cause des chœurs. On a le sentiment que l'on regarde une musique qui se trouve dans le texte ou sous le texte. Surtout avec *Prométhée*. Johan Simons et moi avons discuté de l'impossibilité d'avoir sur scène un personnage comme Prométhée. Nous avons donc décidé que tous les acteurs seraient Prométhée. On a demandé aux acteurs de préparer une déclaration pour les répétitions sur ce que Prométhée voulait dire pour eux personnellement. Puis j'ai écouté de nombreuses voix qui parlaient et qui disaient un seul texte, un même texte. Et j'ai pensé: quand on écoute soigneusement les accents des voix, on entend un ensemble musical délicieux, qui nous redit l'histoire de Prométhée. Nous avons tous deux eu le sentiment que l'on pouvait se débarrasser des frontières entre les personnages et le chœur. Nous avons tout mélangé, beaucoup plus que l'on ne le fait habituellement. Le chœur devenait les personnages et vice-versa. Nous avons pris grand soin d'avoir un texte aussi clair que possible dans la salle. Pour cela, nous avons organisé la chose la plus importante, la signification du texte, comme [pour] un chanteur vocaliste solo. Nous sommes allés plus loin en cassant le texte en segments pour que les acteurs puissent

PAUL KOEK

Prometheus? A Greek tragedy gives you a good reason to look at texts musically because of the choruses. You have a feeling of facing the music which is in or under the text. Especially with *Prometheus*: Johan Simons and I discussed the impossibility of having such a character as Prometheus on stage. We decided to make every actor Prometheus. The actors were asked to have a statement in the rehearsal about what Prometheus meant for him or herself. Then I listened to more voices talking and saying one text, the same text. I thought, if you listen carefully to the pitches of the voices, you hear a lovely musical ensemble, which still tells us the story of Prometheus. We both got a feeling that we could throw away the boundaries of characters and chorus. We mixed it up much more than was traditionally done. The chorus changed into characters and the other way round. We looked very carefully at how to get the text as clear as possible in the room. So we organised the most important thing, the meaning of the text, as a kind of lead singer. We went a step further by breaking up the text for the actors so that you can really examine the music of it. You can set the meaningful lines of the text apart and you can give accents to some lovely sounding words. That works like a sort of chorus again and still the audience get the whole story. It becomes more and more and more music. The simplest way to attain that effect was to write down

en étudier la musique. On peut séparer les lignes du texte signifiant et souligner des mots aux sonorités charmantes. A nouveau, cela produit un effet de chœur et le public suit encore l'histoire dans son entier. Elle devient musique de plus en plus, et plus encore. La manière la plus simple d'obtenir cet effet a été de mettre chaque mot par écrit, en rythme ou par hauteur du son - un énorme travail car cela prit longtemps pour faire chaque mot un à un.

LUK VANDEN DRIES
Helena, vous suivez le travail de Hollandia depuis longtemps, voulez-vous commenter cet élément de musique de la tragédie grecque et la façon dont Hollandia le traite?

HELENA VAROPOULOU
J'aimerais réagir à plusieurs choses qui ont été dites, pas seulement sur la tragédie grecque dont je parlerai dans un moment. En premier: le spectacle que nous avons vu hier soir. J'ai été très intéressé par la façon dont l'acteur a travaillé l'histoire, l'histoire inscrite dans son corps, et l'histoire politique et sociale, ainsi que l'histoire idéologique écrite sur son corps; en un même temps l'histoire de sa propre histoire et le rôle, disons le personnage de Marinus van der Lubbe, en tant qu'histoire. C'est la première chose que je voulais contribuer au débat ici.
Maintenant en ce qui concerne la tragédie, ce n'est pas simplement l'utilisation de la musique dans la tragédie qui caractérise l'œuvre de Hollandia. Dans tous les textes présentés par Hollandia, que ce soit Büchner, ou des pièces contemporaines, le *Menuet* de l'auteur flamand Louis Paul Boon

every word, rhythmically or in a pitch - a hell of job because it took a long time to put down every word.

LUK VANDEN DRIES
Helena, you have followed the work of Hollandia for a very long time, would you like to reflect on this element of playing music within Greek tragedy and how Hollandia deals with it?

HELENA VAROPOULOU
I should like to respond to several of the things which have been said, not just about Greek tragedy, to which I shall come in a moment. First, on the question of the performance we saw yesterday evening. I was very interested in the way in which the actor worked with history, both the history written on his body and political and social history, as well as the ideological history written on the body of the actor; at the same time there is the actor with his own history and and the part, let's call it the character of Marinus van der Lubbe, as history. That is the first thing I should like to put into our discussion here.
Now as far as tragedy is concerned, it is not only the use of music with tragedy which is a characteristic of the work of Hollandia; in all the texts I have seen presented by Hollandia, whether it is Büchner, or contemporary plays, for example *Menuet* by a Flemish author, Louis Paul Boon, or classical Greek tragedy, every one is based on musicality. Now as far as tragedy is concerned, this question of musicality expresses itself first in the way

par exemple, ou une tragédie grecque classique, chacune prend ses racines dans la musicalité. Premièrement, en ce qui concerne la tragédie, cette question de la musicalité s'exprime par le biais de la manière dont la musicalité est définie, par un nouveau rapport à la musique. En second, c'est le travail fait avec la langue qui est musicale, à la fois au niveau chœur et au niveau monologue, une sorte de série d'arias et de travail choral extraordinaire dans l'œuvre de Hollandia; aussi la musicalité dans la plasticité des matériaux; une musicalité qui transparaît dans la nature matérielle des éléments utilisés et aussi dans l'utilisation de l'espace. Tout est très musical dans le travail de Hollandia. Je trouve leur travail sur la tragédie exemplaire parce que Hollandia a vraiment réussi à combiner ce que j'appellerais une présence esthétique et une esthétique des matériaux, concrets, authentiques, combinées à la présence de l'acteur porteur du discours tragique d'un théâtre que l'on peut appeler *Mitteilung*, de l'échange. Un théâtre dans lequel l'acteur est sur scène, pas sur une scène traditionnelle, mais dans un espace qui passe, disons-le, un jugement sur les grands problèmes de l'humanité, les grandes questions de la théorie politique et sociale.

LUK VANDEN DRIES

A nouveau nous avons cette tension entre les objets qui ont été manipulés hier: il y avait une sorte d'histoire racontée par les objets, une histoire racontée par la langue, une histoire racontée par la musique, et il y avait aussi une histoire racontée par les corps. D'une certaine façon, on a raconté quatre histoires en même temps dans *Ungelöschter Kalk*. Gerald. peut-être, pourriez-vous adresser la question de la corporéalité?

in which musicality is defined, a new way in relation to music. Secondly it is the work with language which is very musical, both on the choral level and on the level of monologue, a sort of series of arias and extraordinary choral work in the work of Hollandia; and also musicality on the level of the plasticity of materials. A musicality which appears in relation to the material nature of the elements it uses and also in the use of space. Everything in the work of Hollandia is very musical. And I find that their work with tragedy is exemplary, because Hollandia has really been able to combine what I call an aesthetic of presence and an aesthetic of concrete materials with authenticity; and the presence of the actor with a tragic discourse which comes from a theatre, let's call it a theatre of *Mitteilung*, of exchange, in which the actor is on stage, not on a traditional stage but in a space, expressing shall we say a judgement vis-à-vis the great questions of humanity, the great questions of political and social theory.

LUK VANDEN DRIES

Again we have this tension between on the one hand the objects, which were handled yesterday - there was a kind of story told with the objects, there was the story told with the language, there was the story told with the music, there was the story told with the bodies. In a way, four stories told at the same time in *Ongebluste Kalk*. Maybe, Gerald, you could deal with this question of corporeality?

GERALD SIGMUND

I am going to pick up the thread where you

GERALD SIGMUND

Je vais reprendre au point où vous vous êtes arrêté, à l'idée de musicalité et j'aimerais y ajouter la notion de corporéalité. Pour moi qui suis allemand, ce qui me surprend dans le travail de Hollandia c'est la tension, pour revenir à ce terme, entre le corps, la physicalité de l'acteur et la langue parlée, avec ce qu'on appelle habituellement le texte. Ce qui frappe dans l'œuvre de Hollandia c'est que, dans la plupart de leurs travaux, la physicalité du corps ne suit pas toujours les mots. Le corps mène lui-même à des mots, dirige la langue, dans le sens inverse de l'habituel. Selon la hiérarchie installée, dans le système théâtral traditionnel allemand, on met en scène un texte, la mise en scène est première. Tous les signes abondent autour du sens du texte ou de l'interprétation du texte. Hollandia met le système sens dessus dessous, en fait il ne reste plus aucune hiérarchie. On a le corps qui tout en restant en mouvement se transforme en langage, mène au langage, amène la parole. Ce qui est nouveau, c'est la physicalité, la matérialité du corps en mouvement, presque une chorégraphie dans les pièces. Cela constituerait un autre aspect qui, d'une certaine façon, précèderait la langue. Pour revenir au corps, conclure l'idée et raccrocher avec ce que disait Helena: si l'on considère que le corps est une interface entre des réalités différentes (c'est-à-dire entre une réalité psychologique du personnage et une réalité extérieure qui serait historique, politique et sociale), alors le corps est médiateur dans les œuvres de Hollandia. Les interactions entre les réalités historiques, politiques et sociales se font à travers le corps de l'acteur.

left off, with this idea of musicality and I would like to add the idea of corporeality. For me as a German, what is stunning about the work of Hollandia is the tension, to come back to that term, between the body, the physicality of the actor and the spoken language, what we usually call the text. What is striking in most pieces by Hollandia is that the physicality of the body does not follow the words. The body itself leads to words, leads to language, so it is the other way round. In the hierarchy, in a traditional German theatre system where you have a text to put on stage, mise-en-scène comes first. All the signs are aimed around the meaning of this text or the interpretation of this text. Hollandia turns this system upside down; as a matter of fact there is no hierarchy any more. You have the body that while still moving is transformed into a language, leads to language, leads to speech. It is the physicality, the materiality of the moving body, which is almost like a choreography in the performances. It would be another aspect, that precedes language in a way. Coming back to the body, just to conclude the idea and to pick up the thread of Helena: if you consider the body to be a sort of interface between different realities (that is, a psychological reality of the character and an outside reality that would be a historical, political or social reality), then the body is mediating what they do in the performances of Hollandia: they interact in these historical, political and social realities with the body of the actor.

LUK VANDEN DRIES

Johan, vous avez vous-même été danseur, est-ce que ce que Gerald vient de dire était important dans votre travail? Le corps comme 'médiateur' entre la réalité psychologique et la réalité sociale?

JOHAN SIMONS

Cela varie d'un spectacle à un autre. Je peux donner l'exemple de *Prométhée*. Dans notre spectacle, quand Prométhée est puni, on lui fait tourner le dos au public. Il est très difficile de jouer pendant deux heures comme cela.... cela devient même ennuyeux. Mais c'est sur la base de ce principe que nous avons commencé ce spectacle. Nous devions jouer le rôle de Prométhée le dos tourné au public aussi longtemps que nous le pouvions, jusqu'à ce que cela devienne ennuyeux. C'était compliqué aussi pour le chœur. Naturellement, on pouvait se retourner quand on commentait la pièce pour Prométhée. Ce n'était pas seulement musicalement difficile, c'était difficile de jouer ainsi, parce qu'un acteur n'est pas habitué à jouer comme cela, et donc l'acteur agissait avec une tension très forte dans son corps. Combien de personnes se trouvaient sur scène? onze, douze. Onze personnes dans un espace très grand. J'aime beaucoup les grands espaces parce qu'ils permettent de créer une chorégraphie. Ils me permettaient de faire se mouvoir ces onze corps à travers l'espace. Le lieu où nous nous trouvions était très beau, un lieu de casse pour des carcasses de voitures. En même temps, c'était un espace difficile. Tout y était à la tonne, avec des carcasses de voitures à l'arrière. Le public était assis sur des tribunes que nous

LUK VANDEN DRIES

Johan, you have been a dancer yourself, is it important in your work, what Gerald has said? The body as an 'in between', between psychological reality and social reality?

JOHAN SIMONS

It depends from performance to performance. I can give the example of *Prometheus*. Prometheus is punished, in our performance, by being made to stand with his back to the audience. It is quite difficult to play for two hours like this... it is even boring. But that was how we started off the principle of this performance. We had to go on with the part of Prometheus with his back to the audience as long as possible, until it became boring. That was also complicated for the chorus. Of course they had the possibility to turn around and to comment on the play to Prometheus. Anyway not only musically was it very hard; it was also hard to play, because an actor doesn't like to stay like this, so the actor started to move his body with a strong tension. How many people were on stage? Eleven, twelve. Eleven people in a very big space. I like big spaces very much because one can create a choreography. It gave me the possibility to move with all those eleven bodies through the space. The place we were in was very beautiful, a car-breaker's yard. It was a very hard space also. Everything was by the ton, with a lot of cars at the back. The audience was sitting on a tribune of cars, which we constructed there. It was a very aggressive surrounding but in discussion with our costume designer Keeso Dekker we

avions construites là avec des voitures. C'était un environnement agressif mais, en discutant avec le costumier, nous avions décidé que les corps des acteurs devaient être très légers et vulnérables. Pour les hommes et pour les femmes, pour cet environnement agressif, nous avons choisi des jupes de caoutchouc qui tombaient jusqu'au sol. Les jupes de caoutchouc faisaient un bruit. Elles donnaient un son quand les acteurs marchaient. Dans cet environnement, les corps étaient nus de sorte que vous pouvez imaginer le froid qu'il faisait. Ces corps ont eu vraiment besoin de beaucoup travailler et nous nous sommes aussi beaucoup entraînés. A l'époque, nous répétions deux heures par jour, entraînement physique, élocution et entraînement musical. De très longues répétitions. Mais à cause du froid et de la nudité, les acteurs ont dû beaucoup travailler sur leur corps, c'était comme une punition.

HELENA VAROPOULOU

J'aimerais revenir à la question de l'espace. Dans les productions de Hollandia, l'espace fonctionne comme s'il était un espace retrouvé, comme s'il possédait sa propre aura. Et pourtant ce n'est pas un espace qui a été trouvé et laissé tel quel. Il fonctionne au niveau dramaturgique de façon synchronisée avec le texte. Cet espace retrouvé, qui est en soi un grand bâtiment d'architecture contemporaine, rend le rapport à la tragédie plus intéressant encore parce qu'il ramène à l'esprit la tragédie jouée dans les théâtres anciens. Ici en Italie, et naturellement en Grèce, nous sommes familiers des grands textes joués dans des espaces ouverts, les théâtres anciens. La tragédie se

decided that the bodies of the actors should be very light and vulnerable. For men and women, in this aggressive surrounding, we decided to have rubber skirts that reached the floor. The rubber skirts also made a sound. They gave a certain sound that you could hear when people were walking. But the body was naked, so in this surrounding, you can imagine it was quite cold. These bodies really have to work so we also trained a lot. At that time we trained two hours a day, physical training, speech and musical training. Very long rehearsals. But because of this cold and the nakedness the actors really had to work with their bodies, it really looked like a punishment.

HELENA VAROPOULOU

I'd like to come back to the question of space. In Hollandia's productions, space functions as found space, that is, it has its own aura. And at the same time it is not a space which has been found and just left at that. It functions on a dramaturgic level with the text, but this found space is itself a great edifice from contemporary architecture, which makes the relationship with tragedy more interesting because we still have in mind tragedy as played in the ancient theatres. Here in Italy, and of course in Greece, we are well acquainted with the great texts as presented in open spaces, the ancient theatres. And tragedy finds itself again in a monumental space, but a monumental space of contemporary culture. So a new tension is created there, which I find very interesting.

retrouve quand on la place dans un espace monumental, mais un espace monumental de culture contemporaine. De cette façon, une tension toute nouvelle se crée que je trouve très intéressante.

HENK OOSTERLING

J'ai commencé à parler de cette tension que l'on retrouve à différents niveaux dans *Ungelöschter Kalk*. Je pense que nous avons maintenant une idée plus précise des tensions physiques qui se produisent aux différents niveaux. La question dans cette pièce est bien sûr une question politique. Pourquoi produire aujourd'hui une pièce sur un homme qui a essayé de mettre le feu au Reichstag? Quelle est l'intention: une déclaration politique? Au cours des dernières années, je me suis posé la question de la dimension politique de l'œuvre de Hollandia; elle a à voir avec la tension tragique dont parlait Helena. On peut aussi considérer *Ungelöschter Kalk* comme une tragédie, bien qu'il n'y ait pas de chœur. Le chœur est fait des objets, de l'espace, du corps; le protagoniste est Hypocrites. Mais c'est une tension différente. Il n'y a pas de tension tragique mais il existe des parallèles. Le héros doit mourir pour survivre, c'est un fait tragique. On peut considérer que c'est un parallèle mais il y a quelque chose de différent. Je pense que Hollandia souligne quelque chose qui vient dans la tragédie, quelque chose qu'habituellement, on retire à la pièce. Cet œil du cyclone - comme on pourrait l'appeler métaphoriquement - c'est l'ambivalence qui fait que les pièces se situent toutes au-delà du bien et du mal. Le public peut se poser la question. La moralité brechtienne n'est pas en arrière-plan de la pièce: mais, en fin

HENK OOSTERLING

I started to talk about this tension on different levels in *Ongebluste Kalk* and I think by now we are getting an idea of the physical tensions that are produced upon these levels. The question in that piece, of course, is a political question. Why make a piece now on a man who tried to burn down the Reichstag? What is the intention: a political statement? During the past years I wondered about the political dimensions of Hollandia's work, and it has to do with the tragic tension Helena was talking about. *Ongebluste Kalk* may be considered as a tragedy as well, however there is no chorus. The chorus are the objects, the space and the body and the protagonist is Hypocrites. But this is a different tension. There is no tragic tension but there are parallels. The hero in order to survive has to die, that is a tragic fact. That may be considered as a parallel but there is something different. I think Hollandia is pointing out something within tragedy that is usually taken out of the play. This specific eye of the storm – as you call it in a metaphor - is ambivalence. In that sense the plays are all beyond good and evil. So the audiences always pose a question. Brechtian morality is not the background of the play: there is no answer in the end. The game of answers and questions is in between the different media. The music is reacting to the expansion of the body, which in its turn is reacting to the text. The text is interacting with the images and in the play there is an answer and question, a comment and another answer. The political dimension of this play

de compte, il n'y a pas de réponse. Le jeu des questions-réponses se joue entre les divers médias mis en oeuvre. La musique réagit à l'expansion du corps qui, à son tour, réagit au texte. Le texte interagit avec les images et dans la pièce il y a une réponse et une question, un commentaire et une autre réponse. La dimension politique de la pièce ne se trouve pas dans cette déclaration politique explicite:" Mettons le feu au Reichstag" ou faites ceci ou cela. La dimension politique pose la question, une fois après l'autre, sans cesse et conserve la tension telle qu'elle existe à l'intérieur de l'espace auquel elle appartient. Cela crée une ambivalence, de sorte qu'après coup on ne sait pas de quoi traitait la pièce. Elle vous renvoie la réponse. Ce n'est pas une pièce critique, c'est une espèce de pièce hypocrite. Elle vous confronte à vos opinions arrêtées ni plus ni moins et, face à ce paradoxe, vos opinions sont mises au test dans la pièce. C'est un maniérisme du théâtre post-dramatique. Le théâtre post-dramatique n'est pas là pour critiquer les structures politiques mais il critique la critique, renforcé par le fait qu'il nous force à nous poser de nouvelles questions. Le théâtre n'apporte plus les réponses. C'est le problème avec Hollandia, mais c'est agréable à regarder.

HELENA VAROPOULOU

J'aimerais ajouter quelque chose à cela. J'ai toujours eu l'impression qu'il existait une autre dimension, une dimension politique au travail de Hollandia. J'ai depuis toujours l'habitude de considérer les gestes comme une autre forme de la *gestus* brechtienne, comme une redéfinition de la célèbre *gestus* sociale de Brecht. A travers l'œu-

is not this explicit political statement, "Let's burn the Reichstag" or do this or do that. The political dimension is posing the question again and again and again and keeping this tense moment as strong as it is within the space where it belongs. That creates an ambivalence, so that afterwards you don't know what the play was about. It gives you back the answer. So it is not a critical play, it is a kind of hypocritical play. It takes you out of your own strong opinions, no more, no less and in this paradox those opinions are tested within the play. This is a mannerism of post-dramatic theatre. Post-dramatic theatre is not about criticizing political structures but about criticizing the critique, reinforced in the sense that we are forced to pose new questions, but the theatre doesn't give answers any more. It's the problem with Hollandia, but it is nice looking at it.

HELENA VAROPOULOU

I'd like to add something on that. I have always had the impression that there was another, political dimension in the work of Hollandia. I always have the habit of looking at the gestures as another form of the Brechtian *gestus*, that is a redefinition of Brecht's famous social *gestus*. In all Hollandia's work you can see a definite connection between social types, the work on social types and the idiosyncrasies of the actor. So the social work on the social typology is really work which goes in the direction of Brecht, but you can redefine this social *gestus* and not just stay with the use

vre entière de Hollandia, on peut voir le rapport entre les types sociaux, le travail sur ces types sociaux et les singularités de l'acteur. De sorte que le travail social sur la topologie sociale est véritablement un travail qui suit la direction de Brecht, mais on peut redéfinir la *gestus* sans pour autant en rester à l'utilisation de la *gestus* comme à l'époque de Brecht. Il était lui à la recherche de ce qu'on pourrait appeler un théâtre politique, avec un acteur qui interroge les questions sociales et politiques sur leur contenu. La façon dont nous posons les questions de nos jours est tout à fait différente, mais en même temps nous regardons toujours le travail de l'acteur au sein du contexte de la réalité sociale et de sa réalité à lui qui, tout comme son propre travail, est très centré sur le présent, et sur la singularité et la subjectivité de l'acteur.

HENK OOSTERLING

La question politique concerne l'engagement. Quelle est votre attitude vis-à-vis de ces phénomènes? Il y a un quadruple engagement qui se produit à quatre niveaux différents: le contenu, la forme, la stylistique et entre deux, les moyens et les disciplines. Peut-être même au niveau du jeu. Dans la pièce de Hollandi a il y avait quatre manières d'engager le public.

1. Le premier niveau, celui du contenu, est le plus facile. Van der Lubbe veut mettre le feu à quelque chose de mauvais. Tout le monde peut recevoir ce message. Pas de problème. Dans *Prométhée* quelqu'un veut voler quelque chose aux dieux et devra être puni. Facile mais sans intérêt. Les choses intéressantes se situent aux autres niveaux.

of *gestus* as in the time of Brecht, who was searching for what might be called a political theatre, with an actor working on the social and political questions of the content. The way we ask questions today is another way of asking, but at the same time we are still looking at the actor's work in the context of social reality and his own reality, which like the work of the actor is very muich centred on the present, on the idiosyncrasy and the subjectivity of the actor.

HENK OOSTERLING

The political question is about engagement. What is your attitude towards these phenomena? There is a fourfold engagement which is produced on the level of the content, the form, the stylization and in between, the media and the disciplines. Perhaps even on the level of acting. Within Hollandia's play there were four levels of engaging the audience.

1. The first level of the content is the easiest level. Van der Lubbe wants to burn down something evil. Everyone can get that message. No problem. In *Prometheus* someone wants to steal something from the gods and has to be punished. Easy but not interesting. The interesting things are the other levels.

2. On the second level you try to get your audience into this movement, giving them the feeling of this tension. That is why this type of theatre is 'site specific', it's on location. You have to feel the bridge between the soul of the protagonist and

2. Au second niveau, on essaie de faire se joindre au mouvement le public, de lui transmettre ce sentiment de tension. C'est pour cela que ce type de théâtre est "spécifique au site", au lieu. Il faut que l'on ressente la passerelle entre l'âme du protagoniste et son propre corps. Il n'est pas obligatoire de vous torturer, seulement que vous ressentiez un autre corps pendant qu'ils s'efforcent de vous atteindre. C'est pour cela que c'est, en un sens, spécifique au site.

3. Le troisième niveau, c'est la réalisation qu'il n'y a jamais une seule discipline mise en jeu. Il y en a toujours au moins quatre - les arts visuels, la musique, la danse et le jeu de l'acteur - qui sont toujours en interaction quand on parle de l'œuvre de Hollandia. On vous pousse au milieu de tous ces médias et on vous séduit en vous faisant passer de l'un à l'autre parce qu'ils se commandent les uns les autres. Dans ce troisième niveau, on vous met dans un entre-deux. Votre corps est "entre-deux", vos oreilles, vos yeux, même votre nez et votre odorat sont agressés ou séduits.

4. Ensuite il y a un dernier niveau, un engagement très intéressant, que je préfère appeler "actoriel". Vous l'avez vu hier dans la pièce. En un sens, c'est un tour né des acteurs et de la tradition du jeu d'acteur. C'est s'efforcer de faire réagir le public au public. Quelqu'un tousse, quelqu'un bouge et l'acteur réagit. Vous savez qu'ils ne vont pas vous attirer dans le jeu mais vous avez le sentiment que vous en faites partie et que d'une certaine façon vous êtes dans la pièce. Tous ces glis-

your own body. You don't have to be tortured but to feel a different body while they are trying to reach you. That's why it's in a sense site specific.

3. The third level is the realisation that there is never only one discipline involved. There are at least four disciplines involved, the visual arts, music, dance and acting, which is always interacting when you talk about Hollandia. You are forced to move between all those media and you are seduced to go from the one medium into the other because they direct each other. In this third level is an 'in between' where you are placed. Your body is in this 'in between', your ears, your eyes, even your nose and your sense of smell is attacked or seduced.

4. Then there is the last level, a very interesting engagement, which I prefer to call 'actorial'. You saw it in the play yesterday evening. In a sense it is a trick which originated in the performers, the acting tradition. It is trying to involve the audience in reacting to the audience. Someone is coughing, someone moves and the actor reacts. You know that they won't involve you but they give you the feeling that you are there and that you are in a sense part of the play. All those subtle shifts within the play engage you to the level of the content. It is this 'in between', this 'inter', which is an 'entre-act', it is 'interaction', the acting is 'entre-act'. It's entertainment in the strict sense

sements subtils à l'intérieur de la pièce vous engagent au niveau du contenu. C'est cet "entre-deux", cette "inter" qui constitue un "entre-acte", c'est une "inter-action". C'est du divertissement au sens strict du terme. Ils vous maintiennent entre-deux, il n'y a pas de décision, il n'y a pas de réponse, je crois.

LUK VANDEN DRIES

Il existe encore un autre point de vue. Je voudrais réagir sur le glissement de point de vue parce que dans les premières pièces de Hollandia, l'accent était fortement mis sur les agriculteurs et les marginaux de la société. Plus tard, dans certaines pièces, il y a un certain glissement vers les gens au pouvoir: les directeurs commerciaux, les gens les plus puissants dans leur communauté. Quand on parle d'engagement politique et de ce que cela signifie de nos jours, ma question est la suivante: pourquoi ce glissement des gens du bas vers les gens d'en haut?

TOM BLOKDIJK

Cela a fait l'objet d'une décision formelle. Ce n'est pas seulement au cours des deux ou trois dernières années. La première fois fut avec la pièce de Georg Büchner "*Leonce et Lena*" et depuis ce moment-là nous avons réalisé que cela a à voir avec ce qui se passait pendant les années '80. En Hollande pendant les années '80, la plupart du théâtre était cynique. A la fin des années '70, une nouvelle génération de producteurs de théâtre frappait à la porte. Ils ont fait une nouvelle sorte de théâtre, que l'on a appelé plus tard la manière "hilaric" de faire du théâtre. Les nouveaux venus voulaient donner une nouvelle image de l'homme.

of the word. They keep you in hovering, between, there is no resolution, there is no answer, I think.

LUK VANDEN DRIES

There is still another point of view. I would like to react to that shifting point of view because in the first plays that Hollandia did there was a strong accent on farmers or people who were marginal in society. In some of the later plays there is a kind of shift to the people in power: business managers, the most powerful people in a community. Talking about political engagement and what it can mean today, my question is: why is there this kind of shift from the low to the high?

TOM BLOKDIJK

There was a formal decision to do so. It is not only in the last two or three years. The first time that we did it was Georg Büchner's *Leonce and Lena* and from that moment on we found out that it had something to do with what was happening in the 80's. During the 80's in Holland, most theatre was very cynical. At the end of the 70's a new generation of theatre makers knocked at the door. They made a new kind of theatre that we afterwards called the 'hilaric' way of theatre making. Those new people tried to make a new image of man. The 1968 generation before them ('les soixantehuitards') thought that the human species is in principle a very, very good one and we can change society in no time at all. This new generation of the 80's said no, people are very bad and we have to

La génération précédente (les "soixantehuitards") pensait que l'espèce humaine est par principe très, très bonne et que l'on peut changer la société rapidement. La nouvelle génération des années '80, pense que les gens sont très très mauvais et qu'il faut se moquer d'eux, qu'on ne peut rien faire, qu'on ne peut pas changer la société, qu'on peut seulement la détruire. Cette nouvelle génération a produit un théâtre merveilleux.

Puis vint Hollandia. Johan Simons et Paul Koek n'aimaient pas faire du théâtre de cette façon. Ils voulaient faire du théâtre sur les gens en marge de la société, comme les fermiers, mais aussi sur les gens au centre de la société. Hollandia a fait ce choix pour montrer des personnes comme celles que vous avez vues hier soir dans *Ungelöschter Kalk*. Mais nous ne considérons pas que nos productions soient cyniques. Tout un chacun vit dans la société. Nous regardons aussi les gens responsables de la société, mais nous essayons de ne pas être cyniques à leur égard. C'est la raison pour laquelle nous avons commencé par faire *Leonce et Lena*, une pièce sur les gens en poste qui ne savent que faire du pouvoir qu'ils détiennent. C'était la première fois que nous faisions une pièce comme celle-là. Nous avons continué à développer le même thème avec des pièces comme *Les Persans* et *Les Femmes Phoeniciennes*, qui traitent de guerres civiles. Nous essayions de comprendre pourquoi les gens utilisent le pouvoir comme ils le font. Au cours des dernières années, nous avons choisi des pièces sur le bien et le mal, et spécifiquement sur la difficulté de prendre des décisions quand on est au pouvoir. Par exemple, le spectacle que vous allez voir ce soir - *Les Voix* - traite de ce problème.

laugh about them. They can't do anything. They don't change society; they can only ruin it. This new generation made wonderful theatre.

But then came Hollandia. Johan Simons and Paul Koek didn't like to make theatre in that way. They wanted to make theatre not only about people on the margins of society, like farmers, but also about people who are in the centre of society. Hollandia did that to show people like the one you saw yesterday in *Ongebluste Kalk*. But we consider our productions as not being cynical. Everyone is living in society. We are also looking to the people in charge of society but we try not to be cynical about them. That is the reason why we started to do *Leonce and Lena*, a piece about people in charge, who don't know what to do with power. That was the first time that we made a play like this. We developed this theme further by doing the Greek tragedies, like *Persians* and *Phoenician Women*, which are about civil war. We tried to understand why people use power the way they do. In the last few years, we chose plays about good and bad, specifically the difficulties of taking decisions when you are in power. For instance, the show that you are going to see tonight, Voices, is about this problem.

JOHAN SIMONS

It started in a very small way. It is true for *Leonce and Lena*, but *Voices* (*Zwei Stimmen*) was started because Jeroen Willems wanted to do something about people in power. We came across Pasolini, who wrote a lot of very beautiful texts about that theme, and that

JOHAN SIMONS

Cela a commencé petitement. C'est vrai pour *Leonce et Lena* mais *Les Voix* (*Zwei Stimmen*) a commencé parce que Jeroen Willems voulait faire quelque chose sur les gens au pouvoir. Nous avons regardé Pasolini, qui a écrit beaucoup de très beaux textes sur ce thème, et voilà comment... C'est toujours la même combinaison: global - local.

LUK VANDEN DRIES

Pouvez-vous nous dire un mot de cette fascination pour Pasolini, parce que c'est l'un des auteurs que vous présentez le plus souvent.

JOHAN SIMONS

J'ai déjà joué beaucoup de Pasolini, l'un des poètes les plus importants du siècle dernier, avec une si belle langue. Il est difficile sur scène parce qu'il est très difficile d'ouvrir ses textes au public. J'ai aussi travaillé sur des spectacles de Pasolini qui étaient vraiment ennuyeux, parce que je ne parvenais pas à maîtriser la complexité du texte. Maintenant je sais comment approcher Pasolini, mais il a fallu deux spectacles ratés avant que j'y parvienne.

GERALD SIGMUND

J'aimerais ajouter quelque chose sur l'expression de cynisme ou du cynique que vous avez utilisée Je pense que si Hollandia n'est pas cynique c'est justement à cause de la question du corps de l'acteur. C'est une expérience qui rejoint la tragédie grecque et Brecht même, celle d'avoir le corps comme entité en soi. Le corps comme expérience qui ne peut pas être subsumée, qui is the way... It's always this global view in combination with a local view.

LUK VANDEN DRIES

Can you tell us something about this fascination for Pasolini, because he is one of the authors that you play most often?

JOHAN SIMONS

I have already played a lot of Pasolini, one of the most important poets of this last century with such a beautiful language. It's difficult on stage because it is not easy to open his texts to the audience. I also did performances of Pasolini that were really boring, because I couldn't deal with the complexity of the text. Now I know how to do Pasolini, but before I did it took two bad performances.

GERALD SIGMUND

I'd like to add something to this expression of cynicism or the cynical that you mentioned. I think that one of the reasons Hollandia is not cynical is exactly this question about the actor's body. This is an experience which also ties it into Greek tragedy and even to Brecht, that you have the body as a stand-alone. The body as an experience that cannot be subsumed, cannot be '*aufgenommen*' into something else but which remains, which is there. The way Hollandia deals with bodies, which Johan has described, which we all saw last night, is one of the reasons why they are not cynical and why this 'in between-ness' comes into the play.

ne peut pas être '*aufgenommen*' dans quelque chose d'autre mais qui demeure, qui est là. La façon dont Hollandia approche le corps , comme Johan l'a décrit, et que nous avons vue hier soir, est l'une des raisons qui fait qu'ils ne sont pas cyniques et que "l'entre-deux" s'introduit dans la pièce.

ARTHUR SONNEN
La déclaration concerne la vitalité. C'est pour cela qu'elle ne peut pas être cynique. Ce genre de spectacle ne peut pas être cynique parce que la vitalité est si énorme que l'on réagit à la vitalité.

GERALD SIGMUND
C'est ce que je voulais dire. On aurait pu le voir comme une tragédie. On pourrait percevoir Marinus van der Lubbe comme un cas triste. Mon Dieu, à la fin il devient fou et il est tué. OK, fin de l'histoire. Mais ce n'est pas l'histoire que raconte le corps. Le corps parle d'une histoire de production comme une source d'énergie, de vie même, si on peut utiliser ce mot.

ARTHUR SONNEN
Ainsi dans un sens physique, dans un sens philosophique, c'est l'affirmation du corps qui nie le cynisme auquel on tendrait à s'associer, chose qu'on ne peut pas faire, parce que c'est si fort?

LUK VANDEN DRIES
Avec Iggy Pop, j'appellerais cela "la rage de vivre".

HENK OOSTERLING
"No More Heros" (Plus de héros), The Cure.

ARTHUR SONNEN
The statement is about vitality. That is why it is not cynical. This kind of performance can't be cynical because the vitality is so overwhelming that you have to react to the vitality.

GERALD SIGMUND
That is what I meant. You could see it as a tragedy. You could see Marinus van der Lubbe as a sad case: oh God, at the end he is out of his mind and he is killed. Okay, end of story. But that is not the story that the body tells. The body tells exactly a story of production as a source of energy, of life itself, if you want to use this word.

ARTHUR SONNEN
So in a physical sense, in a philosophical sense, it is the affirmation of the body, which negates the cynicism which you want to collude with but you can't, because it is too strong?

LUK VANDEN DRIES
I would call it with Iggy Pop a kind of "Lust for Life".

HENK OOSTERLING
"No More Heroes", The Cure.

LUK VANDEN DRIES
Yes. It is that kind of energy which you feel and the vitality of an actor playing. That is the authenticity of the body that you talk about. The stories are kind of put into body language.

LUK VANDEN DRIES

Oui. C'est ce genre d'énergie que l'on ressent et la vitalité de l'acteur qui joue. C'est de l'authenticité du corps que nous parlons. Les histoires sont d'une certaine façon traduites en langage corporel. Peut-être, Paul, peux-tu prendre la parole sur le sujet du corps musical et la musicalité du corps parce qu'il y a toujours, au cœur de chaque production Hollandia, ce rythme qui dirige la musique, qui dirige le langage du corps, qui dirige tout en fait. Peux-tu approfondir l'importance du rythme?

PAUL KOEK

Cela commence avec la première question. Pourquoi ne pas faire du théâtre dans des endroits différents? Nous sommes toujours occupés. Nous essayons de nous débarrasser des frontières. Avec la musique nous essayons de faire exactement cela. La première chose que je recherche dans une pièce comme celle sur Van der Lubbe c'est quel type de sonorité et de rythme il y a dans la voix, et quel rythme naturel elle possède. Quand on fait un duo, Henk et Luk et que les deux se mettent à parler, le public reçoit un sentiment de "trois et quatre". Toi Luk, tu parles sur une espèce de barre de quatre. Henk lui parle sur une barre de trois. Quand on les met ensemble, on obtient un chant du genre (il chante quelque chose). Et cela continue comme cela. En premier, il faut sentir quelle sorte de musique il y a dans chaque voix. C'est un petit pas. Ensuite il faut chercher comment établir le contact entre les deux parties de cette "musique concrète", entre la musique en tant que mélodie et la musique dans le texte. Le contact existe à différents niveaux. Un niveau

Maybe, Paul, you can take this point of the musical body and the musicality of the body because there is always this kind of rhythm at the heart of every Hollandia production that leads the music, and it leads body language, it leads everything in fact. Could you dwell a bit more on the importance of rhythm?

PAUL KOEK

It starts with the first question: Why don't we make theatre in different places? We are always busy. We are trying to get rid of borders. With the music we are also trying to do that. The first thing that I am looking for in a piece like the one about Van der Lubbe is what kind of pitch and rhythm he had in his voice, and what natural rhythm he has. If you make a duo: Henk and Luk and you both start to talk, the audience get a 'three-four' feeling. You, Luk, are talking in a kind of four bar. Henk is talking in a kind of three bar. If you put them together you get a kind of (*sings rhythm*). It goes on like that. First you have to hear what kind of music is in the voice. That is a little step. Then you have to search how to make contact between the two parts of this 'musique concrète': between the music as a melody and the music within the text. That contact exists on different levels. One level is the contact with the body. If you look at the performance *Ongebluste Kalk* you see the actor moving his hand. We gave him a kind of glorious melody (*sings melody*). When no one is reacting in Berlin to his propaganda (*sings melody*) he goes down, it gives him a sad feeling (*sings sad melody*). That is one

est celui du contact avec le corps. Quand on regarde le spectacle de *Ungelöschter Kalk*, on voit l'acteur qui bouge la main. Nous lui avons donné une mélodie merveilleuse (il chante la mélodie). Quand, à Berlin, personne ne réagit à sa propagande (il chante une mélodie) il dégringole, cela le rend triste (il chante une mélodie triste). C'est un genre de contact. C'est le contact avec le corps. Quand il veut se rendre triste ou coléreux, il prend deux marteaux et tape sur une sonnette, mais pas sur le même rythme que le rythme des musiciens parce que ce serait ennuyeux. S'il jouait sur le même rythme que les musiciens, vous entendriez immédiatement l'idée de musique au lieu d'entendre la musique elle-même. Ça, c'est un autre niveau. Ensuite, il y a le niveau hauteur de la voix. Nous l'avons mentionné: chaque fois que Florentijn Boddendijk apportait un morceau de musique, le morceau s'effondrait dès qu'il était confronté à la hauteur de voix de Fedja van Huêt (l'acteur qui jouait Marinus van der Lubbe). Et donc nous avons retiré la hauteur de la musique qui était la même que celle de sa voix. Cela voulait dire que nous ne pouvions travailler qu'avec des mélodies très hautes et des rythmes très bas. Ensuite, immédiatement, Fedja van Huêt a eu le rôle principal. C'était parfois assez frustrant pour les musiciens, mais il nous fallait travailler avec le texte d'abord. Et comme Monteverdi l'a dit: " il faut commencer par le texte, la musique viendra ensuite".

LUK VANDEN DRIES

Vous avez aussi fait de l'opéra, voulez-vous en faire encore? Fusionner ce type de théâtre avec l'opéra?

contact. That is a body contact. If he has to make himself sad and angry he uses two hammers and beats on a ring, but not in the same rhythm of the musicians because that is boring. But, the sound of the ring has to have the same pitch or a harmonic pitch which can connect to the sound of the musicians. If he is playing the same rhythm as the musicians, you immediately hear the idea of the music and not the music itself. So that is a level. Then you have the level of the pitch in his voice. We mentioned that every time Florentijn Boddendijk came up with a new piece of music it crashed when it took the same pitch as Fedja van Huet's (actor that played Marinus van der Lubbe) voice. So we took away the pitch of the music which was the same pitch as his voice. It meant that we could only work with very high melodies and very low beats. Then immediately Fedja van Huet had the leading part. It was a bit disappointing sometimes for the musicians, but you have to deal with text. And as Monteverdi says, "You have to start off with text and then the music will come".

LUK VANDEN DRIES

You did opera also, do you want to do more? Fusing this kind of theatre and music into opera?

JOHAN SIMONS

Opera? Yes, we have done it already. But it's very difficult because Paul Koek hates the orchestra sitting down there. I mean you don't see the musicians; you only hear the music. That was already a moral problem at

JOHAN SIMONS

Opéra? Oui, nous en avons déjà fait. Mais c'est très difficile parce Paul Koek déteste avoir l'orchestre assis là. Je veux dire que l'on entend la musique mais on ne voit pas les musiciens. Cela a toujours été un problème moral depuis le début de notre coopération. Enfin, nous nous sommes dit: nous allons essayer. C'était une espèce d'expérimentation pour sentir comment ce serait de ne le faire ni sur de la musique ni sur un libretto, mais de le faire plutôt sur une forme de théâtre très traditionnelle. Je ne sais pas si l'opéra sera une nouvelle chose dans notre travail.

PAUL KOEK

C'est difficile parce que l'opéra est rigide. J'ai souvent dit à Johan que la différence entre le théâtre musical et l'opéra est que l'opéra n'a pas besoin d'un public. C'est un produit fini. Si on jouait un opéra sans public, cela n'aurait aucune importance, tout irait bien, parce que tous les interstices sont pleins. Quelqu'un doit entrer en scène et dire"Je vous aime!", immédiatement l'orchestre se met à jouer (il chante) et immédiatement on sait qu'elle ne l'aime pas. Puis un autre entre en scène et dit:" Je vous aime!" et (il chante) on sait que, bon, tout va bien. On n'a pas besoin du public. Dans le théâtre musical on ne fait pas comme cela. On essaie d'impliquer le public directement dans la pièce. Si elle s'approche et dit: "Je vous aime!" nous jouons (il chante) parce que nous nous adressons à vous plus fort. C'est toujours un combat difficile avec le compositeur. Quand on dit: "Donnez-nous un peu d'espace ici", immédiatement il répond: "Oui, mais ici c'est une barre à quatre notes". Il faut bien travailler avec cela.

the beginning of our co-operation. Anyway, we said to each other: We will try. But it was a sort of experiment to feel what it means to do not the music nor the libretto, but a very traditional form of theatre. But I don't know if opera will be a new thing in our work.

PAUL KOEK

It is difficult because opera is stiff. I told Johan often that the difference between music theatre and opera is that opera doesn't need an audience. It is finished. You can play an opera without an audience and it doesn't matter, it is okay because everything is filled up. Somebody has to come up on stage and say: 'I love you!' Immediately the whole orchestra is playing (*sings*) and immediately you know she doesn't love him. Then another one comes up and says: 'I love you!' And (*sings*) you know, well, that's okay. So you don't need the audience. With music theatre you don't do that. You try to have an active audience in your play. If she comes up and says: 'I love you!' We play (*sings*) because we hit you harder. It's always a terrible struggle with the composer. If you say: 'Give us a bit of space here,' immediately he says: 'Yes, but the problem is that here it's a four note bar.' Then you have to deal with that. That same composer wrote that down a month ago. You can rub it out or deal with your imagination, do something and give the space. But it's always difficult. We love opera. Maybe we will have to do John Cage's *Europia* with some improvisation in it and we can struggle with the theatre as we were meant to struggle.

Ce même compositeur a écrit cela il y a un mois, on peut l'effacer ou le travailler créativement, faire quelque chose pour donner de l'espace. Mais c'est toujours très difficile. Nous adorons l'opéra. Peut-être devrons-nous faire l'opéra de John Cage, *Europia*, avec une part d'improvisation et nous pourrons nous débrouiller avec le théâtre comme nous devons toujours le faire.

HELENA VAROPOULOU

Quand on parle d'opéra en termes traditionnels, c'est comme cela, mais j'ai l'impression qu'avec la compagnie Hollandia on a un genre d'opéra, parce que je comprends l'opéra comme une activité musicale, une activité d'improvisation en partie, tout comme on comprend le théâtre classique comme une sorte de théâtre où tous les arts entrent en jeu, un théâtre total. C'est ainsi que, quand j'ai vu les spectacles de Hollandia en tragédie classique, j'ai eu l'impression de regarder une espèce d'opéra, avec des images sonores et des sculptures humaines, comme si l'on avait des personnages musicaux sur scène. Je me demande si ce n'est pas une espèce d'opéra. Pas un opéra au sens du XIXème siècle ou même un opéra classique comme on dit. Même Wagner dans ses écrits personnels pensait qu'à l'époque des opéras, si l'on pouvait voir et l'acteur et le chanteur et leur donner une espèce de liberté d'improvisation, cela serait une contribution importante. Même Wagner a dit cela. Et donc je m'interroge sur cette notion de l'opéra comme étant si défini, ne faudrait-il pas le libérer quelque peu de la nature rigide de sa composition?

GERALD SIGMUND

Peut-être puis-je développer la notion de *Ge-*

HELENA VAROPOULOU

If we understand opera in the traditional way, it's like that, but I have the impression that what the Hollandia group is doing is a kind of opera, because I understand opera as a very musical activity, an activity where there is improvisation just as you could understand it in classical theatre, a kind of opera where all the arts are involved, a total theatre. So, when I see Hollandia's productions of classical tragedy I get the impression of watching a kind of opera, with sonorous images and human sculptures, as it were with very musical characters on stage. So I wonder whether it isn't a kind of opera. But not a nineteenth century opera or a classic opera as we call it. Even Wagner, in his personal writings, thought that if, at the time of his operas, you could see the actor and the singer, and could still give them a kind of freedom to improvise, it made a more important contribution; even Wagner said this. So I wonder about this term, this notion of opera which is so fixed, should we not separate it a little from the set nature of its composition?

GERALD SIGMUND

Perhaps I can expand the idea of the *Gesamtkunstwerk*. I think that you are right that you have to see the opera as a *Gesamtkunstwerk* but in modern times. If you take Wagner as the end of a certain *Gesamtkunstwerk*, Bernini is a kind of *Gesamtkunstwerk* in a sense; and Arts and Crafts in England, in the visual arts and the

samtkunstwerk. Je pense que vous avez raison qu'il faut regarder un opéra comme un *Gesamtkunstwerk* mais un *Gesamtkunstwerk* de l'époque moderne. Si l'on prend Wagner comme la phase ultime d'une certaine *Gesamtkunstwerk*, en un sens Bernini est une espèce de *Gesamtkunstwerk* et Arts and Crafts en Angleterre est aussi une espèce de *Gesamtkunstwerk*. En 1970 par exemple, La Parade était une espèce de *Gesamtkunstwerk*. Mais la particularité de Hollandia est qu'il leur manque une idéologie, alors qu'il y a toujours une perspective politique dans la *Gesamtkunstwerk*. De sorte que, quand on fait une *Gesamtkunstwerk*, on est obligé de légitimer le fait qu'elle n'ait plus aucune idéologie. Je pense que, philosophiquement parlant, l'idée est construite autour de cette situation "entre-deux" qui n'est nullement un vide. L'espace n'est pas vide; plutôt un entre-deux qui est précisément l'espace intersticiel de tension entre deux médias, entre les disciplines, entre le corps et le public. Dans cet interstice, il se passe une sorte de traduction de ce que nous appelions *Gesamtkunstwerk* mais l'ouverture de l'interstice est précisément la qualité de ce type de *Gesamtkunstwerk*.

HELENA VAROPOULOU

C'est pour cela que l'on peut prendre *Gesamtkunstwerk* au sens que vous lui donnez, et moi aussi. En ce moment, en notre siècle, le terme peut avoir une autre dimension, ce qui ne signifie pas qu'il faille le comprendre au sens du XIXeme siècle. Disons que nous lui ajoutons du sens par notre réflexion et notre créativité.

crafts, is a *Gesamtkunstwerk*. In 1970 for instance, *Le Parade* was a kind of French *Gesamtkunstwerk*. But the typical thing of Hollandia is that they lack an ideology, which is always the political perspective of a *Gesamtkunstwerk*. So if you make this a *Gesamtkunstwerk* then you have to legitimise the fact that there is no ideology any longer. I think that the idea is glued together by this - philosophically speaking - 'in between-ness' which is not emptiness. The space is not empty but the in between-ness is exactly this tensed space in between the media, in between the disciplines, in between the body and the audience. In there this intermediality is a kind of translation of what we used to call *Gesamtkunstwerk* but the openness of the intermediality is exactly the specific quality of this kind of *Gesamtkunstwerk*.

HELENA VAROPOULOU

That's why you can take *Gesamtkunstwerk* to have the meaning you put on it, and so do I, that is to say the notion of *Gesamtkunstwerk* at this moment in this new century may have another dimension, which does not mean that you have to understand it in its nineteenth century sense. We add meanings to it, let us say, by our reflection and our creativity.

LUK VANDEN DRIES

You agree that the vitality is what holds it together?

HELENA VAROPOULOU

Of course vitality is an element.

LUK VANDEN DRIES
Etes-vous d'accord que c'est la vitalité qui retient le tout ensemble?

HELENA VAROPOULOU
Bien sûr, la vitalité est un élément.

QUESTION
Je sais que dans les situations dramatiques et tragiques, c'est la musique classique que l'on utilise pour représenter les situations. Dramatique et classique. Pourquoi avoir choisi ce type de musique pour ces spectacles? Je voudrais savoir le rôle de la musique dans les productions de Hollandia parce qu'il y a un autre type de musique utilisée.

PAUL KOEK
Nous avons choisi ce type de musique pour diverses raisons. Question de base: De nos jours, qui est Marinus van der Lubbe? J'ai une vaste expérience dans la programmation de soirées dansantes dans le temple Pop principal d'Amsterdam, Paradiso et dans Sonar à Barcelone. On y voit un millier de jeunes gens qui dansent des nuits entières sur des rythmes techno ou hip hop ou au tambour et contrebasse. Nous nous sommes demandés: que signifierait Marinus van der Lubbe là-bas? Qui est ce gars qui suit un chemin si naïf? De nos jours, qui voudrait aller à pied jusqu'en Chine, traverser le canal à la nage ou faire quelque chose en ce monde; qui? Alors, nous avons choisi cette fourchette d'âge où la musique occupe la vie de cette génération. Cela donne aussi un panorama. Nous avons pris l'angle voyages et nous avons regardé chacun des pays où il se trouve. Ensuite nous avons pris ce

QUESTION
I know that in a dramatic and tragic situation it's classical music which represents these situations. Dramatic and classical. Why have you chosen this type of music for these representations? I want to know the role of music in Hollandia's representations because there is another type of music that is used.

PAUL KOEK
We choose this type of music for certain reasons. Basic question: Who is Marinus Van der Lubbe nowadays? I have great experience in programming dance nights in the main Pop temple Paradiso in Amsterdam and also in Sonar in Barcelona. There you see a thousand young people dancing the whole night to techno or hip hop or drum and bass. We thought: What would Van der Lubbe mean there? Who is the guy who wants to go the naive way? Who wants nowadays to walk to China, swim over the canal and do something in the world, who is that? So we took that kind of age and the music which fills up the life of that generation. It also gives a kind of panorama. We took the whole travelling part and we looked at every country where he had been. Then we took what we called simple folk music and cut it into little pieces to make it our own. Folk music that was not famous, found somewhere in the back of a record shop on little cassette tapes, not on CDs.

PAUL KOEK
Yes

que nous appelions la simple musique 'country' et nous l'avons découpée en tout petits tronçons pour la faire nôtre. Une musique 'folk' qui n'était pas célèbre, dénichée quelque part au fin fond d'un magasin de disques sur des petites cassettes magnéto, pas des CDs.

PAUL KOEK
Oui.

PUBLIC
Un message pour tous. Pour les gens.

PAUL KOEK
Oui, bien sûr, c'est ce que nous espérons faire.

JOYCE McMILLAN
Il a été dit une fois ou deux que Hollandia n'avait pas d'idéologie. En fait, je ne pense pas que cela soit vrai. Il semble au contraire qu'il y en ait une, une humaniste qui implique une ouverture à l'égard de l'expérience à la fois des marginaux et des gens au pouvoir. Ils ont aussi ce type d'attitude à l'égard du corps humain comme siège de changement, de vulnérabilité et de quelque chose comme une expérience inévitable; j'ai senti cela très fort hier pendant le spectacle. Il me semble que c'est une sorte de position idéologique, pas au sens où on l'entendait il y a une génération, mais très clairement une position humaniste, avec une ouverture vers l'humanité des acteurs et des personnages.

JOHAN SIMONS
Si vous allez voir le spectacle ce soir, vous verrez les difficultés de notre position dans la société.

AUDIENCE
A message for everyone. For the people.

PAUL KOEK
Yes, of course you hope to do that.

JOYCE McMILLAN
(from the *Scotsman* in Edinburgh): It's been said a couple of times that Hollandia has no ideology. Actually I don't think that this is true. It seems to me that it is a rather humanistic one and it involves this openness to the experience both of marginal people and of powerful people. They also have the kind of attitude to the human body as a site of change, vulnerability and something like unavoidable experience, that I felt very much in the show yesterday. It seems to me that this is a kind of ideological position: it is not what we were used to a generation ago but it is definitely a humanistic one, with a kind of openness to the humanity of the actors and of the characters.

JOHAN SIMONS
If you see the show tonight you will see the difficulties for our position in society. I will give an example. One of the speeches Jeroen Willems is doing tonight is by the former chairman of the Shell Oil company, Cor Herkströter. In the 60's a lot of people were against Shell and its oil companies. Now this position is more complex because you are part of that society. This Herkströter is recalling the protest groups in Western Europe who say to Shell: leave Nigeria because it's

Je vous donne un exemple. L'un des discours que Jeroem Willems donne ce soir est celui du ex-gérant de la Shell Oil Company, Cor Herkstroter. Dans les années soixante, beaucoup de gens étaient opposés à la Shell et à ses compagnies pétrolières. Aujourd'hui, la position est plus complexe parce que nous faisons partie intégrante de la société. Ce Herkstroter rappelle aux protestataires d'Europe Occidentale qui disent à Shell de quitter le Nigéria parce qu'il est mauvais de signer des contrats avec ce pays, il dit: si nous rompons nos contrats avec ce pays, nous abandonnons un tas d'ouvriers et ces gens retomberont dans la pauvreté. Au début du discours, vous vous dites: je suis contre (parce que vous savez qu'il est de la compagnie pétrolière). Mais ensuite, il explique ses arguments et vous flottez. Vous réalisez que oui, vous en faites partie. Notre travail traite de la complexité, de l'hypocrisie de la société quand on considère la position dans laquelle on est. Voilà la discussion au cœur de nos spectacles, particulièrement les spectacles qui touchent les gens au pouvoir. Ai-je répondu?

JOYCE McMILLAN
Je pense, oui.

TOM BLOKDIJK
Je veux souligner que la réponse concernent les êtres humains, ce qui ne veut pas dire qu'elle concerne l'humanisme. Nous sommes d'accord sur le fait que ce sont des êtres humains dans le sens complet du terme, c'est-à-dire avec leurs conduites contradictoires, leurs paradoxes et leurs dilemmes qui montrent le tragique de cette position. Si on veut parler d'humanisme, c'est de

wrong to be there. Then this Herkströter is saying: Of course these protest groups tell us to leave Nigeria, but if we do so we break our contracts with this country, we leave a lot of workers isolated and these people will be back in poverty again. At the start of this speech you think (because you know that he is from the oil company): I am against. But then he explains his arguments and then you are going to balance. And you realise, damn it, I am part of it. Our work is about complexity and the hypocrisy of society if you consider the position we are in. That's the discussion in our performances, especially our performances about being in power. Is that an answer?

JOYCE McMILLAN
Yes, I think so.

TOM BLOKDIJK
I want to stress that this answer is about human beings, which doesn't mean that in a strict sense it is about humanism. We agree on the fact that they are human beings in the complete sense. Which means in their contradictory behaviour, the paradoxes and the dilemmas, which shows this tragic position. If you talk about humanism it's about that humanism. But specific to this humanism is that there is no ideology (in the Brechtian sense) any longer to give it coherence. The question is, what is the (new) type of coherence in this specific humanism? Once you start thinking about that you are in the trap of Hollandia.

cet humanisme-là qu'on parle. La particularité de cet humanisme est qu'il ne possède plus d'idéologie, au sens brechtien du terme, pour lui donner sa cohérence. La question est: quelle est la (nouvelle) cohérence de cet humanisme particulier? Quand vous commencez à raisonner ainsi, d'un coup vous tombez dans le piège Hollandia.

POL ARIAS

Je voulais adresser ce point directement parce que c'est exactement pourquoi je pense que Deux Voix est si incroyable. Et pourquoi c'est, à mon avis, le meilleur morceau de théâtre politique que j'ai jamais vu, parce qu'il n'offre pas de solution de facilité. Ils vous piègent, ils vous englobent et tout à coup vous êtes là et vous vous dites: Oh, merde! Il a raison, ce gars de Shell. Puis une autre partie de votre cerveau dit: ce n'est pas possible, et ensuite vous vous dites: "oui, mais tout ce qu'il dit..." Et je pense que c'est plus politique que le théâtre appelé politique.

HELENA VAROPOULOU

Pardonnez-moi de reprendre le micro alors que c'est votre tour, mais je veux réagir à ce qui vient d'être dit. En premier, je me sens toujours inconfortable quand quelqu'un utilise le mot humanisme, c'est la première chose. La deuxième chose est que je préfèrerais qu'au lieu du terme "humaniste" on utilise le terme "critique", comme dans 'la critique'. Je pense que les productions de Hollandia vont en direction de la critique sociale, c'est la direction dont nous parlons quand nous parlons de discours politique, parce que ce ne sont pas seulement les marginaux ou les gens au pouvoir qui sont mis en scène de manière

POL ARIAS

I just wanted to say something directly to this because this is exactly why I think [*Two*] *Voices* is so incredible and why it is in my opinion the best piece of political theatre that I have ever seen, because it doesn't give you an easy way out. They trap you, they bring you in and all of a sudden there you are and you say: Oh shit! He is right, this guy from Shell. Then the other part of your brain says, that can't be, but then you say: Yes, but everything he says... And I think that it is more political than the so-called political theatre.

HELENA VAROPOULOU

Forgive me for taking the microphone again, since it is your turn, but I'd like to react to what has just been said. First, I still feel uneasy when someone uses the word humanism, that is the first thing I want to say. Secondly, I would prefer, instead of the word 'humanist' the word 'critical', from criticism. I think Hollandia's productions go in the direction of social criticism, in the direction we mean when we talk of political discourse, because it is not only the marginalised or the powerful who are put on stage in an exemplary manner, as Renate Klett has pointed out in *Theater Heute*, in regard to *Voices* for example. Above all it is in the links between power in small and large structures, social and political, that the work lies. You can see in any family circle how it is organised on the level of staging, on the level of actor participation and the expression of the power dynamic between one member of the family and another. Theatergroep

exemplaire, comme l'a souligné Renate Klett dans Theater Heute en parlant de *Deux Voix*, par exemple. Le travail se fait surtout sur les rapports entre les pouvoirs à l'intérieur de structures petites ou grandes, sociales ou politiques. On peut le voir dans tout cercle familial, comment il est organisé côté mise en scène, au niveau de la participation de l'acteur et de l'expression de la dynamique du pouvoir entre les membres d'une famille et une autre. Le travail de groupe de Hollandia se fait toujours sur la dynamique du pouvoir - depuis les textes classiques jusqu'aux modernes. Et je pense que cela constitue un travail politique *par excellence*. Je n'ai pas peur d'utiliser le mot politique, ou le mot critique. Ce qui est fait est un travail à la fois politique et critique.

LUK VANDEN DRIES
D'autres questions de la part du public?

QUESTION
Vous n'avez pas fait pour les accessoires ce que vous avez fait pour la musique avec la techno. Hier, quand je fermais les yeux pendant le spectacle, j'entendais la musique des jeunes d'aujourd'hui, mais quand j'ouvrais les yeux, l'acteur travaillait avec un marteau ou se lavait la figure. Pourquoi n'avez-vous pas fait pour ces choses ce que vous avez fait pour la musique? Pourquoi ne retrouve-t-on pas la musique d'aujourd'hui aussi dans les objets sur scène? Une musique haute tech industrielle contemporaine. Les objets étaient en rapport avec l'époque de l'histoire.

PAUL KOEK
Nous sommes conscients de glissements dans

Hollandia's work is always based on the dynamics of power – from classical texts to modern ones. And I find that it is really political work *par excellence*. I am not afraid to use the word political, or the word critical. What is going on is work which which is both critical and political.

LUK VANDEN DRIES
Other questions from the audience?

QUESTION
What you did in linking the music to techno music wasn't done with the props you used on stage. If I closed my eyes yesterday watching the show, what I could hear was the music of the young people of today, but when I saw the actor working with the hammer or washing his face, I thought, why aren't they using techno music for those things as well, why aren't they using today's music for those things as well? High tech contemporary industrial music. The objects were linked to the time of the story.

PAUL KOEK
We are conscious of shifting the time levels. We know that, and I cannot really answer these questions. We simply took two young musicians who were making their own music and we directed the visibility on stage. We gave the audience an impression of the time in which Van der Lubbe was living and did his travelling and went to Berlin. The two coloured dolls were inspired by the work of Malevich. But we talk about techno the whole time and the crazy thing about this piece is

les niveaux du temps . Nous savons cela et je ne peux pas répondre à ces questions. Nous avons simplement retenu deux jeunes musiciens qui faisaient leur propre musique et nous avons dirigé le visuel sur scène. Nous avons donné au public une impression de l'époque dans laquelle vivait Van der Lubbe, pendant son voyage et sa visite à Berlin. Les deux poupées ont été inspirées par l'œuvre de Malevich. Mais on parle sans cesse de techno alors que, ce qui est fou, c'est qu'il n'y a que deux minutes et demie de techno. Nous faisons plus d'une heure de musique autre, musique de panorama et de situation. C'est seulement pendant la musique techno que nous avons éteint les lumières pour emplir tout l'espace avec elle, parce qu'elle est sensationnelle et que c'est sensationnel de mettre le feu. Rappelez-vous, il y avait beaucoup de musiques différentes - il y a aussi une très jolie mélodie de vieilles femmes de Roumanie qui chantent (il chante), nous l'avons retravaillé sur ordinateur pour éloigner les voix de ce qu'elles disent "Il faut que je rentre chez moi et je veux voir la mer. Le soleil plonge dans la mer." Ensuite on entend (il chante)... et donc ce n'est pas que de la techno. Ai-je répondu à votre question?

QUESTION

Ma question concerne le processus de création, parce que nous parlons du produit et des personnes que nous avons vues. Mais il semble que le rapport entre la musique et comment elle est née pendant la préparation et le spectacle; ce processus est probablement fondamental. Qu'en est-il des improvisations de l'acteur et des autres aspects du spectacle en soi? Ma question est,

that there are only two and half minutes of techno. We include nearly an hour of other music, panorama and situation music. Only in the techno part we turned out the lights and filled the whole space with it, because it's sensational and making a fire is sensational. Remember there is a lot of different music - there is also a very nice melody who are singing (*sings*) which we shifted by computers and by sampling in a really dramatic way to try to get their voices away from telling: 'I have to go home and I want to see the sea. The sun is going down into the sea.' Then you hear (*sings*). So it is not only techno. Is that an answer?

QUESTION

My question is somehow related to the process, because we are talking about the product a lot and what people saw. Obviously what appears to be very important in the relation between the music and how the music was born throughout the process and the actual performance is that this process is probably fundamental. But how about the improvisations of the actor and the other aspects of the performance itself? My question is, how important is the process in relation to the product and how democratic, in terms of giving space to the actor from a director's point of view? It seems to me that there is probably a strong relationship between the music composer and the director. But is there also a strong relationship between the actor, the space that the actor has, improvising

dans quelle mesure le processus de création se retrouve-t-il dans le produit et dans quelle mesure est-il démocratique, au sens de donner de l'espace à l'acteur du point de vue du metteur en scène? Il me semble qu'il existe un rapport fort entre le compositeur de la musique et le metteur en scène, mais existe-t-il aussi un rapport fort entre l'acteur, l'espace qu'il occupe, l'improvisation en cours de création et le produit final? Me suis-je fait comprendre?

JOHAN SIMONS

Désirez-vous savoir comment nous travaillons en pratique jusqu'au moment du spectacle ou voulez-vous savoir quelle mesure de liberté a l'acteur pendant le spectacle?

JOHAN SIMONS

Quand un acteur vient pour répéter son texte en allemand, il ne se sent pas en sécurité. Ce que je veux dire c'est que nous lui parlons et nous travaillons le texte un temps, mais il y a toujours une espèce d'insécurité dans le fait de jouer car le jeu de l'acteur est un geste du moment. C'est le côté fort du jeu. Au moment oú le public est présent, il faut que le jeu soit là aussi. Pour l'acteur il y a un processus de peur pendant le spectacle, il doit donc maîtriser sa peur pendant ce temps. Il voit le public bien sûr et c'est un public très spécifique. C'est un public qui a vu de nombreux spectacles. L'acteur doit jouer un rôle mais il doit aussi être maître de son soi. La communication entre lui et le public est un phénomène très personnel qui va croissant. Parfois il peut jouer par routine, techniquement, c'est moins émotionnel. La peur est la première chose qui se montre dans les yeux

throughout the process and the final product? Does that make sense?

JOHAN SIMONS

Do you want to know how we actually work before the performance is fixed, or do you want to know what the freedom of the actor is during the performance?

JOHAN SIMONS

When an actor comes to rehearse the text in the German language he feels fairly insecure. I mean, we talked with him and we did the text for a time but there has always to be a sort of insecurity in the acting because acting is the art of the moment. That is the strong point about acting. At the moment the audience is there the acting has to be here and now. For the actor it is a process of fear during the performance. So he has to conquer his fear during the performance. Of course, he sees the audience and it's a very specific audience. It's an audience that has seen a lot of performances. The actor has to play the role so he has to behave himself also. The communication between him and the audience is a very personal process that is growing. He can sometimes do the performance as a routine, technically, less emotional. Fear is the first thing that appears in the eyes of an actor, which is to be conquered. If you can deal with that fear you will have a theatre that is here and now.

QUESTION

About vulnerability, a word which is very

de l'acteur, c'est ce qu'il faut maîtriser. Quand on parvient à maîtriser cette peur, on a le théâtre ici et maintenant.

QUESTION

En ce qui concerne la vulnérabilité, un mot qui est très important dans l'œuvre de Hollandia. L'acteur qui agit devant un public, qui travaille, qui joue avec les énergies est en soi une vulnérabilité.

PAUL KOEK

Le jeu de scène concerne la fiction d'une fiction. Pour moi, l'histoire Van der Lubbe est une version XXeme siècle de Woyzeck. Mais il n'est pas Woyzeck. Nous avons beaucoup parlé de Woyzek pendant les répétitions, et aussi pendant la succession des scènes, tout comme de la succession des scènes dans Woyzeck. Bien sûr, on retrouve des influences.

JOHAN SIMONS

L'idée que j'avais proposée, de l'appeler hypocrite, dans un sens est une façon d'exprimer cette fiction de la fiction. La prise de conscience de la fiction d'un acteur a toujours une réalité dans les réactions qu'il engendre. Et donc quand on parle de fiction et de critique, elles sont difficiles à comprendre au sens brechtien. Quand on parle d'un jeu de scène à la Woyzeck ou à la Don Quichotte, jouer le fou d'une certaine façon, quelle est la fonctionnalité du jeu du fou? Est-ce de l'ironie? Non. De la parodie? Non. Est-ce cynique? Non. Aucune des figures de style que nous avons développées sur la modernité ne permettent de comprendre ce qu'il fait. L'idée derrière toute cette expérimentation est de découvrir une expression nouvelle

important in the work of Hollandia. This actor behaving in front of the audience and working and playing with the energies is also showing a kind of vulnerability.

PAUL KOEK

Acting is about the fiction of a fiction. For me the Van der Lubbe story is a twentieth century version of *Woyzeck*. But it is not a Woyzeck. We talked a lot about Woyzeck in the rehearsal. and also about the succession of the scenes, like the succession of the scenes in Woyzeck. Of course you can see influences in it.

JOHAN SIMONS

The idea that I proposed, to call it hypocritical, is in a sense a way of expressing this fiction of a fiction. The awareness of the fiction of an actor always has its reality in the reactions he creates. So if you talk about fiction and critique it's hard to understand that in a Brechtian sense. If you talk of a Woyzeck or Don Quixote kind of acting, playing the fool in a sense, what is the function of him playing the fool? Is it irony? No. Is it parody? No. Is it cynical? No. And so on. All the stylistic figures we have developed within modernism are not fit to understand what he is doing. The idea is that the whole experiment of this theatre is to find a new expression for this kind of critique. On the methodological level there is not even an answer to that. Perhaps this is what we are doing now: trying to find a language to relate, in a new sense, to reality in order to be able to carry this tension and still make a decision. This distance between

pour ce genre de critique. Au niveau méthodologique, il n'existe même pas de réponse. Peut-être est-ce ce que ce que nous essayons de faire actuellement c'est trouver un langage qui, de manière nouvelle, se rapporte à la réalité de telle façon qu'il en transmette la tension et mène quand même à une décision. Cette distance avec la tension, supporter la tension et être réactif tout en faisant les choses différemment de l'époque de Brecht. Quelle est cette distance? C'est essentiellement là que se trouve l'expérimentation de Hollandia. C'est un laboratoire de cette distance spécifique, celle qui n'est plus idéologique et aussi n'est pas un *Gesamtkunstwerk*. Dans mon esprit, ce n'est pas une critique brechtienne mais elle oscille entre l'un et l'autre, brechtienne et critique. C'est une forme d'humour, qui n'est pas humoristique au sens que nous connaissons habituellement. Donc c'est expérimental. Pour moi, ce n'est pas un théâtre Artaudien de la cruauté, c'est plus un théâtre de l'affectivité. Une affectivité au niveau du corps et dans laquelle nous pouvons être réactifs. Pas seulement en esprit mais aussi par le corps. Cette réactivité, ou cette sensibilité, n'est pas une critique rationnelle d'un point de vue idéologique. Trouver les mots et trouver l'expression c'est, je crois, la fonction du laboratoire de ce genre de théâtre.

HELENA VAROPOULOU

J'aimerais ajouter quelque chose sur la nature humaine de Marinus van der Lubbe et Woyzek. Ici nous avons un personnage, Marinus, qui veut appartenir aux livres d'histoire. Il est un objet de l'histoire et, à un certain moment, il fait un rêve utopique, au niveau conscient - ou inconscient - il

the tension, enduring the tension and being reactive and doing things is different from the days of Brecht. What is this distance? That is the real experiment that Hollandia is doing. It is a laboratory investigation of this specific distance, which is no longer ideological and is also not a *Gesamtkunstwerk*. It is to my mind not a Brechtian critique but it goes from the one to the other. It is a kind of humour, which is not humorous in the sense that we knew. So that is the experiment. For me this is not an Artaudian theatre of cruelty; it is more of a theatre of affectivity. Affectivity on the level of the body in which we can become reactive. Not only in the mind but also in the body. This reactivity, or sensibility, is not a rational critique based on an ideological point of view. Finding the words and finding the expression is I think the laboratory function of this kind of theatre.

HELENA VAROPOULOU

I'd like to add something on the human state of Marinus van der Lubbe and Woyzeck. Here we have a character, Marinus, who wants to become the subject of history, and he is an object of history but at a certain moment he has a Utopian dream, on the level of the conscious - or unconscious - that he wants to acquire this status : a subject of history. So there we have references to Woyzeck and you can observe the discourse conscious-unconscious, subject-object of history. I find that there is something to say about Marinus van der Lubbe there. As far as Brecht is concerned - because we always come back

veut acquérir un statut: devenir un sujet dans l'histoire. Il y a donc des références à Woyzek et on peut observer le discours conscient-inconscient, sujet-objet d'histoire. Je pense qu'il y a quelque chose à dire sur Marinus van der Lubbe ici. En ce qui concerne Brecht - parce que nous revenons toujours à Brecht - pour regarder l'œuvre de Hollandia de plus près, il ne faut plus penser à Brecht comme à quelqu'un qui présente un produit fini, une histoire cohérente. Nous avons parlé de la cohérence brechtienne - elle n'existe plus. Brecht était par excellence un créateur d'incohérence. C'est l'ancienne lecture de Brecht, mais c'est une toute autre discussion et, qui plus est, une grande discussion.

QUESTION

Puis-je dire autre chose? J'ai parlé de la méthode brechtienne et je suis d'accord avec vous. La méthode brechtienne n'est pas brechtienne, elle est a-brechtienne. Et donc la discussion ici devient plutôt politique. Cela me rappelle un peu le personnage de Toller, le soldat qui revient de la guerre.

ARTHUR SONNEN

J'apprécie vos efforts mais il est très difficile de définir les caractéristiques précises de ce genre de théâtre et je ne pense pas que ce soit les honorer comme ils le méritent que de les étiqueter post, néo, rétro, ou quoi que ce soit. C'est nouveau. La Nouvelle Réalité Théâtrale. C'est pour cela qu'on leur a donné le prix.

QUESTION

Merci. Je voulais poser une question au monto this question of Brecht - to get a closer look at the work of Hollandia, we mustn't think any more of Brecht as someone who presents a finished, coherent story. We have just been talking about Brechtian coherence - that doesn't exist any more. Brecht was, *par excellence*, a creator of incoherence. That is the old reading of Brecht - but that is another discussion entirely, a big one too.

QUESTION

Can I say something else? I have spoken about Brechtian method and I agree with you. The Brechtian method is not Brechtian but meta-Brechtian. So we have a discourse which is becoming rather political here. It reminds me a little of Toller's character, the returning soldier.

ARTHUR SONNEN

I appreciate your efforts but it is hard to find the precise specific characteristic for this kind of theatre and I don't think you give them the honour they deserve by making it post, trans, neo, retro, or whatever. It is new. New Theatrical Reality. That is why they are giving them the prize.

QUESTION

Thank you. I wanted to ask a question of the gentleman in front of me, the third from my left. Is the gentleman a dramaturg? I didn't quite understand what he said a little while ago. Is that so?

sieur assis devant moi, le troisième à ma droite. Ce monsieur est-il dramaturge. Je n'ai pas très bien compris ce qu'il disait tout à l'heure. N'est-ce pas?

TOM BLOKDIJK

Je suis dramaturge. Je ne suis pas auteur de théâtre mais j'ai travaillé sur cette pièce que nous avons vue hier soir - j'ai fait la séquence des textes de Marinus van der Lubbe.

QUESTION

Merci. Je voulais revenir à cette question de la tragédie grecque, avec référence à *Prométhée*. Un peu plus tôt vous avez dit que la société était mauvaise et que personne ne pouvait la changer, que la changer la changerait pour le pire. Alors je voulais vous demander si, en votre qualité de dramaturge vous écriviez un texte et produisiez un spectacle sur la base d'un texte, quel en serait l'objectif final, par comparaison aux valeurs essentielles de la tragédie grecque? Existe-t-il encore une valeur de catharsis qui toucherait naturellement le public? et sinon, quelle serait la meilleure façon de reconstruire, de revitaliser quelque peu cet esprit de catharsis qui en fait donnait vie à la tragédie grecque? Merci.

TOM BLOKDIJK

Je crains que vous n'ayez mal compris ce que j'ai dit sur les gens qui essaient d'améliorer la société et de la changer. Je me référais à une idée essentielle du théâtre dans les années '80 en Hollande et nous ne faisions pas partie de ce mouvement. L'autre chose est que j'ai essayé de faire plusieurs fois référence à la catharsis. Je pense que, après

TOM BLOKDIJK

I am a dramaturg. I am not a playwright but I worked on this play we saw yesterday night - I made the sequence from texts by Marinus Van der Lubbe.

QUESTION

Thank you. I wanted to come back a little to this question of Greek tragedy, with reference to *Prometheus*. A little while ago you said that society is bad and that anyone who wanted to try and change it would in the end change it for the worse. So I wanted to ask you as a dramaturg, if you write a text and present a production based on that text, what is the ultimate purpose of it, if we compare it with the essential values of Greek tragedy? Is there still a cathartic value which naturally touches the audience? If not, what is the best way to reconstruct, to revitalise a little this spirit of catharsis, which in effect gave life to the concept of Greek tragedy? Thank you.

TOM BLOKDIJK

I'm afraid you didn't understand very well what I said about the people who are trying to make a better society and change it. I was talking about a major idea in theatre during the 80's in Holland and we were not part of that kind of movement. The other thing is that I tried to make some reference to catharsis. I think after every show good people, as it has been in the idea of Aristotle, have no fear at all and no pity at all. That is a very good way to start life again. But with most of our shows, what I hope will happen, is that

chaque spectacle, les braves gens - comme il était vrai dans l'idée d'Aristote - n'ont ni peur ni pitié. C'est une très bonne façon de recommencer la vie. Mais avec la plupart de nos spectacles - c'est ce qui arrive, j'espère - après le spectacle c'est la confusion qui fait surface. Et quand on sort confus, je pense que cela signifie que nous avons obtenu de bons résultats.

GERALD SIGMUND

Ce n'est plus une catharsis aristotélienne comme dans la tragédie. Ce n'est pas ce qui se passe ici. Ce n'est même pas une sublimation freudienne et il ne s'agit pas de redevenir pur politiquement ou de se débarrasser d'une fausse conscience. Toutes ces positions se trouvent dans ce genre de théâtre mais peut-être s'y passe-t-il autre chose qui serait une indécision qui pourrait être une catharsis. Ce n'est peut-être pas la catharsis mais c'est un appel et l'appel fait réfléchir, que la réflexion aille dans un sens ou dans un autre. C'est quelque chose qui ne se passe pas sur place, mais dehors, après. Et donc, c'est un 'entre-deux'.

LUK VANDEN DRIES

Entre-deux, nous l'avons dit au début du débat. Une espèce d'expérience du théâtre, voilà l'effet principal, je pense, quand on veut faire à nouveau l'expérience Hollandia.

after the show confusion will turn up. That is the most important thing that can happen: developing enough confusion. And when you are confused, I think that means that we have had a fairly good result.

GERALD SIGMUND

It's no longer an Aristotelian catharsis like in a tragedy. That is not what is happening here I think. It is not even Freudian sublimation and it is not politically becoming pure again or taking away false consciousness. These are all positions within this kind of theatre but perhaps something else is happening in the indecisiveness which could be cathartic. It is perhaps not the catharsis but it is the appeal, and the appeal that makes you reflect, whether this reflection goes one way or another. It is something that happens not here but there, outdoors. So it is in between.

LUK VANDEN DRIES

In between, as we said at the start of this discussion. A kind of theatre of experience - and that is the main effect, I think, if you want to create the Hollandia experience another time.

Une rencontre avec/*An Encounter with* Thomas Ostermeier

JENS HILLIJE

Je vais vous faire une vraie confession. Thomas Ostermeier et les siens ont transformé ma vie. En effet, c'était en 1995, une année de grâce en quelque sorte; je reçus alors un appel du Professeur Völker, Directeur de l'Ecole Ernst-Busch et responsable aujourd'hui encore du *Stückemarkt*, de cette 'bourse aux auteurs', du Festival de Berlin. Il me dit: Horst, "Mon cher", viens faire un tour ici, il y a là des trucs ici qui sont en train de se passer, et quand de grandes choses se préparent, alors Francesca Spinazzi qui dirige les Festspiele de Berlin et moi, nous prenons toujours le train en marche; donc, nous y sommes allés et Francesca a de suite enregistré qu'il s'agissait bien là de quelque chose de véritablement révolutionnaire; pour ma part, cela a mis un peu plus longtemps, mais au bout de deux ou trois heures, j'en étais également persuadé. Thomas Ostermeier a concocté quelque chose, une, ou plutôt, deux soirées en une, - c'était une simple coïncidence - d'un côté *Wedekind*, de l'autre *Alexander Blok*, deux pièces en un acte; nous avons trouvé cela éminemment bon, oui, novateur, sincère et direct...

Quant aux *Festspiele* de Berlin, qui, de fait, sont ouverts toute l'année, 8 à 8 et 7 sur 7 comme le disent les langues bien intentionnées, c'est le festival tous les jours, sauf pour les fêtes de Noël, mais là, on avait affaire à une troupe indépendante de Bethlehem, justement; en 1995, il y avait un thème; les *Festspiele* décident régulièrement en septembre à Berlin de l'approche d'un grand sujet interdisciplinaire et, cette année-là le thème était Berlin Moscou. C'est dans ce contexte que Thomas allait très vite remplir sa mission qui s'avéra être le succès du festival; ensuite, ce fut

JENS HILLIJE

I'm going to make a true confession. Thomas Ostermeier and his company have changed my life. It was in 1995, a year of grace as it were; I had a call from Professor Volker, director of the Ernst Busch academy and responsible, as he is today, for the Stückemarkt, the playwrights' exchange of the Berlin Festival. He said 'Dear boy, come and have a look here, there are things happening, something big'. So Francesca Spinazzi (who runs the Berlin Festspiele) and I hopped on a train. When we got there Francesca realised immediately that indeed something revolutionary was happening. It took me a little longer, but after two or three hours I too was hooked. Thomas Ostermeier had put something together, two evenings in one - a simple juxtaposition - two one-act plays, one by Wedekind, the other by Aleksander Blok. We found it eminently good, yes, innovative, sincere and direct.

As for the Berlin Festspiele, which really goes on all year round, 24/7 as some languages put it, every day except Christmas (and even then you get a Fringe company from Bethlehem, so to speak), in 1995 there was a theme: the Festspiele decides every September to tackle a big interdisciplinary subject in Berlin, and that year it was Berlin-Moscow. It was in this context that Thomas very quickly fulfilled his mission with what became the hit of the festival; afterwards there was always a very organic alliance from one year to the next; the following year, 1996, we had a good subject, *Marianne and Germania*, the relationship between Germany and France in

toujours une alliance très organique, d'une année à l'autre; un an plus tard, nous avions un beau sujet: "*Marianne et Germania*", les relations entre l'Allemagne et la France au XIXème siècle pour lequel il avait choisi Arthaud, une recherche sur *Faust-Artaud*, c'était en 1996. L'année d'après, en 1997, le thème cette fois s'intitulait "*Les images de l'Allemagne*", les représentations d'un pays divisé, il s'agissait des deux Allemagnes, 40 ans de RFA contre 40 ans de RDA, et là aussi, il s'agissait d'une commande; pour cela, il invita trois auteurs européens pendant quelques semaines - on était encore à l'époque de la Baracke du Deutsches Theater - Schipenko et David Harrower. Après ce triptyque qui fut, en partie, joué à l'extérieur du théâtre, - l'un des volets se déroulait dans une station de métro où les gens passaient en flânant et regardaient d'un air intéressé, l'autre se jouant dans une église totalement délabrée de Berlin, le troisième enfin, celui de Schipenko étant proposée à la fameuse Baracke - c'est à partir de là que se sont développées des relations étroites avec Alexis Schipenko qui, de fait, a désormais rejoint l'équipe de la Schaubühne.

A l'époque, Cette découverte a également transformé la ville de Berlin. Je crois que Thomas Ostermeier fut aussi le détonateur d'une nouvelle conception dans le processus de relève qui allait toucher le théâtre de mise en scène en Allemagne. Il est peut-être intéressant de faire ici une toute petite digression. Nous avons là devant nous les grands dinosaures, les éléphants, les grands perturbateurs des années 68, Peter Stein et Peyman, Flimm, devenus entre temps directeurs de leur propre théâtre; ils étaient tellement occupés par leur personne, obsédés par la transformation

the Nineteenth Century, for which he chose Artaud, with *Recherche Faust/Artaud*. Next year, in 1997, the theme was *Images of Germany*, in fact images of two Germanies, a look at divided Germany, setting forty years of the Federal Republic against forty years of the Democratic Republic, and there too, it was about a commission: he invited three European writers for a few weeks - this was still in the time of the Deutsches Theater's Baracke - including Schipenko and David Harrower. After this triptych, which was partly played outside the theatre - one of the panels took place in an underground station, where people wandered by and took a passing interest, another in a wrecked Berlin church, and the third, Schipenko's, was offered in the famous Baracke - it was after this that a direct relationship developed with Alexei Schipenko, who in effect joined the Schaubühne company.

This discovery transformed the city of Berlin at the time. I believe that Thomas Ostermeier also sparked off a new concept in the accounting process that was to hit directors' theatre in Germany. Perhaps it's interesting to digress slightly here: there in front of us we see the great dinosaurs, the bull elephants, the great disturbers of the peace of '68, Peter Stein, Peyman, Flimm, all by now directors of their own theatres, all so busy with their personality, so obsessed with changing the world that they completely forget to dream of preparing their succession. And we see that in the intermediate generation, the forty-somethings, there are really only two directors

du monde qu'ils ont complètement oublié de songer à former la relève. Ainsi, on observe que dans la génération intermédiaire, on ne trouve en réalité que deux metteurs en scène importants; parmi ceux du milieu de la quarantaine, il s'agit de Christoph Marthaler, distingué ici même il y a deux ans, et Frank Castorf. Et puis soudain, grâce aux *Rencontres de Berlin* qui allaient se reproduire tous les ans, on assista aux 10 mises en scène les plus remarquables, pas forcément les plus belles, pas nécessairement non plus celles qui remportent les meilleurs suffrages du public, mais les dix mises en scène qui font avancer le discours sur le théâtre; elles ont donc considérablement changé le cours des choses, et d'un seul coup a surgi une toute nouvelle génération à l'horizon du théâtre allemand et - si je simplifie un peu les choses - le protagoniste est ici parmi nous. Le succès de ce revirement, de cette relève novatrice, de ce changement de génération fut alors tel que même nos hommes politiques, nos sénateurs, notre Sénateur, l'ont bel et bien enregistré et la légende qui s'est propagée à Berlin, la légende officielle de Berlin, continue d'affirmer que ce fut le Sénateur qui, par la suite, proposa à Thomas Ostermeier de prendre la direction de la Schaubühne, mais les gens de la profession savent pertinemment, eux, que ce fut en fait le Directeur de la Schaubühne en personne, à savoir Jürgen Schitthelm, le grand, le dernier vénérable directeur de théâtre de la vieille comme de la nouvelle école, qui, dans cette relève, a su percevoir que quelque chose de nouveau n'allait pas manquer de se produire; il faut dire que la très établie Schaubühne était sur le déclin; Peter Stein s'est retiré au bout de trente ans, à Salzbourg d'abord, et maintenant en Italie.

of importance: Christoph Marthaler, honoured here two years ago, and Frank Castorf. Then suddenly, thanks to the Berlin Theatertreffen year after year, we saw ten most remarkable productions, not necessarily the ones that most attracted the public vote, but ten productions that advanced the discourse of theatre. They considerably changed the direction of things, and at a single stroke a whole new generation arrived on the German theatre scene. If I may simplify a little, their leader is here with us today. The success of this change of direction, this innovative renewal, this change of generation was such that even our politicians, our senators, our own Senator well and truly noticed it and the legend that began in Berlin - the official Berlin story - has it that it was the Senator who then proposed that Thomas Ostermeier take over the direction of the Schaubühne. But people in the trade know that it was in fact a director of the Schaubühne in person, that is the venerable Jürgen Schitthelm, the last great director of the old school, who recognised in this developing new school that something special was inevitably going to come to pass. It must be said that the Schaubühne was in decline: Peter Stein had retired after thirty years, first to Salzburg and now to Italy. So the new Schaubühne arrived, and by the end of its first two or three months had mounted an insane programme - thirteen shows, I believe...

THOMAS OSTERMEIER

Let me tell you briefly my version of how that

La nouvelle Schaubühne s'est alors constituée et, au cours des premiers deux ou trois mois, elle a monté un programme démentiel! - treize pièces... je crois...

THOMAS OSTERMEIER

Je vais vous raconter rapidement comment, selon moi, tout cela est arrivé. Bon, effectivement, Torsten Mass, ici présent, fut très tôt l'un de nos partenaires capitaux et il n'a pas cessé d'encourager résolument cette démarche, et justement, au début de ce travail ou de cette légende, on trouve *Aleksander Block*, la confrontation avec les principes de la biomécanique, méthode développée par Meyerhold au début du XXème siècle et grâce à laquelle nous avons essayé de nous familiariser. Cette approche s'effectua avec l'aide du russe Genadij Bogdanov, à la fois Trainer, pédagogue, 'méthodicien' du théâtre; au début de notre approche, il s'avéra être de la première importance car il s'agissait d'une démarche en direction des acteurs qui représentait en fait une tentative pour développer un jeu théâtral, disons, surenchéri, plus expressif, plus acrobatique; peut-être - comme pour le public qui, hier, à assisté à *Crave* - ceci n'est-il plus vraiment perceptible, mais ce qui était intéressant, c'est que dès le départ, le travail s'effectuait avec l'acteur, ce qui ne manquait pas de générer une frustration certaine quant au jeu théâtral proprement dit. Il s'agissait de développer un jeu d'acteur de type nouveau mais qui reposait en fait sur une méthode très ancienne. Ce fut le véritable fondement de notre démarche et, ensuite seulement, nous avons commencé à nous confronter aux acteurs contemporains. Ceux-ci représentaient l'une des pièces-maîtresses de

came about. Basically, Torsten Mass, who is here today, was one of our earliest main partners and he continually encouraged this outcome, and right at the beginning of this work, this legend, we found Aleksander Blok, which brought us face to face with the principles of biomechanics, the method developed by Meyerhold at the beginning of the twentieth century, with which we tried to familiarise ourselves. We did this with the help of the Russian Gennadi Bogdanov, our trainer, instructor, and methodologist of theatre. At the very beginning of our work, he declared that it was of the highest importance, because it was dealing with an approach in direction for the actors, in fact an attempt to develop a means of theatrical playing that was, shall we say, more aspirant, more expressive, more acrobatic. Perhaps this isn't really easy to see, for those who saw *Crave* yesterday, but what was interesting is that from the beginning the work started from the actor, which did not prevent a certain frustration in terms of what we can call the *jeu*. It was a matter of developing a method of playing of a new kind, which nevertheless was based on a very old method. This was the veritable foundation of our approach, and only afterwards did we start to work with contemporary actors. It was they who put on one of the masterpieces of our theatre at the Baracke.

There, that's what our work is. I always speak of 'our' work because we are a team of theatre people, with writers such as Jens Hillije, lots of actors with whom I have worked for a long time - Tito Werner, to name but one. So from

notre théâtre à la Baracke. Voilà, notre travail, c'est cela. Je dis toujours 'notre' travail parce que nous formons une équipe de 'gens de théâtre', avec des dramaturges comme Jens Hillje, de nombreux comédiens avec lesquels je collabore depuis longtemps - Tito Werner, pour ne citer que lui. Donc au début, il s'agissait bien d'une part d'une confrontation avec le comédien, avec la méthode de l'acteur, et d'autre part de l'approche des textes et des auteurs contemporains; ces deux éléments constituent les deux piliers de notre activité et tissent aujourd'hui encore notre fil conducteur à la Schaubühne. C'est la raison aussi de notre rapprochement avec Sasha Waltz, la rencontre d'un langage théâtral très corporel élaboré par Sasha elle-même; nous essayons d'organiser nos trainings en commun; avec elle et sa compagnie, nous tentons de développer ensemble le langage du corps et, de la sorte, ce concept à la Schaubühne où, parallèlement nous poursuivons notre démarche autour des écritures dramatiques contemporaines; ainsi, je citerai un événement 'prestigieux', la mise en scène du *Catégorie 3.1* de Lars Noren pour l'inauguration, un pièce du grand dramaturge suédois, et bien d'autres auteurs dramatiques qui passent ou travaillent chez nous, comme ce fut tout récemment le cas avec le franco-canadien Daniel Danis, présent au théâtre les quinze jours qui précédèrent la Première de *Le champ des dieux*. Daniel assista aux différentes répétitions; Lars Noren également, les tous derniers jours; il s'agit donc bien d'associer étroitement des auteurs à notre maison et à notre démarche. Last not least, je n'oublierai pas de mentionner deux dramaturges qui travaillent en permanence chez nous, Marius von Mayen-

the beginning it was a matter of confrontation with the actor on the one hand and on the other an approach to texts by contemporary authors. These two elements are the two generators of our activity and still connect to give the charge to the Schaubühne. It is also the reason for our getting together with Sasha Walz, this encounter with a theatre language which is very physical, that Sasha herself has worked out. We try to organise our exercises together - with her and her company; we try to develop our body language together and from this emerges the Schaubühne concept in which we pursue in parallel our approach to contemporary dramatic writing. I would give as an example a 'prestige' event, the opening staging of Lars Noren's *Category 3.1*, a work by a great Swedish playwright, and there are many other playwrights who come by or work with us, such as the French Canadian Daniel Danis, who was with us recently for the fortnight that preceded the opening of his *Le champ des dieux*. Daniel was there for several rehearsals, as was Lars Noren for the final few days. So we work directly with the author as part of our 'house style'. Last not least, I must not forget to mention the two playwrights who work with us permanently, Marius von Mayenburg and Roland Schimmelpfennig, who have become full-time members of the Schaubühne artistic team.

Meanwhile, the old idea (in fact the origin of the term, as literary adviser) of hiring playwrights as *dramaturgs*, in the German sense of the word, can enhance their own writing skills, and now nearly all the young theatre directors

burg et Roland Schimmelpfennig, devenus depuis membres à part entière de l'équipe artistique de la Schaubühne. Entre temps, la vieille idée (en fait à l'origine de la fonction du "*Dramaturg*", du Conseiller en dramaturgie) d'engager des auteurs dramatiques comme "*Dramaturgen*", au sens allemand du terme, a tendance à faire de plus en plus d'adeptes, et actuellement, quasiment tous les nouveaux directeurs de théâtre ont flirté avec l'idée, voire déjà engagé des auteurs dramatiques 'en résidence' dans leur structure. Même un Tom Stromberg dont la démarche artistique demeure fort éloignée de celle de notre équipe a fait appel à Helmut Krausser; Matthias Hartmann a repris Thomas Oberender dans son équipe au Théâtre de Bochum; on constate ainsi un vaste mouvement dans le théâtre de langue allemande, consistant à engager des auteurs dramatiques et des écrivains, à leur procurer un emploi stable, à leur proposer l'opportunité de venir assister aux répétitions et, peut-être, par le biais de leurs expériences au cours de ce travail, à leur offrir une optique nouvelle sur leur propre écriture ou bien encore à les ouvrir sur un autre mode d'écriture.

ANIMATEUR

Nous allons donc penser en 'européens' et je vais poser d'abord deux questions à Michel Bataillon; la première: Quel a été le détonateur de ses premières rencontres avec Thomas Ostermeier, comment tout cela s'est-il passé? et ensuite, ce sera ma deuxième question: Ce nouveau modèle artistique de la Schaubühne qui consiste à faire cohabiter en toute égalité un théâtre, au sens commun du terme, avec un théâtre chorégraphique, de quel œil le considère-t-on et fait-il école en France?

have flirted with the idea, indeed have taken on 'playwrights in residence' as part of their structure. Even Tom Stromberg, whose approach is very different from that of our team, has called on Helmut Krausser; Matthias Hartmann has taken Thomas Oberender into his team at the theatre in Bochum; so we can see a huge movement in German theatre, taking on playwrights and writers, giving them a steady job, offering them the opportunity to attend rehearsals and perhaps, through their experiences in this kind of work, offering them a new perspective on their own writing or even opening them up to a new form of writing altogether.

CHAIRMAN

Now we are going to talk about the 'Europeans' and I would first like to put two questions to Michel Bataillon: the first is, what sparked his first meetings with Thomas Ostermeier, how did all that happen? And then my second question is, this new artistic model at the Schaubühne, which sees a dramatic theatre, in the usual sense of the word, living in complete equality with a choreographic theatre, how does one view this - does it have a lesson for France?

MICHEL BATAILLON

To reply to your first question, which perhaps may justify my presence on stage here in this circle, we had the good fortune to open a season, that of 1998-99, at the TNP Villeurbanne, with a production by Thomas Ostermeier, *Man Is Man*, which was something

MICHEL BATAILLON

Pour répondre à ta première question ce qui justifie peut-être un peu ma présence improvisée dans ce cercle sur ce plateau c'est que nous avons eu la chance au TNP à Villeurbanne d'ouvrir une saison, la saison '98-'99 avec un spectacle de Thomas Ostermeier, c'était "Homme pour Homme" et ça était une chose extrêmement importante dans le développement des dernières années de notre théâtre. Donc tu me demandes quelle a été l'étincelle ou quand nous avons entendu parler du travail de Thomas. C'est évidemment mon vieil ami Manfred Kargë qui avait attiré mon attention sur le travail que faisait Thomas et le travail qu'il avait fait dès sa période d'études, c'est comme ça que ça avait commencé. Mais en réalité c'est par "Homme pour Homme". Depuis que le théâtre national populaire est à Villeurbanne c'est d'ailleurs depuis 1972, nous nous étions donnés pour règle d'avoir des spectacles étrangers sur notre plateau. C'était une chose peu courante dans la France des années '70 et '80, maintenant c'est une chose qui est devenue générale. Tous les théâtres français hors Paris essayent d'avoir une fraction de programme international. Nous, nous étions donnés cette règle et nous avons je crois en une trentaine d'année eu plus de 75 metteurs étrangers en langue étrangère sur notre plateau parce que nous sommes absolument convaincus qu'une réflexion française hexagonale ou pire encore une réflexion qui se cantonnerait dans les régions françaises serait un cul de sac et que les enjeux, les débats, la façon dont la barre est placée par les artistes est au niveau européen, donc c'est la règle que nous nous étions fixés. Nous avions eu en 1997 une représentation de Brecht extrêmement célèextremely important in the development of our theatre in recent years. So, you ask me what sparked it off, or when we heard talk of Thomas's work. Of course it was my old friend Manfred Karge who drew my attention to the work Thomas was doing while he was still a student, and that's how it started. But it really began with *Man Is Man*. For as long as the TNP has been at Villeurbanne, that is since 1972, we have made it a rule to have foreign productions on our stage, something which wasn't very common in France in the '70s and '80s, but has now become normal everywhere. All the theatres outside Paris try to have an international part of their programme. We had set ourselves this rule and in thirty-odd years we have had, I believe, more than 75 foreign directors working on our stage in a foreign language, because we are totally convinced that a purely French point of view, or worse still a French provincial point of view, would be a *cul de sac* and that the stakes, the issues, the whole setting of the bar must be at a European level. So we had set ourselves this rule. In 1997 we had a very famous production of Brecht which I'm sure you all know, which was *Arturo Ui* in Heiner Müller's production, with Martin Wuttke. And it interested me enormously to be able to present the audience in our metropolis with a Brecht that had been worked on by a completely different generation with completely different methods. I found it extremely interesting that the high point of the Autumn '97 season was when Heiner Müller worked on Brecht with a very great speed and

bre que sans doute vous connaissez tous, qui était le "Arthur UI" dans la mise en scène de Heiner Müller et avec Martin Wuttke. Et il m'intéressait énormément de pouvoir présenter au public de notre métropole un Brecht attaqué par une toute autre génération avec des moyens totalement différents. Il m'intéressait énormément que le point culminant de l'automne '97 ait été que Heiner Müller travaille sur Brecht avec une compression de l'œuvre et une très grande vitesse d'exécution de l'œuvre et d'avoir après en ouverture de saison à l'automne '98 le "Man it's Man" de La Baraque. Je puis affirmer que l'effet sur le public a été extraordinaire. La saison a été beaucoup plus dynamique, beaucoup plus rapide. Il y a eu une espèce d'allégresse, une allégresse pendant toute la saison grâce à ce qui s'était passé pendant trois soirées. Réellement dans un théâtre ancré dans une relation fidèle avec son public trois soirées d'ouverture peuvent modifier l'ambiance générale de la saison et c'est ce qui s'est passé. Et depuis cet automne '98 notre public nous demande de poursuivre le travail avec Thomas Ostermeier. Donc une des raisons de ma présence ici c'est que j'ai une question tout à fait précise à poser à Thomas que je lui poserai en négociation tout à l'heure. Nous voudrions avoir un spectacle de Thomas la saison prochaine parce que c'est très bien de ne pas laisser traîner: nous devons avoir les mêmes noms d'une saison à l'autre ou de deux saisons à deux saisons pour que la continuité se fasse. Donc voilà je réponds à la première partie de ta question. Maintenant la façon dont nous voyons la nouvelle Schaubühne en France, je crois qu'il y a eu en France un immense malentendu. Il y a eu une utilisation tendancieuse,

compression, to be followed by the opening of the '98 season with the Baracke *Man Is Man*. I can say that the effect on the audience was extraordinary. The whole season was more dynamic, more rapid. There was a lightness about it, that stayed with us throughout the season thanks to what had happened over those three evenings. Really, the three opening evenings in a theatre grounded in a faithful relationship with its public can change the whole atmosphere of a season, and that is what happened. And ever since the Autumn of '98 our audience has asked us to go on working with Thomas Ostermeier. So one of the reasons for my presence here is that I have a very specific question for Thomas, which I will be discussing in depth with him shortly. We should like to have a production by Thomas next season because it is good not to let things drag: we must have the same names from season to season, or every second season, to preserve continuity. So that is my reply to the first part of your question.

As for the way we look at the new Schaubühne in France, I believe there has been a huge misunderstanding in our country. There has been a tendentious, politically tendentious use of what has gone on at the Schaubühne in the last few months, which is to say that a number of those who form public opinion, an ill-informed or not well enough informed section of the press, and a number of political decision-makers, have presented the Schaubühne experience as something admirable which could be imitated by a French-style bureaucratic decision, notably

politiquement tendancieuse de ce qui s'est passé à la Schaubühne dans les derniers mois, c'est-à-dire qu'une partie de ceux qui font l'opinion, c'est-à-dire une partie de la presse mal informée, pas suffisamment informée et une partie des décideurs politiques du pays ont présenté l'expérience de la Schaubühne comme une chose admirable que l'on pouvait par une décision bureaucratique à la française imiter, notamment dans le cas de ce qui se passe au Théâtre National de Chaillot. Le Théâtre National de Chaillot change de direction et dans les mois qui viennent de s'écouler un certain nombre de dirigeants ministériels ont pensé qu'on pouvait accoupler vraiment deux artistes de façon volontariste et étatique et on pouvait au Palais de Chaillot ce qui s'est fait à la Schaubühne. Je pense que ces gens sont très mal informés et ne savent pas ce que vous avez décrit. Moi, ce qui me frappe très fortement à la Schaubühne, c'est une personnalité pivot qui a été l'un des fondateurs et que tu as cités: Jürgen Schitthelm. Qui est je crois à mes yeux un très, très grand intendant, un très grand directeur de théâtre et qui a été l'un des fondateurs en '70, '71, '72 au tout début, qui est toujours là et que c'est avec sa collaboration, avec son accord que la réunion des deux artistes s'est faite. Et puis cette réunion s'est faite entre Sacha Walz et Ostermeier. C'est donc une démarche qui part de l'artistique - c'est ce qui me frappe le plus - qui part de l'artistique et qui trouve sa forme institutionnelle. Et je crois qu'en France on a eu tendance à ne voir dans cet exemple de la nouvelle Schaubühne qu'un modèle institutionnel dans lequel il fallait arriver à fourrer des artistes. Je pense qu'il serait très bon d'expliquer bien clairement en France ce qui

with regard to what has been happening at the Théâtre National de Chaillot. The Théâtre National de Chaillot is changing its leadership and in the months just past a number of ministerial functionaries have thought it might be possible to harness two artists together in a deliberately state-engineered manner, and set up in Chaillot what has been set up in the Schaubühne. I think these people are very ill-informed and do not understand what you have described. What strikes me very forcibly is that at the Schaubühne you had a pivotal personality, one of the theatre's founders, Jürgen Schitthelm, in my view a great *intendant*, a great director, who was one of the founding fathers and is still there, and it is with his collaboration and with his agreement that the linking of two artists came about, the link between Sasha Walz and Ostermeier. So it is a move which originates from the artists - that is what strikes me most - and thus finds its institutional form. I think that in France this example of the new Schaubühne has only been seen as an institutional mould into which artists had to be squeezed. It think it would be very good to explain very clearly in France just what has been happening at the new Schaubühne.

On the other hand, since you asked a question about the French situation, I believe that in France today we have had in the last few years an equally coercive tendency, to say that art is obliged to be cross-disciplinary, that the spoken drama, *sprechtheater*, was condemned and it was absolutely necessary that there should be a crossbreeding - métissage is the

se passe à la nouvelle Schaubühne. D'autre part puisque c'était une question que tu posais sur le terrain français, je crois qu'en France aujourd'hui on a eu dans les dernières années une tendance également volontariste à dire que l'art était obligatoirement transversal, que le théâtre de prose, le *sprech theater* en tant que tel était condamné et qu'il fallait absolument qu'il y ait un métissage - c'est le terme à la mode en France - un métissage des trois disciplines artistiques: chorégraphie, musique et théâtre. Et cet amalgame me semble très faux et je vois dans le travail que fait Thomas Ostermeier un travail absolument extraordinaire sur le texte. Une dernière chose pour dire comment je vois l'intervention de Thomas. J'aimerais énormément que la saison que nous sommes en train de préparer puisse avoir un certains nombre de pôles sur le terrain où Ostermeier travaille. Nous allons avoir à coup sûr une représentation de Tilly qui est un auteur qui se pose le problème du réel contemporain et qui trouve ses moyens à lui d'écrire ce réel contemporain et de le mettre en scène. Nous aurions beaucoup voulu avoir "Le chant du dire dire" dans la mise en scène d'Alain Françon qui est tout particulièrement remarquable mais nous sommes en France et le destin des spectacles en France est trop souvent de mourir après la première année de création parce que l'exploitation théâtrale est telle que les comédiens ont d'autre chose à faire, ne veulent pas reprendre, ne peuvent pas reprendre, ce qui fait qu'une des plus belles représentations françaises sur le terrain de l'écriture contemporaine "Le chant du dire dire" n'existera pas. Donc ça on ne l'aura pas, on n'aura pas non plus Alain Platel qui est demandé dans le monde entier parce que je trouve que

fashionable word in France - between the three artistic disciplines: choreography, music and theatre. This enforced mix seems very unreal to me, and I see in Thomas Ostermeier's work an absolutely extraordinary emphasis on the text. One last word on how I see Thomas's influence. I would very much like the season which we are preparing to put down a number of markers in the territory where Ostermeier works. For certain we are going to have a piece by Tilly, a writer who sets himself to explore the problem of contemporary reality and who finds his own personal ways to write about it and put it on stage. We would very much have liked to have "*Le chant du dire dire*" in Alain Françon's production, which is particularly remarkable, but we are in France and the fate of productions in France is often to die after their premiere, because the theatre system is such that the actors have other things to do, or don't want to play something again, which means that one of the finest French examples of writer's theatre, "*Le chant du dire dire*", will not be seen again. So we won't have that, we won't have Alain Platel who is in demand all over the world (I find that *Allemaal Indiaan* is something very exciting in this field of writing that you are researching) and this is why I would very much like Thomas to come next year with a contemporary play - why not von Mayenburg or someone like him who will tackle this problem of new realities?

FRANCO QUADRI

It has always struck me how Ostermeier - in addition to embracing a new drama

le Hallemaal Indiaan est une chose passionnante sur le plan de cette écriture que vous recherchez et c'est pour ça que je voudrais bien que Thomas vienne l'année prochaine avec une pièce contemporaine, pourquoi pas de von Mayenburg ou d'une autre personne pour qu'on puisse aborder ce problème de nouvelles réalités.

FRANCO QUADRI

J'ai toujours était frappé par le fait qu'Ostermeier privilégiait une nouvelle dramaturgie, des textes contemporains ou des classiques de notre siècle et qu'il allait avec son groupe à la recherche d'acteurs qui n'étaient habituellement pas engagés par le Deutsches Theater, généralement des jeunes ou des acteurs considérés comme marginaux par ce théâtre. Ces choix ont vite montré la grande habileté de ce metteur en scène dans la direction d'acteurs. A La Baraque, je n'ai vu que sa mise en scène d'un texte de David Harrower, *Knives in Hens*, méconnu chez nous, un texte écossais que j'avais déjà vu dans son édition originale au Festival d'Edimbourg, mais qui me donnait cette fois une impression tout à fait nouvelle, d'une toute autre intensité.

J'ai contacté Thomas en lui proposant de nouveaux textes italiens, vu qu'il existe une association de jeunes théâtres qui s'occupe de la nouvelle dramaturgie européenne et dont La Baraque et le Royal Court sont les piliers. Mais je dois dire que je ne pense pas avoir vu plus de sept spectacles d'Ostermeier en tout. J'ai appris l'allemand pendant cinq ans dans les années 70, pour mieux comprendre le travail de Peter Stein, de Claus Grüber, d'Heiner Müller, mais j'étais déjà trop vieux pour bien l'apprendre et quand mes visites

programme, with scripts that are for the most part modern or else classics from our century – would take his group and go and search for actors who would not normally be considered by the Deutsches Theater, usually young or at any rate regarded as secondary actors by the theatre. These choices immediately brought to light the director's great skill where actors are concerned. At La Baraque, I only saw his production of *Knives in Hens* by David Harrower, a Scottish play unknown to us which I had already seen in its entirety at the Edinburgh Festival, but which, on seeing it again in Berlin gave me an altogether new feeling, carrying an intensity of an altogether different level.

I had come into contact with Thomas when I brought him some new Italian scripts, since there is an association of young theatres involved with new European drama of which La Baraque and the Royal Court are the cornerstones. I must say, however, that, all told, I do not think I have seen more than seven of Ostermeier's performances. I am handicapped by a major drawback: I studied German for five years in the 70s in order to better understand the works of Peter Stein, Claus Grüber and Heiner Müller, but I was past the age of studying. Following this, my visits to Berlin diminished and I began to forget the language with the resulting drawbacks that being unable to have a direct approach brings. I must also say that my opinions regarding performances that I have seen often differ from those of the German critics, and this could be due to the fact that

à Berlin se sont faiyes plus rares, j'ai commencé à l'oublier. Ce manque d'approche directe pose évidemment quelques problèmes. Il faut dire aussi que je donne souvent des avis différents de ceux de la critique allemande sur les spectacles que j'ai vus et cela peut tenir au fait que je n'ai pas une compréhension totale de la langue. Mais, sans vouloir être polémique, la critique allemande a souvent tendance à découvrir de nouveaux génies et à les éreinter dès qu'elle les a trouvés ou qu'ils se sont fait un peu connaître. Le parcours d'Ostermeier est devenu plus difficile depuis qu'il est passé d'un théâtre aussi spontané que l'était La Baraque au Schaubühne. Mais je ne veux pas me lancer ici dans des considérations de politique théâtrale. Néanmoins, je pense qu'il était nécessaire de changer quelque chose au Schaubühne et que vu dans une perspective proprement italienne, ce genre de renouveau correspond un peu à ce qui s'est passé à Rome avec l'arrivée de Martone à la direction du Stabile. Martone a complètement rénové la politique du Stabile en l'ouvrant aux jeunes, ce qui a donné un nouveau souffle au théâtre, un choix très positif. En ce qui concerne le théâtre d'Ostermeier, je voudrais souligner que son travail sur les acteurs m'a vraiment impressionné, il en fait quelque chose de plus que de simples interprètes. Sa mise en scène est toujours créative, elle joue avec les textes, elle les construit, parfois elle exagère même un peu comme dans *Shopping and fucking,* qui était très drôle mais qui allait bien au delà du texte original, y ajoutant de nombreux de gags. Crave, par exemple, que j'avais vu à Edimbourg dans la création de Sarah Kane et qui était en fait une mise en espace avec quatre personnes assises sur un

I lack a full understanding of the language; but, without wishing to be problematic, it should also be borne in mind that, generally speaking, the German critics lean heavily towards the discovery of new geniuses, but no sooner have they found them and these geniuses grow up, they then tend to knock them down. It is a matter of record that Ostermeier's career became somewhat harder when he went from a theatre as spontaneous as La Baraque to that of the Schaubühne. Still, it is not my intention to enter into judgments regarding theatre politics. However, I believe that the Schaubühne was in need of a change and that this type of renewal - from an Italian perspective - is somewhat similar to that which occurred in Rome when Martone took over the direction of the Stabile, paving the way for the young to have access: something that was destined to ensure that theatre would live, a fact that is essentially positive. In any event, with regard to Ostermeier, I should like to reiterate that his work with actors, which makes of them something more than mere interpreters, really made a deep impression on me. In fact his direction is always creative where it plays on the scripts, builds on them, maybe exaggerates them a little as in the case of *Shopping and fucking*, which was highly enjoyable but went far beyond the original text by adding a slew of gags. For example *Crave* by Sarah Kane - the debut of which I had seen in Edinburgh - was, in that performance, practically a *mise en espace* with four people sitting on a bench, two couples reciting a script, whereas here, it has become an

banc, deux couples disant un texte, est devenu ici un grand spectacle qui est en même temps un concert et qui laisse plusieurs portes ouvertes, de nouvelles voies que le public peut personnaliser. Cela m'a semblé absolument remarquable. Sur cette mise en scène, je voudrais poser une question à Thomas, à propos du travail qu'il a fait sur un texte composé de petits mots, sur quelque chose d'aussi délicat; je tiens également à signaler le travail qu'il a fait précédemment sur le texte de Brecht *Un homme est un homme*, ainsi que sur *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, un travail de récupération de modes stylistiques et de recréation qui me semble très important.

THOMAS OSTERMEIER

La question de Franco Quadri au sujet de *Crave* est vraiment très intéressante. En montant cette pièce, j'ai parfois comme le sentiment que, pour nous qui avons travaillé à ce texte, en particulier Marius von Mayenburg qui s'est chargé des traductions, c'était naturellement fort agréable d'avoir le traducteur à proximité, et qui plus est Marius, qui, lui tout spécialement, s'est engagé corps et âme dans ce travail et s'est senti encore plus responsable que moi, le metteur en scène, vis à vis de cette écriture, ayant le sentiment d'emprunter un chemin plus facile. Au cours de ce travail, je lui ai souvent demandé si l'on ne pouvait pas faire plus simple avec la traduction, plus simple entre guillemets, par exemple une réplique toute bête comme celle-ci: *Moi ce n'est pas. - C'est toi qui es.* Pourquoi ne pas dire: *Ce n'est pas moi, c'est toi?* Et lui, il s'est obstiné sans en démordre sur la particularité de la langue anglaise et a tenté de la reproduire le mieux possible dans

impressive show as well as being a concert and, at the same time, creating relationships which remain open, constantly heading in new directions, leaving those who are watching and listening free to personalise it at will. It seemed to me to be a truly noteworthy result. Regarding this direction, I should like to ask Thomas a question about the dramatic work he undertook on a script such as this that is made up of short phrases, on something as delicate as this; at the same time I emphasise the work, not only of interpretation, carried out by him previously on Brecht's *Man Is Man* and Maeterlinck's *Blue Bird*. A work of recovery and recreation of stylistic methods that seems to me to be very important.

THOMAS OSTERMEIER

Franco Quadri's question about *Crave* is really very interesting. When staging the play I often had the feeling that for us who were working with the text, especially Marius von Mayenburg who looked after the translations, it was naturally very nice to have the translator on hand, especially when it is Marius, who puts his heart and soul into the work and feels even more responsible towards the text than I do as the director. I look for short cuts - during this work I often asked him if we couldn't make the translation simpler, 'simpler' in inverted commas, as with a silly little reply like 'Me it's not - it's you who are.' Why not say 'It's not me, it's you'? He stuck to his opinion about the special nature of the English language, trying to reproduce it in German. But what I really wanted to say was that I often have

la version allemande. Mais ce que je voulais dire en fait, c'est que j'ai souvent le sentiment lorsque j'assiste à ces représentations au milieu du public que je vibre bien davantage du simple fait que je connaisse ces personnages au plus près, plus que je ne puisse partager avec lui ces possibles expériences. En vérité, c'est, comme le dit Franco Quadri, que ces quatre personnages sont les caractères d'une pièce parfaitement élaborée, d'un grand texte dramatique derrière lequel on peut avoir affaire à une pièce en cinq actes d'une grande richesse, tant en intrigues qu'en relations interpersonnelles; une pièce qui traite de ces quatre personnages avec toutes les possibilités, avec une situation scénique réaliste comme dans *Anéantis*, par exemple; le personnage, le vieil homme, c'est en réalité Jens comme revenant, la relation entre Jens et Keith avec des modifications ensuite, dans la structure relationnelle de la mère qui réapparaît dans la vieille femme, et du frère qui resurgit dans le jeune homme. Donc, derrière cette représentation musicale quasi concertante, très hermétique tout d'abord, se dessine un vaste cosmos de relations et de personnages très plastiques. La situation qui mène à ce que la représentation est ce qu'elle est, on le doit au fait que Sarah, à travers son écriture, adopte une voie qui a tenté d'abandonner le cliché négatif du *Wellmateplay*, tout particulièrement, et, dans cette pièce, c'est la base fondamentale, l'expression de la douleur et du désespoir sur un même niveau qui ne deviennent plus ainsi un objet de consommation. Je crois que c'était là une préoccupation fort importante, de faire en sorte que ce profond désespoir ne soit pas consommable, qu'il ne puisse être ni consommé ni étiqueté d'un label Sexe Crime et Violence, Sang

the feeling when I'm in the audience at these performances that I am stirred a lot more by the simple fact that I know these people in close up, that I can share these experiences with them. The truth is, as Franco Quadri says, that these four people are characters in a perfectly constructed play, a great dramatic text behind which one can see a five-act play of great richness, in intrigue as much as interpersonal relationships: a play which deals with these four characters in every possible way, with a stage situation as realistic as in *Blasted*, for example; the character, the old man, is really Jens returning, the relationship between Jens and Keith with its ensuing changes, the relationship structure of the mother who reappears in the old woman, and the brother who reappears in the young man. So behind this representation which is musical, almost a concert, very hermetic at first, is sketched out a vast cosmos of very flexible relationships and characters. The situation which has led to this performance being what it is comes from the fact that Sarah [Kane] is following a path which attempts to abandon the negative cliché of the 'well made play', in particular, and in this play, it is the fundamental basis, the expression of suffering and despair on the same level which do not thus become an object of consummation. I think this was a very important preoccupation of hers, to show that this profound despair could not be relieved, that it could neither be alleviated nor simply labelled 'Sex, Crime and Violence', or 'Blood and Sperm', and this is just as important for her other work.

et Sperme sur scène, et ceci vaut également pour son travail ultérieur. C'est pourquoi cette pièce, et celle-ci tout spécialement, a adopté la forme en question, parce que derrière la pièce en tant que telle, comme cela s'est passé pour nous, réside un profond désespoir personnel, non pas un désespoir personnel lié, maintenant, nécessairement, à une biographie, à une histoire individuellement vécue, mais en réalité, une désespérance beaucoup plus profonde encore, une désespérance autre, 'prébiologique' qui part du principe que nous nous trouvons en ce moment dans une situation, avec notre Histoire de l'Humanité où non seulement nous avons pris congé des théories du XXème siècle, celles de la révélation ou celles qui promettaient des jours meilleurs, mais en ce moment où il nous faut nous défaire d'une possibilité de vie en société fondée sur le sentiment amoureux, sur des relations entre êtres humains, sur la cohabitation et l'essence de la cohabitation dans l'amour. Et cette pièce représente le fanal pour la fin de cette croyance; de ce fait, elle reflète une image aussi fondamentalement désespérée et aussi hermétique jusque dans la manière dont elle est représentée; tout cela parce que nous avons affaire ici à une désespérance qui dépasse l'existence des personnages constitutifs d'une telle pièce. Il s'agit d'une sorte de *wellmateplay*; au-delà des personnages. La pièce s'envole non sans raisons en une tout autre dimension dont l'art poétique constitue l'un des modèles, comme Thies Elliot par exemple, sans oublier, dans un autre registre, la littérature dramaturgique habitée par les exemples de Beckett. Non sans raisons domine ici un environnement lyrique car Sarah, je crois, voulait exprimer ici quelque chose sur l'Amour et parce

That is why this play, in particular, adopted the form it has, because behind the piece as it is, as happened for us, there remains a profound personal despair, not a personal despair tied, now, to a biography, a life lived individually, but really a hopelessness that is still much deeper, another kind of hopelessness, 'pre-biological', which comes from the principle that we find ourselves at this moment at a point in our history of humanity, where we have taken leave not only from the theories of the twentieth century, those of divine revelation or those promising us a better tomorrow, but a point when we must all give up on the possibility of living in a society based on loving principles, on human relationships, on living together and doing so on the basis of love. This play signals the end of this belief; this is why it reflects an image as fundamentally hopeless and as hermetic as the manner in which it is portrayed. All this, because we are dealing here with a despair which goes beyond the existence of the characters who make up such a play. We have a kind of 'well made play', but one which goes beyond characters. It unfolds, with good reason, in a completely different dimension which has poetry as one of its models, for example TS Eliot, without forgetting the dramatic literature populated by the examples of Beckett. It is not without reason that a lyrical environment is on top, because Sarah, I believe, wanted to express something here about love, and because until now all the best writing about love has always made use of poetic language, of literary reference, and

que jusqu'ici, les plus belles pages sur l'Amour ont toujours fait partie du langage poétique, de la littérature, et l'Amour, même la fin de l'Amour existe dans cette œuvre quasi lyrique; tout comme dans l'Histoire des cultures il y eut toujours des précurseurs, des prophètes de nouvelles formes d'Amour, au temps du Romantisme, à l'époque classique, ou durant le *Sturm und Drang*; dans les poésies d'amour, il exista toujours de grandes avant-gardes prophétiques, de nouvelles formes pour dire l'Amour. Si cette pièce revêt la signification que je crois qu'elle détient, c'est bien l'annonciation d'une époque sans Amour pour l'Humanité. Et c'est la raison pour laquelle cette pièce revêt cette forme-ci à nulle autre pareille.

ANIMATEUR

Il est intéressant de rajouter que le caractère existentiel qui transparaît dans ce texte est apparu très tôt déjà. Vous savez certainement que Sarah a écrit quatre pièces, les trois premières furent les plus célèbres, celles dans lesquelles la montée des violences était pour ainsi dire parvenue à un paroxysme, dans lesquelles toutes les formes d'excès, ce qu'avait reproché les critiques, étaient montrées sur scène; avec *Crave*, elle tourne une page inédite et cette nouvelle page, pour garder cette image, cette page, on la trouve dans ses journaux intimes écrits à l'âge de 17 ans; Sarah est issue d'une famille très croyante et très bigote. Dans son journal, on lit comment elle s'est littéralement coupée de sa famille et des passages entiers de la pièce *Crave* s'y retrouvent mot à mot. Sous cet aspect, je crois que la pièce propose une toute autre dimension.

Après une longue digression sur les contenus et

love, even the end of love is there in this quasi-lyric play. Just as in the history of all cultures there have been forerunners, prophets of new forms of love, in the Romantic period, in the classical epoch, or in the time of *Sturm und Drang*; in love poetry, there have always been great prophetic avant-gardistes, offering new forms of expressing love. If this play takes on the significance which I think it does, it is very much the declaration of an age without love for humanity. And that is why this play takes on a form like no other.

CHAIRMAN

It is interesting to add that the existential character that appears in this text arrived very early. You doubtless know that Sarah wrote four plays. The three first were the best known, plays in which the mounting violence reached as it were a paroxysm, in which every kind of excess was shown on stage, which was what that critics disliked; with *Crave*, she turns a new page, not previously seen, and this new page, to continue the metaphor, can be found in the intimate diaries she wrote from 17 on. Sarah came from a very religious family, religious to the point of bigotry. In the diary, we read how she was literally cut off from her family: whole passages from *Crave* can be found there word for word. In this light, I suggest that the play offers a completely different dimension.

After this long digression on content and the aesthetic aspect, I should like to come back a little to the structural element which we have already touched upon a couple of

l'aspect esthétique, je veux revenir un peu sur l'élément structurel car nous l'avons déjà un peu effleuré à deux reprises; nous devrions peut-être nous arrêter encore une fois sur ce concept de l'ancienne et de la nouvelle Schaubühne, sur ce changement de structure qui s'est opéré avec Thomas Ostermeier et son équipe. Récapitulons: En son temps, le Tout-Puissant Peter Stein tenait tout sous sa coupe et les comédiens se sont dévoués à lui corps et âme, ils lui ont tout abandonné et n'ont vécu que pour les lourdes productions; pendant des années, ils ont travaillé à leur préparation et à leurs propres recherches. Puis, Peter Stein est parti; c'est alors qu'arrivèrent d'autres directeurs artistiques, mais sans, cette fois, l'autorité de Peter Stein, raison pour laquelle leur fut fatal ce qui en Europe et surtout en Allemagne se propageait déjà , à savoir que les comédiens ne se sentaient plus comme partie prenante, intégrante d'un ensemble, mais jouaient un jour ici et un jour là; et c'est comme cela que cette 'liquéfaction' se fit lourde de conséquences pour l'ancienne Schaubühne; surtout par le fait que, désormais, les comédiens, - on sait aussi que les planches de théâtre ne nourrissent pas leur homme - se mirent intensément - pour ne pas dire de manière extensive! - à faire autre chose, à tourner des films, à faire de la télé, de la radio et la situation fut telle qu'on parvint à un point où la direction de la Schaubühne pouvait dire à l'époque qu'on ne pouvait plus ni diriger ni gérer, et encore moins faire un travail véritablement concentré. Et voilà que s'installe la nouvelle troupe qui a développé un tout autre modèle que Thomas va nous expliquer en deux mots...

times: perhaps we should address ourselves once more to this idea of the old and the new Schaubühne, on the change of structure which was brought about by Thomas Ostermeier and his team. To recap: in his time, the all-powerful Peter Stein kept everything in the palm of his hand and the actors were devoted to him body and soul. They gave themselves up to him completely and lived only for his big productions - they worked for years preparing and researching them. Then, Peter Stein left. So other artistic directors arrived, but without the authority of Peter Stein, and with the fatal development that was beginning in Europe and above all in Germany, that actors no longer thought of themselves as team players, integral to an ensemble, but worked here one day, there another. This 'fluidity' had serious consequences for the old Schaubühne, above all from the fact that from now on the actors - and we know that theatre work doesn't pay the rent - began intensively, if not extensively, to do other things - make films, do TV or radio - and the situation was such that we reached the point where the administration of the Schaubühne could say at the time that it was no longer possible to direct or play, and still less to produce really concentrated work. And then the new team arrived, who had developed a completely different way of working, which Thomas will explain to us in a couple of words...

THOMAS OSTERMEIER

It's curious that he talked to me about his beginnings as a director, because before, in

THOMAS OSTERMEIER

Curieusement il m'a parlé de ses débuts comme directeur de théâtre car autrefois, à Budapest, ils avaient le même concept: c'est à dire qu'ils renonçaient durant les deux premières années avec les comédiens à accepter toute proposition de films, de télés ou de radios en dehors du théâtre. Au moment où tu as posé la question, je n'ai pu m'empêcher de penser que cela dut sembler quelque chose d'incompréhensible à beaucoup de nos collègues européens parce que, en Angleterre, on n'a vraiment pas d'autre choix que de travailler à côté pour le cinéma, la radio ou la télévision. C'est à cause des structures; le théâtre subventionné dispose de moyens bien en deçà de ceux des théâtres allemands. C'est pourquoi, cette situation dans laquelle nous travaillons peut paraître bizarre, mais elle s'appuie naturellement sur la conception qui consiste, avec l'ensemble, à ne pas faire seulement du théâtre au sens strict, mais à se retirer durant deux ans, à prendre du recul et, grâce à cette situation, à parvenir à une nouvelle idée, à un nouveau contenu, à une compréhension intensive, une confrontation avec les thèmes de société ou avec des sujets politiques, des contenus esthétiques, la question de savoir comment on réagit vraiment à la réalité extérieure, comment on réagit à l'œil déjà accoutumé de celui qui regarde, ce qui de fait est prodigué par les médias, le cinéma ou les musiques nouvelles en tant qu'auditeur, comme amateur de l'art; comment réagit-on à tout cela, et qui plus est, avec le théâtre; et au bout du compte, nous ne savons toujours pas comment on rebondit devant ces processus. Il existe toujours diverses tentatives pour, à partir de ces réflexions de fond, parvenir

Budapest, they had a similar idea: that is, that for the first two years they would get the actors to refuse any offer for film, TV, radio or other work outside the theatre. When you put the question, I couldn't help thinking that this would seem incomprehensible to many of our European colleagues, since in England, for instance, you really have no other choice than to work on the side in cinema, radio or television. It is because of the set-up: their subsidised theatre has far smaller means than the German theatres. Which is why the situation in which we work may appear strange, but it springs naturally from the idea that the ensemble should not make only theatre in the strict sense, but withdraw for two years, to take a step back and make use of the situation to arrive at a new idea, new content, a deep understanding, a confrontation with social or political themes, aesthetic content, the question of knowing how we really react to external reality, how we react with an eye already used to what it is looking at, something we see everywhere in the media, the cinema, or we hear in new music; how do we respond to all that, and what does theatre add? And at the end of the day, we still do not know how we react to this process. There are still all kinds of attempts to arrive at a new aesthetic from these deep reflections. There is this impetus - which you can perhaps find in *Man Is Man*, with its traditional twentieth century subjects - which consists of enriching oneself with borrowings from modern classics and transforming them by an expressive form of playing

à de nouvelles esthétiques: Il y a cette poussée en force - que l'on retrouve peut-être dans *Homme pour Homme*, des sujets traditionnels du XXème siècle - consistant à s'enrichir d'emprunts aux modernes déjà classiques et de les transporter ensuite par un jeu expressif particulièrement gestuel, et qui peut-être en quelque chose se rapproche d'un théâtre populaire, du sens, de Brecht: redonner au divertissement son côté divertissant; c'est peut-être la raison du grand succès de Michel Bataillon à Lyon, car il s'agit ici d'un théâtre ancré dans cette tradition du théâtre populaire; oui, curieusement, lorsque nous y sommes allés dans cette salle à Lyon - je ne sais pas qui le connaît ou qui y est déjà allé, mais de fait elle est bien connue - nous avons vu un théâtre situé dans un quartier populaire où ce public se déplace également, une expérience de notre travail avec des esthétiques faites pour réagir à cette réalité appliquée, car nous en avons assez de ces réalités constamment déconstruites et encore déconstruites sur la scène; c'est pourquoi nous nous tournons vers des pièces qui racontent une véritable histoire comme *Shopping and Fucking* et nous tentons de développer cette histoire, de la rendre intelligible et palpable, et ce, avec une grande passion pour les comédiens et les gens qui sont sur scène. Ce fut notre démarche pour *Shopping and Fucking*, et maintenant il y a ce que nous expérimentons avec Lars Noren, avec sa pièce *Catégorie 3.1*, approcher des réalités où l'on s'inspire d'une situation très réaliste, en l'exagérant, en la poétisant toujours plus, en l'amenant ainsi à une situation surréelle, ou bien encore la tentative actuelle avec *Crave*, ce que je viens de décrire où l'on tente de donner cette forme singulière à une matière de ce genre.

which is particularly gestural, and which perhaps comes closest to popular theatre, in Brecht's sense: giving entertainment back its entertaining side. This is perhaps the reason for Michel Bataillon's great success in Lyon, because here you have a theatre anchored in the popular tradition. Yes, curiously, when we went into this theatre in Lyon - I don't know how many of you have been there, but it is certainly well known - we saw a theatre set in a popular quarter where its audience is not stratified, an experience of our work with an aesthetic created to react to this application of reality, for we see enough of these realities constantly deconstructed and deconstructed again on stage. Which is why we turn to plays which tell a proper story, like *Shopping and Fucking*, and we try to develop the story and make it intelligible and palpable, and do so with a great passion from the actors and the people on stage. That was our approach for *Shopping and Fucking*, and now we are working with Lars Noren, on his play *Category 3.1*, trying to approach realities by starting from a very realistic situation, exaggerating them and making them still more lyrical and poetic, bringing them towards a surreal situation; or you have our present attempt with *Crave*, which I have just described, where we are trying to give this singular form to a work of this nature.

Up to now we have not developed a definitive response. That is to say that it would be impossible for me to sit here on the podium and say, 'Look, there is our line of force.' With Sasha and her choreography, we are exploring

Mais en ce moment, nous n'avons pas acquis de réponse définitive. Cela veut dire qu'il me serait impossible ici maintenant de m'asseoir sur le podium et de dire: voilà, c'est ça notre ligne de force. Avec Sasha et sa chorégraphie, nous explorons cette situation en commun et faisons l'expérience de voies différentes. Mais la situation n'existe pas encore où nous pourrions dire: Ici, nous avons trouvé La forme et Le jeu qui nous conviennent, et là, nous allons tenter de l'articuler: Pour cette expérience, il faut de la sérénité, une phase de gestation et également du calme à l'intérieur de la troupe; il faut procurer à l'ensemble la possibilité de travailler en sécurité et c'est la raison pour laquelle, peut-être, le fait d'avoir choisi d'abord cette situation quasi monacale est maintenant plus évidente pour beaucoup de gens. Oui, il y a encore de nombreux détails que l'on pourrait raconter, ce qui naturellement fonctionne toujours bien dans la presse; le fait que nous percevions tous les mêmes gages, par exemple, ce qui en fait ne correspond que partiellement à la réalité, car nous avons essayé de modifier cette disposition, pour les gens qui ont des enfants, leur donner un peu plus d'argent, et d'autres choses encore. Mais je crois que le plus important, c'est d'abord d'installer cette tranquillité, en fait, les détails sont, je crois, d'un intérêt tout secondaire.

L'ensemble s'est constitué au moment où nous nous sommes efforcés d'emmener avec nous un grand nombre d'acteurs avec lesquels nous avions travaillé jusqu'ici, des comédiens du *Deutsches Theater*. Ce sont eux qui forment le noyau dur de notre ensemble. D'autres comédiens les ont rejoint; ceux-ci, nous les avons vus, nous les avons trouvé intéressants, ce sont des spectacles

this situation together and testing different ways of approaching it. But the situation does not yet exist where we can say, 'Here it is, we have found it.' Here we are, we are going to try to articulate the form and the type of playing that suit us. To do this, we need serenity, a phase of gestation and equally a sense of calm within the troupe. We have to create for the ensemble the possibility of working in a secure situation and that is why, perhaps, the fact of our having chosen this almost monastic routine is now more obvious to many people. Yes, we could still give you lots more details, which always go down well with the press, like the fact that we all get the same pay, for example, which is only partly true: we have tried to modify this so that people who have children get a little more, things like that. But I think what is most important is first to set up this peaceful situation - I believe the details are of secondary interest.

The ensemble has reached the point where we have to bring along with us a large number of actors we have worked with, actors from the Deutsches Theater. It is they who form the nucleus of our ensemble. Other actors have joined them, ones that we have seen, found interesting - they watched us closely at work from the beginning and wanted to share our approach - people from the Berliner Ensemble, for instance. As for age, contrary to what you might think there is no strict rule by which someone cannot work with us if they are over 40 or 50, but in effect it is true that the average age of our actors is the thirties. But we do have two actors in their forties

teurs assidus de la première heure et ils voulaient pénétrer l'univers de notre démarche, des gens du Berliner Ensemble, par exemple... Pour ce qui est de l'âge, contrairement à ce que l'on pourrait croire, il n'existe pas de règle stricte selon laquelle soit-disant personne ne peut travailler chez nous s'il a dépassé les 40 ou 50 ans, mais effectivement, c'est vrai que l'âge moyen de nos comédiens se situe autour de la trentaine, pourtant nous avons deux acteurs qui son entrés dans la catégorie des "quadra" et font pourtant partie intégrante de la troupe; et nous avons régulièrement des comédiens d'un certain âge qui jouent chez nous comme artistes invités, comme Heinz Diehl dans le *Catégorie 3.1.*, un comédien qui était déjà là à l'ouverture de la Schaubühne, dans *La mère* de Peter Stein. Actuellement, il travaille avec Peter Rehm, un comédien plus âgé lui aussi. Ainsi donc, nous essayons toujours de gagner ces acteurs 'd'un certain âge' à notre univers, mais franchement, ce qui se cache dans cette histoire, c'est que les vieux héros de la Schaubühne ne seraient pas disposés à travailler aux prix de notre salaire; aucun d'entre eux ne serait prêt à travailler régulièrement avec nous pour le salaire que nous proposons à nos comédiens, c'est cela la vérité voilée lorsque l'on brandit la question de la désaffection des vieux acteurs de la Schaubühne.

FRANCO QUADRI

J'ai l'impression que nous nous sommes un peu trop étendus sur le problème du passage d'Ostermeier au Schaubühne. Ce Prix est allé à Thomas Ostermeier pour son activité en général et non parce qu'il est passé au Schaubühne. C'est ce qui me semble le plus important. Nous ne sommes

who are an integral part of the troupe, and we regularly have actors of a certain age who perform with us by invitation, such as Heinz Diehl in *Category 3.1.*, an actor who was already there at the opening of the Schaubühne, in Peter Stein's *Mother*. At the moment he is working with Peter Rehm, another older actor. So that we are always trying to attract these older actors to our world, but the unspoken part of the story is that the old stars of the Schaubühne would not be happy to work with us for our wages. None of them would be ready to work regularly with us for the wages we offer our actors, that is the hidden truth behind all this talk of disaffection among former Schaubühne actors.

FRANCO QUADRI

I have a feeling that we are becoming too concentrated on this issue about Ostermeier's move to the Schaubühne. This Prize was awarded to Thomas Ostermeier because of his work, not because he moved to the Schaubühne. It seems to me this is what is important. We're not here to discuss the situation affecting German theatre. On the other hand, it seems to me to be a very positive fact that, with the exception perhaps of some limitation in the scripts, Thomas's choice to begin his work at the Schaubühne with a script by Lars Norèn has in some way reaffirmed a desire to provoke which has been perpetuated through the use of a language of his own. I know there was Feydeau as an alternative which could have been a throwback to the Labiche staged by Peter Stein two years

pas ici pour discuter de la situation des théâtres allemands. D'autre part, il me semble plutôt positif qu'au delà de certaines limites du texte, le choix de Thomas de commencer son activité au Schaubühne avec un texte de Lars Norèn ait en quelque sorte souligné une volonté de provocation qui se perpétue à travers l'utilisation d'un langage propre. Je sais qu'il y avait l'alternative Feydeau, qui aurait pu être une référence au Labiche monté il y a quelques années par Peter Stein, une sorte d'hommage, de même que dans ton spectacle il y avait un hommage à Peter Handke, mis en scène dans le même lieu par Luc Bondy. Mais ce que je trouve important dans ton choix, c'est de débuter en te basant sur ton propre langage et de continuer à travailler sur ce langage. Il faut aussi souligner l'importance que peut avoir un nouveau metteur en scène et une nouvelle compagnie, au delà de toutes les étiquettes.

THOMAS OSTERMEIER

Peut-être allons nous en profiter maintenant pour balayer une idée devant un si grand nombre de journalistes européens ici présents et qui n'ont cessé de me la répéter à l'étranger: jamais il n'a été question de monter un Feydeau comme alternative à Noren, jamais, au grand jamais. Cette idée fausse est parvenue dans l'opinion publique par des chemins détournés plutôt bizarres. Nous avons évoqué notre intention de travailler sur Feydeau à Salzbourg où je serai l'été prochain. Certes il s'agit bien d'une comédie. Chez nous, au théâtre, la direction dramaturgique et la direction artistique choisissent des pièces - parfois, elles les trouvent - puis elles les proposent à la compagnie qui procède ensuite à une lecture en commun;

earlier, a sort of homage, as on the other hand in your performance there was an homage to Peter Handke staged in the same location by Luc Bondy. But I think what is important about your work was that you started out basing yourself on your language and you've continued working on your language. For the rest what should be underlined is the importance of a new director and of a new company, which go beyond labels.

THOMAS OSTERMEIER

With so many European journalists present, perhaps I can take this opportunity to get rid of an idea that I hear all the time when I am abroad. There has never been any question of staging a Feydeau instead of the Noren, never, never. This is a false idea which has become public in a strange and roundabout way. We did say that we were going to work on a Feydeau in Salzburg, where I shall be next summer. We are certainly talking about a comedy. With us, in the theatre, the literary and artistic managements choose the plays - sometimes they find them. And they put them to the company, which then has a reading together. After this, we talk about the play under discussion. It doesn't happen just like that - bang, we vote yes or no: it's not an election. No, we all read the texts together, a proposal is sketched out in this common approach by which at this very first stage we get to a deeper, tighter interpretation. And it was at just such a first phase that we talked about a Feydeau, and went on talking. At the present moment, if we think carefully about

après quoi, on discute sur la pièce en question. Cela ne se passe pas comme si - top là! - on votait oui ou non; ce ne sont pas des élections! Non, nous lisons les textes tous ensemble, le sens se dessine dans cette démarche commune de sorte que, dans une toute première étape, on parvient à une interprétation plus profonde, plus resserrée. Et c'est justement pendant cette phase première que nous avons débattu sur Feydeau, et cette pièce, on la refera un jour ou l'autre; à l'heure actuelle, si l'on y réfléchit bien, nous nous trouvons dans la situation suivante. J'ai monté Lars Noren, j'ai monté *Catégorie 3.1.*, j'ai monté *Manque*, en ce moment, je travaille à une nouvelle pièce de Marius von Mayenburg, *Parasites*, un texte très comique, même si malheureusement, en toile de fond se dessine une constellation humaine des plus tragiques. La situation est très simple: non seulement, tout comme moi, la troupe aspire à sortir de cette dépression, de cette dépression véhiculée par ces pièces que nous venons de monter, car nous avons une troupe très ludique, des gens qui ont une âme de comédiens, alors avec ces acteurs qui sont de vrais comédiens je souhaite vivement pour ma part que, comme dans *Homme pour Homme*, nous puissions 'nous lâcher', donner libre cours à notre côté 'comédien'. Voilà le contexte pour ce qui est de Noren et auquel faisait allusion Franco. Effectivement, ce travail fait figure de tentative pour représenter à un autre niveau ce que nous avons travaillé jusqu'ici, et cette irritation se rencontrait chez les membres de la troupe quand également nous avons approché ce texte de Noren, lorsque nous l'avons lu tous ensemble, trois jours durant, dans la version intégrale, il y a de cela à peu près un an. L'irritation était grande alors

it, we are in the following situation: I have put on Lars Noren, his *Category 3.1.*, I have put on *Crave*, now I am working on a play by Marius von Mayenburg, called *Parasites*, a very funny text, even if at heart, sadly, it deals with a very tragic human set of circumstances. It is a very simple situation: not just I, but the whole troupe wants to get out of this spiral of depression, driven by the plays we have just staged, because we have a very playful troupe, people with comic souls, so with these actors who are real comedians I would very much like us, as we did in *Man Is Man*, to 'let go', to give free rein to our comic side. That is the background to the Noren to which Franco alluded. In effect, this work is an attempt to put what we have been doing so far on to another level, and this irritation was there in the troupe when we came to Noren's text. We read it all together, over three days, in the complete version, almost a year earlier. The irritation was considerable, because the people in the troupe were saying that this was just the kind of play that we don't do; our actors took it in turns to say 'Thomas, we have come to you to...' or 'I love working with you because in your shows the characters grow, they evolve, they are driven by conflicts that enable them to affirm themselves.' The actors have a strong wish to play in this way. But in this work on Noren, we determined that really, in this text, it is all there, but in a very different manner. Here we have to work in a more thoughtful way. Maybe the audience experienced the same irritation as the actors.

parce que les gens de la troupe ont dit que c'était justement le genre de pièce que nous ne faisions pas chez nous; nos acteurs ont surenchéri: "Thomas, nous sommes venus chez toi pour...", ou bien, "j'aime travailler avec toi parce qu'avec toi les personnages parviennent à s'épanouir, les personnages évoluent, ils sont poussés par des conflits grâce auxquels il leur faut s'affirmer". Il y a là chez les comédiens un désir fort de jouer de cette sorte. Cependant, dans ce travail sur Noren, nous avons constaté qu'en réalité, dans ce texte, tout y est, mais justement d'une tout autre manière. On procède ici de façon beaucoup plus contemplative. Il est possible que l'on trouvât dans le public la même irritation manifestée par les comédiens. Mais maintenant, il faudrait se pencher davantage sur la question et crois que ce n'est pas ici le sujet de la discussion.

PUBLIC

La représentation que j'ai vue hier est un parfait exemple de ce que j'ai lu dans les livres sur votre théâtre. Je voulais le dire en public. Toutes les réactions enthousiastes à votre travail et à vos spectacles, tous les points de vue qui ressemblent au mien, hésitent à s'exprimer en public. Ce que je veux dire, c'est que ce spectacle avait été préparé à la perfection... à la perfection. Parfait dans la forme, parfait dans le jeu, parfait dans le décor, parfait en tout, à ceci près que le contenu ne nous touche pas. Je veux vous remercier parce que j'ai trouvé dans le spectacle la définition parfaite de cette ligne de pensée théâtrale qui mène de *Shopping and Fucking* jusqu'à *Mojo*, Sarah Kane et les autres, c'est *l'addiction à la maladie.* Cette addiction à la maladie travaille à sa propre perte de nos

But I think we should not dwell on this, since it is not the subject of our discussion.

AUDIENCE

The performance I saw yesterday is a perfect example of what I read in the book about their theatre. I want to say that publicly because of all that enthusiastic response to the work and to the performances; because I know that there are others with opinions like this, but they don't dare speak up. I mean, that performance was very perfectly prepared, with a dead mask... just perfectly. Perfect in form, perfect in acting, perfect in design, perfect in everything, except that the content does not reach us. I want to thank you, because I found a term in the performance that is a perfect definition for that line of the theatre that goes from *Shopping and Fucking* to *Mojo*, Sarah Kane and the others, and this is *addiction to sickness*. This addiction to sickness is now going against itself because now it is not communicating at all with the audience. It does not even make us angry. It does not even make us want to react and say that this is filthy, no, it is nothing. Now it is just empty content: the form is perfect but the content is empty. But, I know that you are alive, definitely, as a person and as a creator and you are very talented and very important for this time. So, my question to you is, last year when the Royal Court team was here in the same place they said something that I think is true, they said, we are now searching for new stories. I really think this aesthetic line of addiction to sickness is dead. At this

jours parce qu'elle ne parle plus du tout au public. Elle ne nous met même plus en colère. Elle ne nous fait même plus réagir, même pour dire que c'est dégoûtant, rien. A notre époque, c'est un contenu vide. Je sais que, en qualité de créateur, vous êtes vivant et très talentueux, très important pour notre époque. Et donc la question que je vous pose est: l'année dernière, quand l'équipe de la Royal Court était ici à ce même endroit, ils ont dit quelque chose que je pense vrai: ils ont déclaré que nous étions à la recherche d'histoires nouvelles. Je pense vraiment que cette ligne de pensée sur l'addiction à la maladie est morte. Elle n'est pas une nouvelle réalité. C'est une pensée morte, une impasse. Ce que nous recherchons actuellement c'est une nouvelle réalité, ces nouvelles histoires que les auteurs devraient écrire, celles que les acteurs devraient jouer et que les metteurs en scène devraient diriger. Je voudrais votre opinion là-dessus. Quelles nouvelles histoires cherchez-vous à présent? Le succès de la Baracke est venu de ce que vous avez suivi les nouveaux auteurs de cette nouvelle Royal Court School. Le moment est très important, maintenant vous avez beaucoup de pouvoir entre vos mains. Je voudrais savoir quelles nouvelles histoires vous intéressent et ce que vous entendez développer. Merci.

THOMAS OSTERMEIER

Je suis tout-à-fait d'accord avec votre description du spectacle hier et sur cette "addiction à la maladie". C'est vrai, mais derrière tout cela il y a ce que tout le monde sait et qui est que, pour Sarah, le plus important n'est pas le mensonge mais la vérité. Elle est une droguée de vérité, pas de

moment it is not new reality at all. It is a dead line, a dead end and we are searching now for the new reality, for the new stories that writers should write, actors should play and directors should direct. I want your opinion of that. What new stories do you want to search for now? Because the success of the Baracke was due to your following that new Royal Court school of new writers. Now you have power in your hands and now you can create your own line. This is a very important moment and a very important power that you have in your hands. I want to know what new stories you are interested in and what you want to develop now. Thank you.

THOMAS OSTERMEIER

I totally agree with your description of this performance yesterday and this 'addiction to sickness'. It is true, but behind that is what everybody knows, that the most important thing for Sarah was no lies, the truth. She was addicted to truth and not to sickness. In fact, because she was addicted to truth and not to lies, she had to write like she did. Maybe there was a big desire inside her to create another story but that would have been a lie in her opinion and in her truth as an artist. I totally agree: I am desperately looking for stories and characters who give hope to people and who are more playful and not so hopeless as the subjects that we are working on at the moment, but we also have to keep to the truth. If there is no hope outside the theatre, in society, in the world, in this triumph of neo-liberalism, we can't pretend that there

mensonges et elle était obligée d'écrire ce qu'elle a écrit. Peut-être même avait-elle en elle le désir d'écrire une toute autre histoire mais que, de son point de vue et dans sa vérité en tant qu'artiste, pour elle cela aurait constitué un mensonge. Je suis tout-à-fait d'accord. Je recherche désespérément des histoires et des personnages qui parlent d'espoir aux gens, qui soient enjoués, non pas aussi désespérés que les personnages que nous répétons en ce moment, mais nous sommes aussi obligés de nous en tenir à la vérité. Quand, hors du théâtre, il n'y a pas d'espoir dans la société, dans le monde, dans ce triomphe du néo-libéralisme, nous ne pouvons faire semblant de trouver des histoires porteuses d'espoir. Nous ne pouvons pas faire semblant que les choses sont ce qu'elles ne sont pas. Il faut que nous soyons des intoxiqués de la vérité pas de la maladie; c'est sur cela que nous travaillons. Si nous trouvons l'espoir et des histoires qui ne soient pas des descriptions du misérabilisme ambiant, j'en serai très heureux et je me ferai un plaisir de les mettre en scène. C'est probablement pour cela que je me suis battu pour mettre en scène une comédie avec mes acteurs.

PUBLIC

Je voulais dire quelques mots sur Sarah Kane parce qu'il est très difficile de lire son travail en ce moment; j'entends lire au sens le plus large, à cause de la fin tragique de sa propre vie. Je ne pense pas qu'elle était vraiment misérabiliste. D'une certaine façon, elle avait une vue brutale de ce qui était possible pour la vie humaine et, comme vous le dites, on ne peut pas nier ce fait, mais à mon avis elle avait aussi un immense sens de la beauté. Je ne crois pas qu'elle annonçait la fin de

are stories that give hope. We can't pretend that it is not as it is. We have to be addicted to the truth and not to sickness and that is what we are working on. If we find hope and stories that give hope and stories that don't describe the miserabilism of today, I will be very glad and I shall put them on stage. That is why maybe I was so desperately fighting to put a comedy on stage with my actors.

AUDIENCE

I just wanted to say a little bit about Sarah Kane because it is difficult to read her work at the moment - I mean read in the biggest sense - because of the tragic end of her own life. I don't think that she was really a miserabilist. She had in some way a very brutal view of what was possible in human life and as you say we can't deny that that is true, but in my opinion she also had a great feeling for beauty. I don't think that she announced the end of love. I think that she announced the difficulties of love in the world that we live in, but I think she still searched for it every minute, using her words as a means of searching for it. Although I agree very much that miserabilism in the theatre is becoming too familiar and dead to us, I don't think that Sarah Kane should be thought of only in that way. I think that she is a complicated writer with strands of the romantic actually. She is in some ways a romantic.

But the other question that I wanted to ask Thomas: have you seen the performance of Hollandia from yesterday? Yes? I was interested in this image, both from the point

l'amour. Je pense qu'elle parlait des difficultés de l'amour dans le monde où nous vivons et tel qu'il est; je pense qu'elle était toujours à sa recherche à chaque minute et qu'elle se servait des mots pour le chercher. Bien que je sois de l'opinion que le misérabilisme au théâtre soit en train de devenir trop familier et hermétique pour nous tous, je ne crois pas qu'on doive penser à Sarah Kane en ces termes. Elle est un auteur complexe qui, en fait, a des coloris de romantisme. De bien des façons, elle était une romantique.

Je voulais poser une autre question à Thomas: Avez-vous vu le spectacle de Hollandia hier? Oui? Je suis intéressé par l'image de monsieur Fedja van Huêt qui représente une autre manière de regarder le pessimisme, mondial pas politique; ceci dans le contexte de ce que vous venez de dire: ... "il faut que je fasse quelque chose". Ce sentiment qu'on ne peut rien y faire et que la vérité est une réalité assez pessimiste. Pouvez-vous nous donner une réaction à ce sujet? L'avez-vous aimé? Aimez-vous la façon qu'a Hollandia d'approcher ces problèmes?

THOMAS OSTERMEIER

J'ai été très impressionné et j'ai adoré ce spectacle que j'ai vu hier parce qu'il y avait deux choses: un jeu des acteurs, brillant, merveilleux et une écriture très intéressante, avec une dramaturgie basée sur ces textes repris du texte original de Marinus van der Lubbe. D'une certaine façon, c'est un groupe qui travaille sur la même question que nous.

of view of what you just said... this line of 'I must do something' of Mr Fedja van Huêt, which is another way of looking of at this problem of not political but global pessimism. This feeling that there is nothing to be done and the truth is a fairly pessimistic one. Do you have a reaction to that piece? Did you like it? Do you like the way that Hollandia comes at these issues?

THOAMS OSTERMEIER

I was very impressed and I really loved this performance I saw yesterday because there were two things: wonderful, brilliant acting and very interesting writing, or dramaturgy because these texts are based on the original texts of Marinus van der Lubbe. So, in a way, they are a group of people working a little bit on the same question as we do.

Une rencontre avec/*An Encounter with* Societas Raffaello Sanzio

dirigé par/*conducted by*
Franco Quadri

ROMEO CASTELLUCCI

Avec *Hamlet*, nous avons travaillé sur la précision des signes qui reviennent souvent et qui forment donc comme une structure: ils reviennent régulièrement dans certaines pathologies, dans certaines formes d'art, dans certains passages musicaux; des structures qui reviennent, mais pas des formes pathologiques en tant que telles, reproduites sur scène comme des moments de voyeurisme. Cet aspect ne nous a jamais intéressé, ce serait une sorte d'attitude si intentionnellement provocatrice et choquante qu'elle ne peut justement pas m'intéresser.

CLAUDIA CASTELLUCCI

A mon avis, il ne faut jamais non plus oublier que les gens qui ont travaillé et participé à nos représentations théâtrales sont des acteurs. Il y a de leur part une préparation et une prise de conscience par rapport à la fiction, qui fait que si l'on en a envie, on peut approfondir cet aspect. Un aspect dans lequel il y a certainement une qualité du corps évidente, bien visible, mais il n'est pas question, je pense, de présenter sur la scène une réalité qui n'a rien à voir avec le personnage. C'est plutôt une qualité - et par qualité je veux dire une personne telle qu'elle est - d'acteur. C'est toujours d'acteurs dont nous parlons, je tiens à le souligner.

ROMEO CASTELLUCCI

Je disais que dans *Jules César* nous avons au contraire affronté l'essence fondamentale de ce drame historique, qui a un réel contenu d'histoire, ce qui le situe à part dans le contexte des œuvres shakespeariennes. Mais l'essence de ce

ROMEO CASTELLUCCI

In *Hamlet* we worked on the exactness of those recurring signs that can be considered to be the structure: they return cyclically in certain pathologies, art forms, musical passages; structures that return, not pathological forms brought on stage as moments of voyeurism. This aspect has never interested us. It would be such a deliberately provocative and shocking approach that, as I have said, does not interest me.

CLAUDIA CASTELLUCCI

I believe we must never forget that the people who have worked with us and taken part in our productions are actors. As such, they are trained and have studied and are armed with a consciousness of fiction; so, if you would like, we could look at this side more closely, the side which presents a body, a tangible body. But I don't think we're talking about putting on stage a reality that is totally removed from character. In my opinion we are dealing with the quality - and by quality I mean a person *as is*, just as he presents himself - of an actor. We're still talking about actors - I'd like to make that clear.

ROMEO CASTELLUCCI

I was saying that in *Julius Caesar* we looked at the fundamental substance, the core of this historical drama that also incorporates actual historical events, and this makes it quite extraordinary in the context of Shakespeare's works. But the substance, the core of this drama, was precisely the word, or rather the ability to *deliver* and the ability to *bear* words. A drama

drame est justement la parole, ou plutôt la capacité de *porter* la parole et la capacité de *supporter* la parole. Un drame où tous les personnages sont des personnages publics, des hommes politiques qui se font immédiatement porteurs de parole. Il y a donc cette attitude édifiante qui s'exprime dans les bâtiments publics, dans l'enceinte des murs de Rome: parole édifiante, au pouvoir édifiant, parce que c'est un pouvoir de construction, c'est une parole qui a l'incroyable détermination et la violence de vouloir aussi construire, de vouloir former, une parole, donc, qui ne fait pas seulement autorité mais qui est aussi autoritaire, parce qu'elle agit dans la contradiction de l'art. Je me réfère ici à l'art de la rhétorique capable de porter les paroles. Tous les personnages de cette pièce ont besoin d'avoir une base, un socle de marbre sous les pieds, pour pouvoir prononcer leurs paroles. Ça peut être des escaliers, des théâtres, des salles publiques, des rostres, mais il leur faut s'élever parce que leur parole doit être portée. La conscience qu'ils ont de la natue corrompue des mots m'a profondément touché, nous avons donc travaillé sur les textes, sur la source de Shakespeare, à savoir les *Vies parallèles* de Plutarque, et aussi sur les sources de Plutarque, les historiens latins, sur Suétone et les autres, qui insistent sur le pouvoir ravageur que la parole peut avoir. Cette parole est donc une arme. Si Hamlet opposait au début une sorte de silence ou d'anti-monde de la parole, où la parole était comme le silence, était l'éloignement des personnes, nous retrouvons maintenant le côté obscur, encore plus obscur s'il est possible, de cette attitude envers la parole, qui est celle de vouloir aller vers l'autre avec violen-

in which all the characters are public ones, political men, and so they automatically become bearers of words. There is therefore this edifying attitude which is released in the public buildings within the walled city of Rome. Consequently, an edifying word, with edifying powers, because it holds the power of construction; it is a word that carries astonishing will and the violence of also wanting to construct, of wanting to create form; so it is not only an authoritative word but also authoritarian, in as much as it is being employed in the contradiction of art. I am referring to the skill of rhetoric, to the rhetorical art of delivering words. All the characters in this drama need to have a marble foundation, a pedestal under them in order to utter their words. These can be steps, theatres, exedras, rostrums, but they must be elevated because theirs are words that need to be *delivered*. Being cognizant of the corrupt nature of words affected me deeply, and therefore we worked on the texts that Shakespeare had used as his source, that is Plutarch's Parallel *Lives* as well as Plutarch's sources, meaning the Latin historians, Suetonius and others, who emphasised the devastating impact that words can have. So it is that the word becomes a weapon. Where before *Hamlet* opposed a type of silence or anti-world of the word wherein the word equalled silence, a distancing of people, now we find the dark side, even darker if that's possible, of this attitude towards words, which is that of wanting to go violently against the other, indeed to drag others into one's own circle. Therefore words that have need of a crowd, words that cannot be used in front of just one person but which require the

ce, ou mieux encore, d'entraîner les autres dans son propre cercle. Une parole donc qui a besoin de la multitude, qui ne peut être proférée devant une seule personne, mais qui se déverse sur une masse. L'extraordinaire de ce drame tient, selon moi, à ce qu'il s'inverse dans la deuxième partie, quand les personnages ne se trouvent plus à Rome, qu'ils ne sont plus au milieu des marbres de la ville mais sur les champs de bataille de Sardi et de Filippi, quand l'architecture a disparu de leur horizon en même temps que l'autorité édifiante des bâtiments et que la parole se replie sur elle-même et devient mélancolique. C'est pour ça que le déroulement de ce drame est particulièrement impressionnant et tout à fait moderne. Il est bien évident qu'il n'aurait pas suffi de mettre une chemise noire à Jules César, ce qui aurait été trop simple parce que Jules César me semblait, nous semblait, un homme qui bascule dans le pouvoir plutôt qu'un homme de pouvoir, ce qui apparaît très nettement dès les premières répliques de la pièce. Le déroulement de ce drame fait en sorte que tout est retourné comme une chaussette. On revient à un vide cruel, à une iconoclastie des formes du vide, c'est le drame qui compte le plus grand nombre de suicides de toute la dramaturgie occidentale. Il y a bien cinq personnes qui se tuent dans la deuxième partie. Il ne faut pas non plus oublier l'incroyable mouvement circulaire que Shakespeare donne à ses drames et qui s'applique aussi aux objets, ce qui fait que l'épée qui tue Jules César est la même que celle que les protagonistes retournent contre eux-mêmes. Donc le cercle de l'histoire, qui dans les drames de Shakespeare est toujours présenté comme une sorte de hachoir, accommasses. In my opinion the extraordinary nature of this drama lies in the fact that it turns inside out in the second half when the characters are no longer based in Rome, amidst the marble, but are on the battlefields of Sardis and Philippi; that is to say when the architecture is no longer in view and neither is the edifying power of the word, so that the word falls back on itself and becomes melancholic. The dynamics of this entire drama are really very impressive and modern. Obviously it would not have been enough simply to put a black shirt on Julius Caesar - that would have been too easy because it seemed to me, it seemed to us, that Julius Caesar was a man who fell into power rather than a man of power - something that is immediately apparent from the drama's very first lines. The dynamics of this drama are such that everything is turned inside out like a glove. Therefore one returns to burning emptiness, to an iconoclasm of the shapes of emptiness - and we are dealing with a tragedy that has the highest number of suicides in all of Western drama: no less than five people kill themselves in the second half. And this too carries its own weight, this too must be interpreted in some way. Neither should the incredible circular feeling that Shakespeare imprints on his dramas and which holds equally true for objects be forgotten: the killer-sword used against Julius Caesar is the same one that the characters will then turn upon themselves. Therefore the tale's circle, which in Shakespeare always acts as a mincing machine, truly does accomplish its deed literally, that is: it passes through bodies.

plit littéralement son opération, à savoir qu'il transperce les corps.

FRANCO QUADRI

Claudia a mis l'accent sur la mécanisation croissante de votre travail, mais si d'un coté il y a la machine qui est de plus en plus présente, de l'autre il y a une présence physique des corps de plus en plus grande. C'est ce qui se produit, me semble-t-il, dans *Hamlet*, et plus encore dans *La Génése*, qui n'est pas seulement une histoire de la création du monde, mais aussi un travail sur la création de l'artiste.

ROMEO CASTELLUCCI

Oui, je pense que les machines et la présence des animaux marquent une attention envers l'inhumain, qu'elles sont l'élément inhumain dont le théâtre a besoin. Pour les raisons dont nous parlions plus haut, ce sont des formes d'énergie indifférentes, que nous savons ne pouvoir modifier, parce qu'elles vivent de leur propre vie en tant qu'êtres, en tant qu'éléments de vérité, car ni la machine ni l'animal n'ont conscience de la fiction théâtrale. Ces extrémités du pendule, le jeu de la fiction et de la réalité, sont les deux extrêmes entre lesquels peut se situer le jeu de l'acteur. C'est, en quelque sorte, à la fois une attention et une menace que l'acteur subi sur scène. Il doit trouver la manière de payer le prix que lui coûte le fait d'être jeté dans un lieu inhumain, de cette inhumanité qui peut être celle des anges ou celle des démons. Le théâtre peut finalement devenir un lieu *aliénant* dans le sens le plus profond du terme, un sens de vœu, un lieu donc qui s'ouvre sur d'autres lieux possibles. Je

FRANCO QUADRI

Claudia emphasised the ever-growing mechanisation in your work, but on the one hand there is the machine that presses with ever increasing force, and on the other there is the ever-stronger physicality of bodies. I believe this happens in *Hamlet* as it does on a larger scale in *Genesis*, which is not only the story of the creation of the world, but also a work about the artistic creativity.

ROMEO CASTELLUCCI

Yes, I believe that machines, like the presence of animals, are indications of attention towards the inhuman, they are the inhuman element of which theatre has need. Precisely for the reasons stated above they are indifferent forms of energy which you know you can't modify, you cannot alter, because they live as beings on their own, also as elements of truth because neither the machine, nor the animal is aware of the scenic fiction. These extremes of the pendulum, the game of fiction and reality, are at the extremes within which an actor can move. In some way it is an attention and also a type of threat that the actor faces on stage. He must somehow see how he can pay the price of being thrown into an inhuman place; this inhumanity that can also be that of angels, can be that of devils. The theatre can finally become an alienating environment in the deepest sense of the word, in the auspicious sense of the word, therefore a place that opens up other possible locations. As such, I'm saying this in a positive sense, as in something to wish for: a theatre that can finally obliterate reality - at least for a few moments.

le dis dans un sens positif, comme un souhait: un théâtre qui puisse finalement masquer la réalité pendant quelques brefs instants.

PUBLIC
Il vaudrait peut-être mieux alors employer le terme 'étranger'?

ROMEO CASTELLUCCI
Ça ne change pas grand chose. Etranger, c'est quelqu'un qui vient d'ailleurs, aliénant, c'est quelque chose qui...

PUBLIC
Mais on peut dire étranger pour un lieu et pas seulement pour une personne.

ROMEO CASTELLUCCI
Non, mais aliénant transforme un lieu en un autre lieu. On peut l'employer pour un lieu de travail, c'est correct de l'employer pour une usine comme il peut être juste de l'utiliser dans d'autres contextes.

PUBLIC
Alors, cette ambiguïté du jugement moral peut convenir, étant donné que le terme 'aliénant' a généralement un sens uniquement négatif. Moi, le sens positif dont tu parles, je le comprends dans le sens d'étranger, un lieu étranger. 'Aliénant', c'est comme tu dis une action qui rend une chose étrangère.

ROMEO CASTELLUCCI
Etranger est un mot moins dangereux.

AUDIENCE
So then would it be better to use the adjective 'alien' or not?

ROMEO CASTELLUCCI
There's not a big difference. Alien is someone who comes from another place, alienating is something that...

AUDIENCE
But it could also be said that not only a person but also a place is alien.

ROMEO CASTELLUCCI
No, but alienating turns a place into another one altogether. It can be used as a term to refer to work places and it is proper that it be used in factories, as it might also be properly used in other contexts.

AUDIENCE
So that this ambiguity of moral judgement apply, given that the term 'alienation' usually has a negative connotation. For me, the positive sense of which you speak is something I understand in the sense of stranger, or a strange place. 'Alienation' is, as you say, the action which makes something strange, or alien.

ROMEO CASTELLUCCI
Strange is a less dangerous word.

AUDIENCE
But perhaps it is right to face up to words which have such different significations.

PUBLIC
Mais c'est peut-être juste de se confronter avec des mots qui ont des significations aussi opposées.

ROMEO CASTELLUCCI
Oui, en effet c'est ambivalent.

FRANCO QUADRI
Je pense qu'on peut arrêter là la discussion sur l'ambivalence et je voudrais savoir si quelqu'un a des questions à poser. Soyons le plus bref possible, étant donné que le temps nous est minuté.

PUBLIC
Bonjour, je voudrais poser une question à Romeo Castellucci. Peter Brook a dit, dans le film que nous venons de voir, que quand le cinéma atteint certains objectifs, quand il a à un peu près tout dit, il devient un phénomène décadent, fini, éteint. Je voudrais demander à Romeo Castellucci pourquoi on éprouve le besoin de donner aux personnages une dimension quelque peu zoomorphique, le besoin quasi paroxystique de donner au théâtre shakespearien une dimension pratiquement inhumaine, comme s'il fallait innover à tout prix. Pourquoi ne pas continuer à se nourrir de la condition mimique humaine, sans avoir besoin de recourir à des mécanismes exaspérants?

ROMEO CASTELLUCCI
D'abord, je ne recherche pas ce qui est nouveau mais ce qui est ancien. Par ancien, je veux dire une beauté indifférente qui peut me dépasser. Pour moi, un spectacle est réussi quand je me

ROMEO CASTELLUCCI
Yes, of course it is ambivalent.

FRANCO QUADRI
I think we can stop talking about ambivalence and I should like to know whether anyone else has questions to ask. Let us be as brief as possible, given that we have very little time.

AUDIENCE
Good morning, I would like to ask Romeo Castellucci a question. A while ago, in the video we saw, Peter Brook said of cinema that when it has reached certain goals, that is when it has expressed all it had to express, it shows itself to be a decaying art form, maybe on the way out, over and done with. I meant to ask Romeo Castellucci, why this need to assign zoomorphic dimensions to the characters, this need that borders on the extreme to give Shakespearian theatre an almost inhuman dimension, as if the overriding need was to seek novelty at all costs? Why not continue using the human ability for mime, without feeling the urge to use exasperating mechanisms?

ROMEO CASTELLUCCI
First of all, I do not look for novelty, but for the ancient. And with ancient, I am referring to a beauty so unaffected that it is able to overcome me. I consider a performance to be successful when I am left unaffected by it; that is when it also succeeds in triggering that emotional wave that directly touches the feelings of everyone in the audience. As to the rest, the presence of machines or animals, and as regards violence

sens indifférent au spectacle, parce qu'il est alors possible de déclencher cette vague d'émotion qui gagne directement les sens de chaque spectateur. Quant au reste, la présence de machines ou d'animaux et aussi la violence - que je n'ai pas inventée, parce que le théâtre a toujours été le lieu de l'élaboration, disons culturelle, de la violence - il faut dire qu'une façon de contenir cet élément, c'est la possibilité de le faire tourner dans un autre sens. De même pour l'inhumanité: l'inhumanité est l'élément dont on a besoin pour accéder, au contraire, à des noyaux d'incroyable tendresse et humanité. Dans *Jules César*, toute la pièce ne parle que de ça, de même pour *Hamlet*; même l'*Orestie*, si dure, si inflexible, si droite, implacable comme un rite, contient elle aussi un élément d'incroyable tendresse et c'est ça qui m'intéresse. Il faut donc assumer, disons homéopathiquement, la dureté afin de briser cette cuirasse. Tout *Hamlet* est une cuirasse glaciale qui s'oppose continuellement au monde. Ce qui est intéressant, c'est de parvenir à briser la cuirasse pour trouver, sentir l'incroyable tendresse de ce personnage. En parlant de tendresse, je parle probablement d'un noyau confus, probablement d'un personnage enfantin. Souvent les personnages finissent par se révéler des enfants, ils peuvent se réduire à des enfants et donc à la tendresse enfantine. La tendresse est l'innocence mais aussi la conscience de la menace continue d'être de possibles victimes - justement parce qu'innocents. Mais je vois aussi la force des enfants. Encore une fois, l'étymologie me vient en aide au moment même où l'enfance indique celui qui est hors du langage, pas encore dans le langage, celui qui a la possibilité d'adhérer à

- which is not something I invented since theatre has always been a place where violence has always been, let's say, culturally elaborated - it should be noted that one way of containing this aspect lies in the possibility of having it turn the other way around. This is also true for inhumanity, it being the element required to access cores of unbelievable tenderness and humanity. *Julius Caesar* is all about this, as is *Hamlet*, and *Oresteia*, so tough, so inflexible, so upright, implacable as a rite. And yet this work also holds some unbelievable tenderness and that is what I am interested in. Therefore to take on this hardness, make it ours, maybe even in a homoeopathic manner, we need to break through the armour. All of *Hamlet* is an armour, a cold armour which continuously sets itself against the world. What is interesting is being able to break the armour and see, feel, rather than see, feel the amazing tenderness of this character. What I mean by tenderness is probably a confused core, a childish figure. In the end the characters often prove to be child-like; they can be reduced to children, therefore to the tenderness that is their essence. And when I speak of tenderness I refer not only to innocence but also to the threat of becoming victims resulting from this innocence, whilst not overlooking the power that children have. So, once again, etymology can come to my aid where childhood means somebody who is outside language, not yet inside language, having the possibility of adhering to a language of his own. This children's discovery - if we want to radically reduce these dramatic movements - is like a joyful arrival which, however, carries a price that has to be paid: that of going through

son propre langage personnel. La découverte de ces enfants est comme une joyeuse bouffée d'air pur, mais pour pouvoir transpercer et assumer la dureté et la violence d'une cuirasse, il faut savoir en payer le prix. Quel sens, sinon, aurait pour nous de lire l'*Orestie*, si l'on n'y trouvait pas de temps à autre, des aspects nets et précis de l'humanité de ses personnages? Ainsi de Clytemnestre sortant, son poignard encore ensanglanté à la main: son apparition sur le seuil a quelque chose de merveilleusement humain.

PUBLIC
Pouvez-vous nous parler de *La Génése*?

ROMEO CASTELLUCCI
La Génése est pour moi, pour nous, un livre bouleversant, un livre qui se confond, se soude avec l'Apocalypse. Selon le textes apocryphes - surtout des textes rabbiniques en partie liés aussi à la tradition islamique et à certaines traditions chrétiennes - les bruits de *La Génése* sont des moments qui représentent réellement le chaos. La Bible est comme un livre circulaire qui contient cette soudure, un livre qui dérive du chaos et de l'obscurité dont Dieu s'entretient et s'est entretenu. Parce que selon les textes rabbiniques Dieu vient de l'obscurité, Il vient du bruit, selon certains textes Il viendrait même du bruit des pierres, de pierres insupportables, donc de l'éternité. Dieu était l'obscurité et le bruit, et donc le chaos, selon l'image finale de l'Apocalypse. La création du monde a été pour nous une allégorie, peut-être une métaphore, meilleure que toute création sur scène. Les Pères du désert, la patristique chrétienne, voyaient en Dieu une

and taking on the hardness and the violence of the armour. Otherwise what sense in there in reading the *Oresteia* if the humanity of its characters didn't flash, didn't sparkle so neatly and precisely every now and then? Even that of Clytaemnestra who leaves with the still bloody two-edged axe in her hand: her appearance on the door-step is marvellously human.

AUDIENCE
Could you tell us about *Genesis*?

ROMEO CASTELLUCCI
I can say that for me, for us, *Genesis* is an overwhelming book, a book which is intermingled, bonded with the Apocalypse. According to the apocrypha - in particular, rabbinic texts having also ties with Islamic and certain Christian traditions - the noises in Genesis are moments which truly represent chaos. Therefore the Bible is like a circular book where that bonding exists, a book that stems from chaos and from the darkness with which God has always dealt, because, according to the rabbinic texts, God comes from darkness and, according to certain texts, he comes from the noise, even from the noise of rocks, of unbearable rocks, hence from eternity. God was made up of darkness and noise, therefore, according to the final image of the Apocalypse, of chaos. And the birth of the world, the creation, was for us an allegory, maybe a metaphor, better than any creation on stage. The same desert fathers, the Christian patrology, saw in God a sort of stage artist, a stage where the world was the setting and Christ the actor. This is the way we worked on this book, but we

sorte d'artiste sur scène, où le monde était le décor et le Christ l'acteur. C'est donc dans ce sens que nous avons travaillé sur ce texte, mais nous n'avons jamais donné à notre travail une acception théologique: *La Génèse* n'est pas une illustration du livre, mais un travail sur la puissance génitrice de la création et sur la capacité de combiner les possibilités. La création est en effet impossible, il s'agit donc d'une recréation, de la possibilité de recombiner les possibilités. Pardonnez-moi le jeu de mots. J'ai quelques difficultés à décrire le processus: c'est un travail plutôt récent, je ne l'ai pas encore entièrement assimilé. Je n'arrive à parler d'une chose que plusieurs années après. Je ne veux pas donner pour ça plus de valeur à ce que je fais, au contraire je me sens un peu bête d'avoir cette démarche, mais pour le moment je peux simplement vous dire que la pièce est divisée en trois actes, en trois moments. Trois et non pas deux, parce que cette subdivision avait aussi un sens. Le deuxième acte est consacré à Auschwitz et met en scène le silence de Dieu. Le premier acte s'intitule «Au commencement», selon le titre que les Juifs donnent à ce livre, c'est-à-dire Berechit, le commencement. Le deuxième est «Auschwitz» et le troisième l'histoire d'amour entre Caïn et Abel, qui est en même temps l'histoire du premier meurtre. Caïn est le premier personnage accablé par la tragédie, il pourrait être un personnage grec. «Au commencement» représente l'acte géniteur de Dieu, où tout en quelque sorte s'abat sur le monde: il était donc logique de les faire *s'abattre* sur la scène. Dans le deuxième acte, il y a au contraire une sorte de remous de tout ce bruit, bruit qui est aussi parole; il s'agit

haven't placed theological slants on to our work: *Genesis* does not attempt to be an illustration of the book, rather a work regarding the generative power of creation and the ability to combine possibilities, that is the ability to bring down possibilities. In fact, creation is impossible, so, being a re-creation, it is the possibility of recombining possibilities. Excuse the pun. It is quite hard for me to describe the process: it is a fairly recent work, I still can't manage to place it fully. Works reveal themselves to me only much later in time. I can only talk about something many years later perhaps, and I don't mean to embellish what I do; on the contrary, I feel rather stupid with this attitude, but for now I can only say that this work too is divided into three acts, three moments: three, not two, since the division had a meaning of its own. The second act is dedicated to Auschwitz and places God's silence on stage. The first act is entitled *The beginning*, after the title that the Jews gave to this book, *Berechit*, meaning the beginning. The second is, as I was saying, Auschwitz, and the third act is the love story between Cain and Abel, but, at the same time, it is also the story of the first murder. Cain is the first character to be devastated by tragedy, he could be a Greek character. The first part, *The beginning*, is God's genital act through which all things somehow 'fall down' on the world; that way, it was still more meaningful to have them 'fall down' on stage. In the second act, on the other hand, there is some sort of re-suction of all this noise, of noise also meant as word, and it is basically a silent act performed solely by children. Everything appears like a suspended game, having no relationship with time or place, except

en grande partie d'un acte silencieux, joué uniquement par des enfants. Tout apparaît comme un jeu un peu en suspens, sans rapport ni avec le temps ni avec le lieu, sauf pour ce qui est des musiques frivoles qui viennent d'un grand bâtiment, d'une pièce très lointaine. Tout cela accroît l'effet du silence. Et puis le troisième acte, plus lyrique grâce à l'errante, les deux chiens libres sur la scène, l'errance des deux acteurs qui essaient d'opposer au réseau tracé par les animaux un mouvement de scène pathétique - qui se termine ponctuellement par la prévisibilité angoissante du meurtre - mais qui se confond ensuite avec des gestes d'amour et une tentative de réanimation, et donc avec le mime du premier secours. Le troisième acte a aussi un problème de musique: si précédemment nous avons eu du bruit suivi de silence, dans le troisième acte nous avons de la musique, sans doute parce qu'elle explicite le meurtre, un acte de violence presque conçu comme une rapsodie.

PUBLIC

Monsieur, vous avez dit que chaque spectacle a sa propre durée quasi naturelle, qui peut aller d'une matinée jusqu'à la reprise pendant plusieurs années, comme pour *Hamlet*. Mais chaque spectacle porte en soi le gène de la mort, chaque spectacle naît pour finir ensuite. Après tout, le théâtre est la forme d'art naturellement provisoire. Mais vous êtes aussi auteur de films, par exemple *Brentano*. Comment conciliez-vous ces deux parcours parallèles? D'une part un art, comme le théâtre, provisoire, destiné à la mort, à l'auto-effacement et de l'autre une forme d'art, la vidéo ou le cinéma, qui vise l'éternité ?

for hearing music coming from a large building, frivolous music coming from a very distant room. All this increases the effect of silence. And then there is the third most lyrical act consisting of wandering: two stray dogs wandering on the stage, the wandering action of two actors who try to counter the criss-crossed dog tracks with their pathetic on-stage movement, unfailingly concluding with the excruciating predictability of murder, albeit becoming confused immediately after by displays of affection and an attempt at resuscitation, followed by the minimal gestural expressiveness of rendering first aid. The third act is also tied to a problem of music: if previously there was noise and then silence, in the third act there is music, maybe because the murder, a violent act conceived nearly as a rhapsody, is made explicit.

AUDIENCE

Maestro, you were saying that every show has its own nearly natural duration which, for some performances, can consist of a morning only and others are stretched out over many years as is the case with *Hamlet*. However it is, every performance contains the seed of death, each performance is born to die. After all, theatre is naturally an *ad interim* form of art. But you also work in video - I am referring to *Brentano* which is the one I know. How do you reconcile these two parallel roads: one that of an ad interim art form such as theatre, doomed to die, to self-destruct; the other an art such as video or film, an art form seeking eternity?

ROMEO CASTELLUCCI

Yes, I was very interested in the cinema at a

ROMEO CASTELLUCCI

Oui, le cinéma m'a beaucoup intéressé à un certain moment et il m'intéresse encore, justement pour sa prétention, aussi technique. Pour sa technique d'embaumement, c'est-à-dire la préparation d'un corps à léguer idéalement à l'éternité. C'est une idée folle, une idée plutôt récente dans l'histoire, un peu comme les pyramides, c'est le même genre de prétention. L'idée de ne plus pouvoir retourner en arrière est aussi très forte pour la mentalité de quelqu'un qui conçoit des images vivantes sur lesquelles il est continuellement possible de revenir, même si je ne le fais jamais, nous ne le faisons jamais, mais il s'agit de toute façon d' «images» sur scène dont on partage le souffle, voilà la différence. Le cinéma représentait cette intension de saisir les images et de les fixer pour toujours, un plan technique qui m'a beaucoup séduit, de même pour l'aspect chimique. Tout le côté chimique du cinéma me plaît beaucoup. Par exemple, le fait qu'il existe une chambre noire avec des bains d'acide, le problème de la lumière, la sensibilité des pellicules. L'aspect technique est séduisant. C'est pour ça que je suis plus ému par les premiers films, les films muets qui se heurtaient encore, on s'en rend parfaitement compte, à des problèmes techniques.

FRANCO QUADRI

Une dernière question, vu qu'il nous faut terminer car Castellucci doit aller préparer son spectacle.

PUBLIC

Vous avez dit qu'avec la mécanisation et les

certain point and, I confess, I still am, precisely because of this claim to eternity, even from a technical point of view. Its an embalming technique, that of preparing a body, ideally to be given over to eternity. It's a harebrained idea, and a rather recent one in history. If you consider the pyramids, they're somewhat similar, they encapsulate similar expectations. Even the idea of not being able to turn back is very strong for those who conceive of living 'figures' to whom they can return, which is something I never do, we never do, but in any event we are talking about 'figures' on stage with whom you share their living breath, that's the difference. The cinema was this tension, that of taking figures and freezing them forever, a technique that has much fascinated me, as has the chemistry involved. I like the whole chemical aspect of cinema very much, the fact that, for example, there is a darkroom, acid baths, problems with light, film sensitivity, etcetera. The technical aspect is fascinating. In point of fact, what moves me more are the first silent films made, those where there are evident technical problems that can still be seen quite clearly.

FRANCO QUADRI

Last question, please. We must finish here because Mr. Castellucci must go and prepare his performance.

AUDIENCE

You said that in using machinery and animals on stage you look for, you find the animating, let's say subversive, we can say subversive

animaux sur scène vous cherchez, vous trouvez l'élément animateur et subversif qui est fondamental dans le théâtre. Je crois qu'il n y pas de vérité absolue, donc je ne pense pas que vous l'avez présenté comme une vérité absolue, parce qu'il est possible de trouver cet élément subversif en utilisant aussi les acteurs d'une certaine façon. Je pense à Peter Brooke par exemple. J'ajoute aussi que je n'ai jamais vu aucun de vos spectacles et que cela a excité ma curiosité, j'espère que j'en aurai l'occasion aujourd'hui...

ROMEO CASTELLUCCI

Malheureusement, il y a des problèmes, je crois d'organisation, liés au choix de l'endroit. *Hamlet* a besoin, pour sa structure et aussi pour son mécanisme de perception, d'un espace réduit et donc d'une proximité par rapport à la scène, pour ce que je disais de l'énergie pure qui vient justement de cette limite et pour la perception précise des bruits faits par l'acteur, comme par exemple le bruit de la peau qui frappe par terre, qui se perd inévitablement dans un grand parterre. Nous avons donc fait une représentation supplémentaire pour pouvoir offrir une autre possibilité de le voir. Il y a eu ensuite des problèmes pratiques et d'organisation qui ont probablement empêché de le présenter à plusieurs reprises.

Pour ce qui est des autres remarques, il s'agit d'avis personnels, je n'applique, et Claudia non plus je pense, aucune loi absolue, ce sont des opinions tout à fait personnelles.

FRANCO QUADRI

Merci à vous tous.

element which, for theatre, is of fundamental importance. Well, I don't believe there are any absolute truths, therefore you haven't, I don't think, stated it as an absolute truth since this subversive element can also be found in certain uses of the actors. I am thinking of Brook, for example. I'd like to add that I haven't seen any of your productions up to now and I am very curious to see one at this point, I hope I will be able to do so today.

ROMEO CASTELLUCCI

Unfortunately there are some problems, I believe, of an organisational type which are also related to the selection of the location. Because of its structure and its mechanism - also because of its mechanism of perception, *Hamlet* requires a smaller location and, therefore, a closeness to the stage also because of that question of naked energy coming from this boundary and because of the clear perception of the actors' sounds, the noise of skin slamming on the floor, for instance, which would be lost in a big area. That's why we had or, anyway, I wanted all the same to do one more rehearsal to provide as many opportunities as possible to see the performance. Then, organisational and other practical problems occurred, which maybe prevented us from doing more rehearsals.

As to all the other observations, they are all personal opinions, I do not apply - nor I think does Claudia - these things as absolute laws, they are absolutely personal opinions.

FRANCO QUADRI

Thank you all.

Prix Spécial*Special Prize*
Bitef

Une rencontre avec/*An Encounter with* Jovan Cirilov

GEORGES BANU

Permettez-moi de vous présenter Jovan Cirilov, directeur artistique du BITEF à Belgrade; il est aussi écrivain et critique. C'est dire qu'il est l'une de ces très rares personnes du monde du théâtre qui appartiennent à la fois au théâtre et à la vie civile. A ma gauche, vous avez Nenad Prokic, écrivain et directeur général du théâtre BITEF. Il est professeur à la faculté d'art dramatique de l'université de Belgrade et a produit un certain nombre de spectacles importants, dont des productions majeures de Tomas Pandur à Maribor. Dans l'ordre, je suis Georges Banu, j'enseigne à l'université Paris III et je préside l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'un des organismes associés au Prix Europe du Théâtre. Nous sommes séparés ici pour des raisons pratiques, nous serons rassemblés dans un instant, mais tout d'abord nous allons regarder une petite vidéo. A ma gauche, nous avons Biljana Srbljanovic, la dramaturge serbe importante pour le théâtre serbe et européen d'aujourd'hui. Elle a écrit la *Trilogie de Belgrade* et *Histoire de Famille*; ses pièces sont jouées et traduites en Allemagne, Autriche, Pologne, Norvège, Slovénie, Suède, Roumanie et ailleurs. Ceci montre que, quand un auteur trouve sa voix au bon moment, le mythe que l'on n'apprécierait plus les auteurs, s'effondre. Ensuite, nous avons Franco Quadri, critique de *La Repubblica*, bien connu pour ses critiques et pour sa réflexion sur le théâtre. Je pense que je devrais aussi mentionner son très important travail d'édition à Ubu Libri et à l'Ecole des Maîtres, dont les évènements ont célébré de nombreux artistes contemporains.

Nous n'avons pas beaucoup de temps. Me-

GEORGES BANU

Let me introduce Jovan Cirilov, artistic director of BITEF in Belgrade, who is also a writer and commentator. That is to say that he is one of that extremely rare group of theatre people in Europe today who have a place both in theatre and in civil life. Then on my left we have Nenad Prokic, writer and general director of the BITEF theatre. He is a Professor in the drama faculty of the University of Belgrade and has presented a number of other important performances, including major productions by Tomas Pandur in Maribor. Going on down the line, I am Georges Banu, I teach at the University of Paris III and I am President of the International Association of Theatre Critics, which is one of the bodies associated with the Europe Theatre Prize. We are separated here simply for technical reasons. We will come together again in a moment, but first we are going to see a small video. So on my left we have Biljana Srbljanovic, who is a very important playwright in Serbian and indeed European theatre today. She wrote the *Belgrade Trilogy* and *Family Story* and her plays have been translated and performed in Germany, Austria, Poland, Norway, Slovenia, Sweden, Romania and elsewhere. This shows how, when a writer finds their voice at the right moment, the mytn that authors are not appreciated falls to the ground. Then we have Franco Quadri, critic of *La Repubblica*, well known both for his activities as a critic and for his broader reflections on theatre. And I think we should add Franco Quadri's extremely important publishing activity with Ubu Libri and the School of the Masters, whose events

sdames Messieurs, et donc nous devons comprimer les choses un peu, mais je veux dire quelques mots sur le BITEF. Je pense que c'est intéressant ici car certains parlent de ne pas recommencer à conter des histoires. Je pourrais raconter des histoires, et Jovan le faire beaucoup mieux que moi: je crois qu'il faut que nous parlions des rapports que nous avons eus avec certaines personnalités et certains évènements. Et pour ceux d'entre nous qui venons de l'Est - je parle comme quelqu'un d'origine roumaine - le BITEF a représenté une référence pour le théâtre, parce qu'il a été le lieu de rencontre des grands personnages du théâtre de l'Occident, en même temps que le lieu oú Jovan Cirilov a reçu les plus grandes productions de l'Est. On peut dire que grâce aux conditions spéciales en Yougoslavie à l'époque, le BITEF a été le précurseur de ce que l'on appelle maintenant l'Ostpolitik, la politique de l'Est qui disait: "pour changer, il faut nous rassembler". Je pense que le BITEF avait le mérite de rassembler les gens de théâtre et les productions importantes. En ce sens, je pense que le BITEF qui a invité tant d'artistes - de Grotowski à Merce Cunningham, de Ronconi à Victor Garcia - qu'il a été le grand festival unificateur de cette région d'Europe; pour nous, il a bien marché, surtout pour nous qui venons des alentours de la Yougoslavie, mais je crois aussi pour nos amis serbes; il a marché comme le Festival de Nancy en France, en festival centre d'attraction de l'état du théâtre en Europe et dans le monde, pas comme un festival à frontières fixes.

Je pense qu'un festival de l'importance du BITEF a une extraordinaire influence formative. Je

have celebrated many European artists of today. We do not have a lot of time, Ladies and Gentlemen, so we must compress things a little, but I do want to say a couple of words about BITEF. I believe it is interesting here for those who talk about not going back into storytelling. I could tell some stories, and Jovan could do it better than I: I believe we ought to talk about the links we have had with certain personalities or events. So for those of us in the East - and I speak as someone of Romanian origin - BITEF represented a fundamental reference for the theatre, because it was the meeting point for the great theatre figures of the West; at the same time it was the place where Jovan Cirilov invited the most important productions from the East. You might say that thanks to the special conditions in Yugoslavia at the time, BITEF was a precursor of what we now call *Ostpolitik*, the politics of the East which said 'in order to change we have to come together'. I think BITEF had the merit of bringing together theatre people and major productions too. In that sense I think that BITEF, which invited so many artists - from Grotowski to Merce Cunningham, from, say, Ronconi to Victor Garcia - was the great uniting festival of this part of Europe, and functioned for us, at least for those of us who came from near Yugoslavia, but I think also for our Serbian friends, in the same way as the festival of Nancy in France: as an inclusive festival, not one bound to a certain line but one that for a long time defined the state of theatre in Europe and the world. I think too that a festival of the importance of BITEF had an extraordinary formative influence. I

dirais que, pour moi et ma génération, le BITEF a été une université vivante. On peut apprendre le théâtre dans les livres, c'est vrai, mais on enseigne le théâtre par les spectacles que l'on voit. Je pense que critiques et écrivains peuvent dire, surtout les critiques, pour paraphraser la célèbre phrase de Shakespeare: "nous sommes de l'étoffe dont sont faits nos spectacles". Pour ma part, je peux dire que je suis fait des spectacles que j'ai vus au BITEF, et la même chose est vraie pour beaucoup de mes collègues. On peut dire que, au-dessus et au-delà de sa valeur unificatrice, le BITEF a eu le mérite de vivre si longtemps. En dépit des difficultés et des crises, l'obstination extrême de Jovan Cirilov a permis au BITEF de survivre. Je crois que nous devons cette longévité à la richesse extraordinaire de l'exploration que Jovan Cirilov nous a apportée.

Puis-je terminer sur un souvenir impérissable qui prend un sens autre, presque symbolique. Il y a longtemps, la première fois que j'ai rencontré Jovan, j'étais jeune critique. Il m'a reçu gentiment, comme il reçoit tout le monde, avec une affection extraordinaire. Très tard un soir, je me suis trouvé avec lui à un spectacle et les choses ne marchaient pas bien, le public s'en allait; nous étions assis tout au fond et nous pouvions voir l'ampleur du désastre - des rangées entières se levaient pour partir. Il était deux heures du matin et je lui ai dit: "Vous ne partez pas?". Il m'a fait une réponse que je reconnais aujourd'hui comme symbolique: "Le Capitaine ne quitte jamais son vaisseau". Je pense que si le vaisseau est toujours à flot c'est parce qu'il ne l'a jamais quitté. C'est pour cela que nous sommes ici aujourd'hui à Taormina. Merci. Mainte-

would say that for me and my generation BITEF was our living university. We can learn about theatre from books, it's true, but theatre is also taught by the performances we see. And I think that critics and writers can say, especially critics, to paraphrase Shakespeare's famous phrase, 'we are such stuff as the shows we are made of'. I can say for my part that I am made of the shows I saw at BITEF, and the same for many of my colleagues. But I think we can say that above and beyond its unifying value, BITEF has had the merit of lasting for such a long time. In spite of the difficulties, in spite of the crises, Jovan Cirilov's extreme obstinacy has enabled BITEF to survive. I think that this longevity has to be put beside the extraordinary richness of exploration Jovan has brought us.

May I finish with an unforgettable memory which essentially takes on another meaning, almost symbolic. I first met Jovan a long time ago, as a young critic, whom he welcomed - as he does everyone - with an extraordinary affection. I was with him at a performance very late in the night, and it was not going very well: the public was leaving, and we were sitting very far back and could see the size of the disaster - whole rows were walking out. It was two in the morning, and I said to him, 'Aren't you going to leave?' And he gave me a reply which I see today as symbolic, 'The Captain never leaves his ship.' I think the ship is still afloat because he has never left it and that is why we are here today in Taormina. Thank you.

Now before we start we are going to see a video - don't worry, it's very very short. We belong to the 1968 generation which used to say 'small

nant nous allons regarder une vidéo - ne vous inquiétez pas, elle est très courte. Nous appartenons à la génération '68 qui pensait que "petit est beau"; quatre minutes, mais quatre minutes avant-garde, car les sous-titres ne coïncident pas avec les images et donc vous ne devez faire confiance qu'aux images. Nous commençons? (On montre la vidéo)

GEORGES BANU

Et maintenant Jovan Cirilov va parler de son expérience en qualité de directeur du festival qu'il a créé avec Mira Trailovic.

JOVAN CIRILOV

Je pensais que nous allions devoir dire quelque chose demain à la remise du prix. On m'a dit hier que le mieux était de ne dire qu'une ou deux phrases, très courtes; j'ai écrit quelque chose d'assez court pour l'occasion. Je voudrais vous lire ce que je suis censé dire demain. C'est plus court si je vous parle *extempore* parce que c'est plus maîtrisé comme cela.

Depuis le moment où j'ai appris que c'est au BITEF que le Prix Europe du Théâtre avait été accordé, je m'interroge pour savoir la raison d'une décision aussi splendide. Pourquoi le BITEF est-il le premier festival à jamais recevoir ce prix prestigieux qui, jusqu'à maintenant, n'a été décerné qu'à Melina Mercouri et à Vaclav Havel? En tant que dinosaure du monde des festivals qui a survécu depuis les turbulentes années '60 jusqu'à maintenant - période qui n'est pas moins turbulente, surtout dans mon pays - donc en ma qualité de dinosaure, j'avais droit à une enquête géologique. Ne vous tracassez pas, is beautiful', so here are four minutes, but a somewhat avant-garde four minutes, in that the pictures don't match the captions you will see under them, so for once you should trust only the pictures. So, if we can begin? [the video is shown]

GEORGES BANU

And now Jovan Cirilov is going to talk about his experiences as director of the festival which he created, with Mira Trailovic.

JOVAN CIRILOV

I thought we would have to say something when we get the prize tomorrow. I heard yesterday that it is better to say two phrases at the most, but I wrote something very short for the occasion. I would like to read you what I was supposed to say tomorrow. It is shorter than if I speak *extempore* because it is controlled then.

From the very first moment that I learnt BITEF had been awarded the special Europe theatre prize I thought about the reason for such a splendid decision. Why is BITEF the first festival to get this prestigious prize, which until now has been received by only Melina Mercouri and Vaclav Havel? As a dinosaur of the world festivals who survived from the turbulent 60's to the present, no less turbulent days - especially in my country - as a dinosaur I have the right to a geological investigation. Don't worry, it will not last a million years. On the contrary I will be very short. I think that BITEF got acknowledgement for its survival capacity in our country and in its stormy evolution to the threshold of the 21st century. We survived

cela ne durera pas un million d'années. Tout au contraire, je vais être très bref. Je pense que le BITEF a été reconnu pour sa capacité de survie dans notre pays et pour son évolution jusqu'au seuil du 21ème siècle. Nous avons survécu à tant d'évènements historiques et même à la désintégration du pays dans lequel le BITEF a été conçu qui, pour moi, semble toujours s'appeler la Yougoslavie: les guerres des Balkans, la folie nationaliste, le nettoyage ethnique, les bombardements, etc. Tout ce qui était possible et imprévisible et parfaitement inadéquat pour une Lady aussi subtile que l'Italie. Rien n'aurait été possible si le théâtre n'avait pas été un besoin anthropologique profond de l'être humain. Dans ce cas concret, il était une nécessité pour ceux qui sont venus à Belgrade pour être vus et pour ceux qui voulaient voir du théâtre, en toutes circonstances. Ils sont venus dans les circonstances les plus difficiles. En dépit de la mort de la fondatrice du BITEF, Mira Trailovic (vous l'avez vue sur la vidéo), une reine de la survie. En dépit de l'embargo international contre-productif, sans avions vers la capitale de mon pays et le BITEF, en dépit des préjugés de certains gouvernements étrangers, en dépit des préjugés de nos politiciens, en dépit du manque d'argent et même en dépit de nous-mêmes et de nos doutes. Durant les années '60 et '70, le BITEF a invité les artistes espagnols et portuguais à venir à Belgrade en pleine période de Franco et de la dictature Salazar. Athol Fugard et le Habimah sont venus à Belgrade alors que nous n'avions aucun lien diplomatique avec l'Afrique du Sud ou avec Israël. Quand la Serbie est devenue le paria du monde, les artistes du monde se sont

so many historical events in the world and even the crash of the country in which BITEF was conceived, which it seems to me is still called Yugoslavia: new Balkan wars, nationalistic madness, ethnic cleansing, bombardments etc. Everything possible and unpredictable which is in no way suitable for such a subtle lady as Italy. All this would not be possible if theatre were not a deep anthropological need of human beings. It means in this concrete case a necessity for those who came to Belgrade to be seen and for those who wanted to see the theatre in spite of all the circumstances. They came under the most difficult circumstances. In spite of the death of the founder of BITEF, Mira Trailovic (you saw her on the video), a master of survival. In spite of the counterproductive international cultural embargo, without airplanes to the capital of my country and BITEF as well, against the prejudices of some foreign governments, against the prejudices of our politicians, in spite of the unbelievable shortage of money and even in spite of ourselves and our doubts. In the 60's and 70's BITEF invited Spanish and Portuguese artists to come to Belgrade in the middle of Franco and Salazar's dictatorships. Athol Fugard and the Habimah were in Belgrade in spite of the fact that at that time we had no diplomatic relations with either South Africa or with Israel. At the moment when Serbia became the pariah of the world, the artists of the world remembered what we did for the pariahs of this time and the artists came, I can say, without hesitation.
This prize has the same sense and meaning. It is the metaphor of this solidarity and

souvenus de ce que nous avions fait pour les parias à d'autres époques, et les artistes sont venus, on peut dire, sans hésitation.
Ce prix a la même signification. C'est la métaphore de la solidarité et du sens des efforts des gens du théâtre dans le monde. Ce n'est pas toujours facile de garder foi dans la signification de nos devoirs dans l'art, en toutes circonstances, tout comme il n'est pas toujours facile de garder foi dans le sens de nos vies quotidiennes.

GEORGES BANU

Merci, Jovan. Je pense qu'après les contributions des quatre panelistes nous en viendrons aux questions, d'une part pour interroger l'extraordinaire identité multiple du BITEF et d'autre part pour regarder ce que l'on pense être le rapport entre le BITEF et l'histoire de la Serbie, ce coin du monde en turbulence. Alors profitons de ce que l'on aime appeler l'avantage de l'âge - et j'étais présent aux toutes premières éditions du BITEF tout comme Franco Quadri ici - pour donner à Franco l'occasion de parler de son expérience avec le BITEF.

FRANCO QUADRI

Je suis venu pour la première fois au BITEF en 1969 pour la production du *Orlando Furioso* de Ronconi. J'avais rencontré Cirilov à Spoleto - il allait à tous les festivals - et à nouveau à Belgrade, où se trouvait Mira Trailovic, un grand personnage, une grande dame du théâtre, l'un des presque-mythes de l'époque dont nous nous souvenons avec respect. Cette expérience de *Orlando* à Belgrade fut très importante parce que le spectacle, qui avait tout d'abord été pré-

meaning of the endeavours of theatre people in the whole world. It is not always and under all circumstances easy to believe in the meaningfulness of our tasks in art, just as it is very often difficult to believe in the sense of our daily lives.

GEORGES BANU

So, thank you Jovan. I think that after the contributions of the four panellists we can come back to questions, on the one hand to ask about this extraordinary multiple identity that BITEF has, and on the other to ask about the relationship you see between BITEF and the history of Serbia, that particularly disturbed corner of Europe. So let us profit from what is called, rather unflatteringly, the benefit of age - and I was at the first editions of BITEF, like Franco Quadri here - to give Franco the opportunity to talk about his BITEF experiences.

FRANCO QUADRI

I was first at BITEF in 1969 when Ronconi's *Orlando Furioso* was presented there. I had met Cirilov in Spoleto - he travelled to all the festivals - and again in Belgrade, where there was Mira Trailovic, a great personality, a great lady of the theatre, an almost mythical figure of the time whom we all remember with respect. This experience of *Orlando* in Belgrade was very important, because the production, which was first presented in Spoleto, was so heavily attacked by the Italian critics in spite of being a great success with the public. It was incredibly successful in Belgrade, with a twenty minute

senté à Spoleto, fut l'objet de lourdes critiques de la part des critiques italiens en dépit du fait qu'il avait été plébiscité par le public. Il eut un succès incroyable à Belgrade, avec une ovation debout d'une vingtaine de minutes; c'est de là que la porte des théâtres étrangers se sont ouvertes pour les tournées de Roncomi en Europe et en Amérique. En fait, la légence a commencé ici. Comme Georges Banu l'a déjà dit, le rideau de fer n'existait pas vraiment ici et le BITEF a pu inviter des groupes des deux côtés sans discrimination, de sorte que c'est devenu un observatoire extraordinaire. On pouvait y rencontrer Grotowski, par exemple, discutant avec Schechner qui était venu avec son *Dionysus en '69*. Il y eut une table ronde inoubliable, longue de trois heures, pendant laquelle Grotowski a déchiqueté la pièce. Il y eut une fois quand les gens étaient venus voir le *Hamlet* de Lyubimov, des productions qui venaient de l'Est alors qu'elles n'avaient pas encore trouvé leur chemin jusqu'à l'Ouest. Il y eut cette rencontre historique entre Grotowski et le Living Theater, les deux compagnies les mieux placées, et les deux tendances opposées du théâtre international expérimental. C'est aussi là dans les années '70 que Eugenio Barba a lancé le "troisième théâtre" avec un manifeste. Il ne reconnaissait pas seulement tous les grands noms comme Peter Stein mais aussi ceux qu'il n'avait vus qu'en vidéo, comme Bob Wilson. Le BITEF produisait ses propres spectacles; par exemple, après *Orlando Furioso* dont nous avons parlé plus tôt, en 1972 ils ont produit *Oresteia* de Ronconi, je me souviens de cette répétition qui ne s'est pas terminé avant sept heures du matin.

ovation, and it was from here that the door was opened to foreign theatres, for Ronconi's tours in Europe and America. In a way, a legend began here. As Georges Banu has already said, the Iron Curtain didn't really exist there, and BITEF was able to invite groups from both sides without discrimination, so that it became an extraordinary observation point. There you could meet Grotowski, for example, debating with Schechner, who came with his *Dionysus in '69*: there was an unforgettable three hour talk from Grotowksi in which he took the piece apart. There was the time when people came to see Lyubimov's *Hamlet*, when productions like this were coming from the East which still hadn't reached us in the West. There was, for example, an historic meeting there between Grotowski and the Living Theatre, the two most influential companies, the two opposite tendencies of international experimental theatre. And it was there, in the '70s, that Eugenio Barba launched the 'third theatre' with a manifesto. Not only did it recognise all the great names like Peter Stein, and people they had only seen on video, like Bob Wilson, BITEF produced its own productions. For example, after the *Orlando Furioso* we talked about at first, in 1972 they produced Ronconi's *Oresteia*, and I can remember its dress rehearsal finishing at seven in the morning.

GEORGES BANU
That's the long show I was talking about.

FRANCO QUADRI
And then there was an almost legendary

GEORGES BANU
C'est le long spectacle dont je parlais.

FRANCO QUADRI
Et puis il y eut un soir de Première quasiment légendaire. Il y avait des ascenseurs dans le spectacle et l'un d'eux est tombé en panne en plein spectacle. Pour tout, le BITEF était un lieu très spécial, où l'on pouvait rencontrer des gens très vivants; nous avions sans cesse des discussions qui ne semblaient jamais finir et nous étions tout à la joie de participer. En même temps, parmi les découvertes les plus récentes je me souviens de Nekrosius en 1983, qui a reçu le prix à Belgrade pour *Pirosmani Pirosmani*; c'est l'époque où l'on a commencé à parler de lui comme du Bob Wilson de l'Est, sa réputation internationale a commencé à ce moment-là. J'aimerais aussi mentionner Roberto Ciulli, un Italien qui travaille en Allemagne, à Mülheim; de sa propre initiative, il a amorcé une collaboration directe avec le théâtre yougoslave et est devenu le promoteur d'une exportation importante de textes. Dans l'ensemble, le BITEF est devenu un lieu de contacts essentiels pour le théâtre et a réussi à survivre à tous les terribles changements qui ont mis fin à la Yougoslavie, parce que "the show must go on" (le spectacle doit continuer). Et c'est à cause de cet homme que le lieu a gardé son esprit, celui d'un lieu de rencontre symbolique. Merci, Jovan.

GEORGES BANU
Merci beaucoup Franco, merci Jovan. Je pense que Franco a dit quelque chose de très important, car c'est au BITEF que nous avons rencon-

first night, because there were lifts in the production, one of which broke down during the performance. In all, BITEF was a very special place, where you could meet a very lively population; we had all these discussions that never quite seemed to end, and we had the joy of taking part. On the other side, of the more recent discoveries I remember Nekrosius in 1983, when he got the prize in Belgrade for *Pirosmani Pirosmani*, which is when people started to talk of him as the Bob Wilson of the East; his international reputation began there. I would also like to mention Roberto Ciulli, an Italian who works in Germany, in Mülheim, who has set up on his own initiative a direct collaboration with the Yugoslav theatre and become a promoter of important exports of texts. Altogether BITEF has become an essential point of contact for the theatre, which has succeeded in surviving all the terrible changes which put an end to Yugoslavia, because 'the show must go on'. And it is because of this man that it has remained a place of the spirit, an almost symbolic meeting point. Thank you, Jovan.

GEORGES BANU
Thank you very much, Franco, thank you Jovan. I think what Franco has said is extremely important, because at BITEF we discovered previously unknown artists which Jovan brought to Belgrade; and I think that the role of BITEF was also extremely important in the sense of information as much as in the symbolic sense. I think we will return to that point. Now, after this description of the first generation of BITEF,

tré des artistes jusqu'alors inconnus que Jovan avait amenés à Belgrade. Je pense que le rôle du BITEF était très important dans le sens de distribuer l'innformation mais aussi dans un sens symbolique. Je pense que nous reparlons de ce point. Maintenant, après cette description de la première génération du BITEF, avec Jovan comme lien entre tout ce qui était compliqué et changeant dans l'histoire, peut-être Biljana pourrait-elle nous parler du rôle du BITEF pour un auteur, plus particulièrement pour un jeune artiste venant de la Serbie d'aujourd'hui, et surtout de ce qu'il signifie en termes de ce dont vous vous souvenez du théâtre serbe? Par exemple, j'ai fait une comparaison entre le BITEF et Nancy, qui a toujours été une référence quasi-légendaire pour toute une génération; pourtant Nancy n'existe plus et le BITEF continue à vivre.

FRANCO QUADRI

Je voudrais ajouter un mot pour présenter Biljana parce qu'elle n'est pas seulement auteur en Italie. Nous connaissons tous la rubrique quotidienne qu'elle a écrite pour *La Repubblica* pendant le conflit du Kosovo. Jour après jour, à travers tous les changements politiques, elle a raconté la vie de tous les jours à Belgrade et ses réactions personnelles. Cela a été très populaire et récemment, elle a été publiée sous forme de livre.

BILJANA SRBLJANOVIC

Il semble être de mise dans cette conférence de parler de soi, alors je vais essayer de parler un peu de moi et de mon rapport avec le BITEF, mais je pense que c'est le BITEF qui est le plus

with Jovan as the person who links everything in this complicated and changing story, perhaps Biljana would like to say something about the role of BITEF for the writer, and especially as a young artist from today's Serbia; above all, what does it mean to you in your recollection of Serbian theatre life? For example, I made a comparison between BITEF and Nancy, which is still today an almost legendary point of reference for a whole generation, but Nancy no longer exists, while BITEF continues its life.

FRANCO QUADRI

I'd just like to add a word to introduce Biljana, because she is not only a playwright: in Italy we all know her because of the daily diary she wrote during the Kosovo conflict for *La Repubblica*. Day by day, through all the political changes, she told of everyday life in Belgrade and her personal reactions. It was very popular, and has recently been published in a book.

BILJANA SRBLJANOVIC

It seems that the fashion in this conference is to talk about ourselves, so I should say something about myself and the connection with BITEF, but I think that BITEF is much more important and I think that you came so early today to hear something about BITEF and not about me. The one thing that I can say is, my part of BITEF is the audience. BITEF is older than me but I have followed it since I was aware enough to follow it. It was not that easy to follow Jovan's selections sometimes. The most important thing about BITEF for me, as Franco has also said, was the audience in Belgrade: no

important et je crois que c'est de lui que vous êtes tous venus entendre parler pas de moi. La chose que je peux dire c'est que mon rôle dans le BITEF c'est le public. Le BITEF est plus vieux que moi, mais je le suis depuis que j'ai l'âge de le faire. Il n'a pas toujours été facile de suivre les sélections de Jovan. Pour moi la chose la plus importante au BITEF, comme Franco a dit, c'était le public à Belgrade; si étrange que soit le spectacle, ou nouveau ou avant-garde, si fou que soit le spectacle choisi par Jovan et amené à Belgrade, il y a toujours eu quelqu' un dans le public pour rester regarder, écouter et en être très heureux. Cela va contre ce préjugé, contre ce stéréotype qui voudrait que les grandes cultures se désintéresseraient des petites cultures, et parfois aussi ce préjugé est.... dans la vidéo du début, vous avez vu à quel point la ville était détruite, avec ses vieilles automobiles et ces maisons qui vraiment n'étaient pas belles, pourtant cela avait été filmé il y a dix ans, alors vous pouvez imaginer maintenant. Ce qui est resté, et dont on ne peut pas filmer l'esprit, c'est l'intérêt que portait le public qui, tous les ans, attendait toujours le BITEF et le suivait. La maison était pleine oú que soit le spectacle et il y a toujours eu quelqu'un pour rester jusqu'au bout du spectacle, ce qui est parfois- je dois le dire - très très difficile. Et c'est pourquoi je pense, maintenant plus que toujours, qu'il est si important d'attirer l'attention sur le BITEF. Parce que nous vivons depuis dix terribles années constamment en guerre, sauf de rares interludes; et aussi parce que nous avons fait beaucoup de choses qui ont rendu notre pays très impopulaire. Les gens commettent des fautes et

matter how strange, how new and how avant-garde and how crazy the performance Jovan selected and brought to Belgrade, there is always someone in this audience who will stay and see it and be very happy about it. This goes also against this prejudice, the stereotype that big cultures could not care about small cultures; and sometimes the prejudice is also... when you saw this video at the beginning, you just saw this somehow ruined city with its old automobiles and these houses that don't really look nice - and this was filmed ten years ago, so can you imagine now. The thing that stayed and that you cannot really film to catch the spirit, is this interest of the audience, always to wait for BITEF every year and to follow it. The house is always full no matter where the performance is and there is always someone who will stay until the end of the performance, which is sometimes very, very hard, I have to say. And that is why, I think now more than ever, it is important to draw this attention to BITEF, because we have now been living in this terrible ten years of let's say constant war with short breaks; and also we did so many things that made us very unpopular as a country. And people are also making mistakes and confuse it with the people or the citizens of this country. The poverty in Yugoslavia now is on maybe the highest level, so also it reflects on theatre and especially on this kind of international festival. Now more than ever I think that it is important to see the solidarity of the international theatre community and somehow to help BITEF to go on, because for me it is the most important event in the whole year in Belgrade, but for all

on confond tous les gens et les citoyens de ce pays. La pauvreté en Yougoslavie est aujourd'hui peut-être à son pire niveau, de sorte que cela se répercute sur le théâtre et plus encore sur ce genre de festival international. Je pense qu'il est plus important que jamais de manifester la solidarité de la communauté internationale du théâtre et d'aider le BITEF à poursuivre, parce que, à mon avis, il est l'évènement le plus important de l'année à Belgrade; pour les autres citoyens aussi il est l'un des rares moments de l'année où l'on peut être en contact avec le reste du monde. Et, ne serait-ce qu'à cause de cela, les gens restent dans le public, quoi qu'il arrive autour d'eux, ils viendront toujours assister au théâtre international et aux spectacles internationaux. Ce sont des gens qui veulent préserver le contact avec le reste du monde civilisé, parce que d'une certaine manière nous appartenons à ce monde. Il importe peu que nous soyons presque à la frange, nous sommes toujours en Europe et il est très important d'aider ces gens qui veulent rester en rapport avec le reste du monde. Il semble évident qu'au niveau des officiels nous n'avons que mépris pour ce qui vient de l'étranger mais ce n'est que le niveau des officiels et cela ne touche qu'une minorité des gens au pouvoir. Les citoyens, les gens normaux, les amoureux du théâtre voudront toujours garder un rapport fort avec le reste du monde et il est important de le préserver.

GEORGES BANU

Merci beaucoup. Pour reprendre l'esprit de ce que disait Biljana à l'instant, je pense que c'est bien la signification de ce prix. Jovan a rappelé

other citizens it is one of the most important and one of the rare moments of the year when we still have contact with the outside world. And only or even because of this, people will always stay in the audience, no matter what is going on around them; they will always come to see international theatre, international performances. These are people who want to keep a connection with the rest of the civilised world, because we really somehow belong to this world. No matter that we are somewhere on the verge of it, we are still in Europe and it is very important to help these people who like to have this connection with the outside world. It is obvious that officially we have this contempt for everything that comes from abroad but this is only officially and this is only a minority of the people in power. Citizens, normal people, theatre lovers would like always to have this strong connection with the outside world and it is very important for us to go on with it.

GEORGES BANU

Many thanks. In the spirit of what Biljana was just saying, I think this is the meaning of this prize. Jovan recalled that the prize has been awarded to Melina Mercouri, to Vaclav Havel and to the BITEF Festival which he represents here today. I believe that if you put these three names together side by side, it reflects a certain vision in giving the Europe Theatre Prize, to honour these figures, Melina Mercouri, Vaclav Havel and BITEF with Jovan. We honour them as figures for whom art has not been enough in itself, but in a constant relationship with history. And I believe that what is rather

que le prix avait été décerné à Melina Mercouri, à Vaclav Havel et au festival BITEF qu'il représente ici aujourd'hui. Je crois que quand on met ces trois noms côte à côte, cela donne une certaine vision du Prix Europe du Théâtre honorant ces trois personnages, Melina Mercouri, Vaclav Havel et le BITEF avec Jovan. Nous les honorons comme des personnages pour qui l'art en soi ne suffit pas mais entretient un rapport constant avec l'histoire. Je pense qu'il est important que ce rapport ne soit pas seulement théorique; et pour Mercouri, et pour Havel et pour Jovan ce rapport a été un rapport à vivre dans la réalité et, dans un certain sens, au prix de leur santé, de leur santé physique; ces trois prix soulignent la marque de certains artistes citoyens - un terme quelque peu mal aimé en France mais qui s'applique si l'on prend soin de ne pas le prendre dans un sens extrême. Jovan est l'un de ces artistes citoyens - je pense qu'on peut utiliser le terme dans son cas - parce qu'il a créé un paysage théâtral au niveau mondial et en même temps il a participé à la vie politique et artistique de son pays. Il n'est pas simplement un homme de théâtre, il est de ces gens qui pense polis, la cité, la société. Peut-être vais-je demander à Nenad Prokic de continuer. Vous êtes directeur du Théâtre BITEF, et donc directement impliqué dans l'histoire du BITEF. Comment ressentez-vous, comment évaluez-vous le rôle du BITEF aujourd'hui, après ces trente années?

NENAD PROKIC

Merci. Il n'est pas facile du tout d'organiser un festival international du théâtre de nos jours en Yougoslavie, considérant la dictature et les con-

important is that this relationship has not only been a theoretical one, neither for Mercouri, nor for Havel, nor for Jovan: it's a relationship that has been lived out, in a sense, at the cost of their health, at the cost of their bodily health; these three special prizes in a way mark out the face of some citizen artists - a term which is perhaps a little out of favour in France but which, if one avoids the extreme sense of the term, one can use, because, as I was just saying, Jovan is one of these citizen artists, and I think we may use the term of him because he has created a theatrical landscape on a world scale but at the same time he has always taken a part in the political and artistic life of his country. He is not just a man of theatre, he is one of those people who think about the *polis* and society. So perhaps I will ask Nenad Prokic to continue. You are managing director of the BITEF Theatre, and thus directly implicated in the history of BITEF. How do you feel, how do you evaluate the role of BITEF today, after more than thirty years?

NENAD PROKIC

Thank you. It is not so easy at all to organize an international theatre festival nowadays in Yugoslavia in view of the dictatorship and in the circumstances of a totally unsuccessful society. But there is no lack of connection between BITEF and Serbian history - and BITEF and Serbia nowadays - and maybe that is the reason why BITEF is one of the rare successful institutions in Yugoslavia now. That is one side of the story; the other side of the story is sanctions from abroad, even in the field

ditions d'une société qui a totalement échoué. Mais les liens entre le BITEF et l'histoire serbe - le BITEF et la Serbie actuelle - ne manquent pas et c'est peut-être l'une des raisons pourquoi le BITEF est l'une des rares institutions qui a réussi en Yougoslavie de nos jours. C'est un aspect de l'histoire; l'autre aspect est celui des sanctions de l'étranger, même dans le champ de la culture. Mais nous avons beaucoup d'amis et, d'une façon ou d'une autre, nous réussissons toujours à trouver des trous dans le mur. Ce prix de Taormina pour le BITEF nous informe que nous ne sommes pas seuls et que nous parviendrons à tenir un festival normal une fois de plus. Merci infiniment pour votre soutien.

GEORGES BANU

Merci. Après ces courtes contributions, je veux demander à Jovan de conclure cette introduction. Ceux qui le connaissent savent que, bien qu'il soit un homme de lettres, ses interventions orales peuvent parfois être plus brillantes encore que ses textes écrits. Au long des années, on observe tous les habitudes de nos amis, et quand je l'ai vu prendre des notes sur des petits bouts de papier, sans carnet, sans rien, j'ai compris que c'était un artiste extravagant, un qui accorde peu de temps à son image. Alors Jovan si tu veux conclure...

JOVAN CIRILOV

J'aimerais donner quelques exemples. Le Prix Europe et le BITEF sont très proches. Comme dit Goethe, comme ces âmes qui sont très ordinaires et proches l'une de l'autre. Les âmes du Palmarès, ceux qui ont reçu le Grand Prix

of culture. But we have a lot of friends and we somehow always manage to find some holes in the walls and that is the reason why this prize from Taormina tells us from BITEF that we are not alone and that we will manage somehow to start to be a normal festival again. Thank you very much for that kind of support.

GEORGES BANU

Thank you. After those short contributions I would perhaps ask Jovan again to conclude this introduction, because I believe those who know him are aware that although he is a man of letters, his spoken interventions can be even more brilliant than his written ones. Over the years everyone observes the habits of their friends, and as I have watched him making notes on scraps of paper, without a notebook or anything, I have understood that he has something of the casualness of an extravagant artist, one who doesn't spend too much time on his image. So, Jovan, if you would care to finish off...

JOVAN CIRILOV

I would like to give some examples. For instance the Europe Prize and BITEF are very close to each other. As Goethe says, how are these souls which are very common and close each to each other. The souls of the *palmarès*, those who have been awarded the Grand Prix of Europe Prize are at the same time those who were given the prizes of BITEF and have participated several times. This is to remind you of the Grand Prix, all those names were several times with their best performances in BITEF.

du prix Europe sont ceux-là mêmes qui ont reçu des prix au BITEF et qui y ont participé plusieurs fois. C'est pour vous rappeler le Grand Prix, tous ces noms sont apparus plusieurs fois au BITEF. Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Muelle (qui n'a pas pu venir la première année dans les années soixante, le croiriez-vous? Lietzau a joué son Philoctetes que Heiner Mueller n'a pas vu. Résident à Berlin Est, il n'a pas pu venir à Belgrade. Sa femme, ou son amie, une Bulgare, est venue le voir et en parler, mais plus tard il a pu venir au BITEF plusieurs fois, quand sa situation s'est améliorée, jusqu'au moment oú il a été Président de l'Académie des Arts de Berlin Est). Ensuite Robert Wilson qui pouvait venir normalement, Luca Ronconi, Pina Bausch, la lauréate de cette année ou de l'année passée, Lev Dodin qui est venu avec son spectacle *Claustrophobia*. De New Theatrical Realities ceux qui sont venus nous voir incluent Vassiliev, Comediants, Nekrosius, Théâtre de Complicité, Marthaler, le Royal Court et, cette année, nous attendons Ostermeier - et probablement parce que nous les avons aimés - Hollandia. Nous les avons vus et je leur ai parlé pour qu'ils viennent cette année ou l'année prochaine. Cela serait intéressant pour nous.

Un exemple de comment les troupes de théâtre venaient quand l'embargo était très strict, l'embargo culturel des USA. Tout autour du pays, le long des frontières nous attendions les camions et les contrôles pour traverser en Grèce, etc., avec des passes spéciaux. Certaines troupes voulaient venir et avaient le courage de le faire. Par exemple, cette compagnie de Münster

Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Mueller, (who couldn't come: could you believe it, the first year, in the sixties, Lietzau performed his *Philoctetes* which Heiner Mueller didn't see. Living in East Berlin as a dissident, he couldn't even come to Belgrade. His wife, or lover, a Bulgarian, came to see it and to speak about this, it was *Philoctetes*, but later he could and did come several times to BITEF, when he had a better situation, until the moment when he was the President of the Academy of Art in East Berlin.)

Then Robert Wilson, who could come normally, Luca Ronconi, Pina Bausch and this year's or last year's winner, Lev Dodin who came with his performance *Claustrophobia*. From the New Theatrical Realities those who visited us at the BITEF include Vassiliev, Comediants, Nekrosius, Théâtre de Complicité, Marthaler, the Royal Court and we are this year expecting Ostermeier and - most likely, because we liked them - Hollandia, which we saw for the first time, so I spoke with them to come this year or the next year to us. That could be interesting for us.

One example of how the troupes came when the embargo was very strict, the cultural embargo from the United States. All around our country on the border we were waiting for the lorries and the controls to pass through Greece and so on with special permissions. Some troupes wished and were courageous enough to come, for instance there was the example of the group from Munster, Germany. It was *Titanic* which was very symbolic for us; they wanted

en Allemagne. C'était *Titanic*, ce qui pour nous était très symbolique; ils voulaient venir. Ils avaient un camion horrible plein de détritus en tous genres, vous ne pouvez pas imaginer, mais très utiles pendant le spectacle; le spectacle fut merveilleux et spectaculaire, donné en extérieur. Ils ont essayé de passer la frontière de Hongrie en Yougoslavie. L'un de mes secrétaires, Abu el Rub, un homme très habile, était à la frontière pour les aider à venir mais quand les gens des bureaux des Nations Unies ont entendu dire que c'était une troupe de théâtre: "oh, non, il y a un embargo". Deuxième essai: quelques heures plus tard, à un autre checkpoint Charlie, même chose. Alors un jeune garçon est allé à un troisième et il leur a dit: "Il y a un cirque célèbre qui va en Grèce". Ils ont regardé, ce fut tout: "Nous vous souhaitons un très très heureux séjour en Grèce". C'est ainsi que le *Titanic* fut joué cette fois-là.

Un exemple préhistorique de l'habileté financière de la légendaire Mira Trailovic se passa quand elle a créé Atelje 212, le fondateur du BITEF (le BITEF est maintenant indépendant). Tous les théâtres d'Europe de l'Est, même à Belgrade en Yougoslavie qui était un peu bureaucratique, tous les théâtres étaient subventionnés par le Ministère, ils avaient tous un grand ensemble, une centaine d'acteurs dont seulement une vingtaine jouaient et soixante-dix attendaient la retraite en papotant.... Mira, qui n'avait jamais été membre du Parti Communiste, est allée voir tous les grands leaders de la vie culturelle yougoslave, - parce que la mode était de moderniser pour suivre les modèles européens après que Tito ait rompu avec Staline - et leur a

to come. They had a horrible big lorry filled with horrible rubbish, you can't imagine what, but very useful for the performance which is a marvellous, spectacular outside performance. And they tried to pass the border from Hungary to Yugoslavia. One of my secretaries, Omar Abu el Rub, a very skilful one, was at the border to help them to come and then the people from the offices of the United Nations were told they were a theatre troupe but "Oh no, there is an embargo." Then the second attempt: after several hours another Checkpoint Charlie, and the same thing. Then this young boy went to the third one and told them, "This is a troupe of a famous circus, going to Greece." They looked and it was all, "Oh, we are wishing you a happy, happy stay in Greece". So *Titanic* was performed at that time.

One of the prehistoric examples of the financial skilfulness of the legendary Mira Trailovic was when she founded in the late 50's, Atelje 212, which is the founder of the BITEF (BITEF is now independent). All the theatres in Eastern Europe, even in Belgrade, in Yugoslavia which was a little bit bureaucratic, all theatres were subsidised by the theatre with the big ensemble, with a hundred actors, of which only twenty are performing, seventy of them are waiting for their pension and gossiping... Mira was never a member of the Communist Party and she went to the biggest leaders of Yugoslav cultural life - because it was in fashion to modernize after European models after Tito broke with Stalin - and said: "I want to prove that it is possible to have a theatre without ensemble, financially independent and to make a theatre on its own

dit:" Je veux prouver qu'il est possible de faire du théâtre sans un ensemble, un théâtre financièrement indépendant, faire un théâtre qui gagne sa vie sans autre argent. Pour prouver mon idée, il me faut un million de marks. "Oh, c'est très bien, nous sommes très heureux". Et Atelje 212 fut créé, le père du BITEF était né.

GEORGES BANU

Avez-vous des questions, des observations, des interventions? Désirez-vous d'autres explications de la part de Jovan? Oui, Ivan Nagel?

IVAN NAGEL

Biljana nous a correctement dit que ce n'est pas le moment de parler de nous-mêmes mais de parler plutôt du BITEF, pourtant je voudrais parler de moi, de ma vie. Je suis très heureux qu'il y ait beaucoup de gens qui n'ont pas quitté l'Europe durant la terrible fracture - un monde qui vivait fracturé et pour lequel il n'y avait aucun espoir de changement. Dans cette situation, c'est chose étrange qu'il soit resté un pays qui n'appartenait ni à un côté ni á l'autre. Si je pousse plus avant la métaphore, bien sûr cela pourrait vouloir dire qu'il était au fond du ravin, mais en fait, c'était une passerelle. Je suis né en Hongrie et dans ma vie il y a eu une terrible cassure.

Je suis revenu pour la première fois de l'autre côté de la fracture - ou si vous préférez de la passerelle - pour montrer un spectacle très beau et très sauvage, le *Othello* de Peter Zadek. Ce que j'ai trouvé à Belgrade ce n'était pas seulement *La Dispute* de Patrice Chéreau ou *Einstein on the Beach* de Wilson, *Hamlet*

income and without money. And to prove this thesis we need one million marks". "Oh, that's fine, we are happy". So Atelje 212, the "father" of BITEF, was founded.

GEORGES BANU

Do you have any questions, observations, interventions? Would you like any further explanations from Jovan? Yes, Ivan Nagel?

IVAN NAGEL

Well, Biljana told us quite correctly that this is not the moment to speak about ourselves but rather about BITEF, still I would like to speak also about myself, about my life. I am so happy that there are so many people who haven't left Europe in that terrible state of absolute rift - a world which was really lived in the state of a rift and there was no hope to change it. In this situation it was a very curious thing that in the midst of the rift there should be a country which kind of didn't belong to either side. If I go on with my metaphor, it could mean, of course, that they were right in the abyss, but in fact they were the bridge. I was born in Hungary and in my life too there was this terrible rift.

I came back for the first time to the other side of the rift, or if you prefer, to that bridge, to present a very beautiful and very wild show, Peter Zadek's *Othello*. What I found in Belgrade was not only *The Dispute* of Patrice Chéreau or *Einstein on the Beach* of Wilson, Lyubimov's *Hamlet*, Garcia's *Divinas Palabras*, all of them legendary shows in one year, in that one year, but what I also found was that for the first time I could speak Hungarian again because

de Lyubimov, *Divinas Palabras* de Garcia, mais tous les spectacles légendaires en une même année. J'ai découvert aussi que je pouvais parler hongrois à nouveau parce que la ville était pleine d'étudiants de Budapest, Tamas Ascher, Gabor Zsambeki, etc., des amis que je connaissais déjà, Istvan Oersi, ils étaient là parce que c'était le seul lieu oú ils pouvaient voir quelque chose qui provenait de l'autre partie du monde. Je voulais vous rappeler cela, parce que s'il y a un pays aujourd'hui qui se trouve au milieu du ravin et qui n'a pas de passerelle venant vers lui, c'est bien la Yougoslavie. Quand j'ai été membre du jury, que nous avons pensé à ce prix spécial - qui est très bizarre parce qu'habituellement aucun festival ne donne de prix à un autre festival - il nous apparaisssait clairement que la situation était exceptionnelle mais aussi bien sûr que ce que Mira Trailovic et Jovan Cirilov avaient fait, et ce que Jovan continue à faire, était la seule position, la seule institution digne de ce prix. Parce qu'il faut dire que dans un monde aux malheurs innombrables , cette fracture heureusement n'existe plus mais il y en a d'autres: entre le Nord et le Sud, entre les pauvres et les riches, mais pas cette fracture-là; il y a eu un pays qui servait de passerelle, et c'est celui que l'on pousse maintenant au fond du ravin. Voilà ce que je voulais dire.

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Avec votre permission, Georges, je m'appelle Tatiana Proskournikova. Je viens de Russie, qui était l'Union Soviétique il y a dix ans. Au cas oú ma mémoire ne serait pas fidèle, je voulais dire que pour nos troupes, pour nos théâtres, il

the city was full of students from Budapest, Tamas Ascher, Gabor Zsambeki and so on, but friends whom I already knew, Istvan Oersi, they were there because it was the only place where they could see something that came from the other part of the world. I wanted to remind you of this. Because, if there is a country today, which is kind of in the midst of the abyss and to which no bridges from our side are supposed to lead, then it is Yugoslavia. When I was part of the jury, when we thought of this special prize - which is very odd because one festival normally doesn't give a prize to another festival - but it was clear to us that this was an exceptional situation but also of course, that what Mira Trailovic and Jovan Cirilov had done and what Jovan is still doing was the only position, and the only institution worthy of this prize. Because we have to say that in a world with many misfortunes, that fortunately hasn't this rift anymore, there are other ones between the North and the South, between poverty and riches, but not this rift, there is one country that served once as a bridge and which is now pushed into the abyss. That is what I wanted to say.

TATIANA PROSKOURNIKOVA

With your permission, Georges - my name is Tatiana Proskournikova. I come from Russia, which ten years ago was the Soviet Union, And in case our memory is too short, I wanted to say that for our companies, our theatres, it was very difficult to have this possibility to show what they were doing in their country. Russian theatre, the theatre of all the countries in the

était très difficile de montrer ce qu'ils faisaient dans leur pays. Le théâtre russe, le théâtre de tous les pays de l'Union Soviétique, les choses étaient vraiment merveilleuses mais traverser les frontières n'était pas du tout comme la situation actuelle, c'était beaucoup plus difficile et pratiquement impossible, pour de nombreuses raisons. C'est toujours le Ministère de la Culture des divers pays qui décidait quelles troupes inviter avec le Ministère de la Culture de l'Union Soviétique, et la seule possibilité était les choix de Mira Trailovic et Jovan Cirilov, parce qu'ils venaient chaque année, durant chaque période, et sous tous les leaders de l'Union Soviétique; ce sont eux qui choisissaient pour le BITEF. Et il faut que je dise que tous les grands metteurs en scène - certains tristement sont morts, d'autres sont encore parmi nous et travaillent en Russie, comme Lyubimov, Dodin, Gueteinovskaya et de nombreux autres, sont en dette envers le BITEF qui leur a donné leur chance de se faire entendre. C'était toujours un carrefour, si l'on peut dire, et c'était le plus important à l'Est et à l'Ouest de l'Europe, pas seulement géographiquement mais aussi artistiquement. Je pense - cela fait trente-cinq ans maintenant, Jovan, ou trente-quatre? Je pense que le BITEF a vraiment fait Histoire dans le théâtre, le théâtre de tous les pays d'Europe, de tous les pays de l'Est et de l'Ouest de l'Europe. Je pense que ce prix aujourd'hui est à la fois un hommage et un défi à notre réalité parce que je crois qu'il est très important que nous, la communauté du théâtre, restions au-dessus des problèmes politiques et que nous conservions ce qui nous tient à cœur dans l'art et la communication humaine. Je

Soviet Union, was really marvellous and to get through the country's frontiers wasn't at all the same as today's situation, it was much more difficult and practically impossible, for many reasons. It was always the Ministry of Culture in the various countries that decided the troupes to invite, with the Culture Ministry of the Soviet Union, but the only possibility was the choices of Mira Trailovic and Jovan Cirilov, because the always came, every year, in every period and under all the leaders of the Soviet Union, it was they who came to choose the Soviet theatre for BITEF. And I have to say that all the great directors - some sadly dead, others still with us living and working in Russia, like Lyubimov, Dodin, Gueteinovskaya and many others - are still very much indebted to BITEF because it gave the chance for conversation. It was always the crossroads, as it were, and the most important one in the East and the West of Europe, not only geographically but also artistically. And I think - and it has been thirty five years now, Jovan, or thirty four? I think BITEF is truly the history of our theatre, the theatre of all the countries of Europe, of all the countries of the East and the West. I think that this prize today is both a tribute and a challenge to our reality, because I believe it is very important that we, the theatre community, should keep ourselves above all these political problems and always sustain what is dear to us in art, and in human communication. And I thank BITEF very much in the name of all Russian artists - I have never before spoken in anyone's name, other than my own, but I know that all Russian artists, and the Soviet artists

remercie le BITEF au nom de tous les artistes russes, je n'ai jamais auparavant parlé au nom de qui que ce soit d'autre, mais je sais que tous les artistes russes et les artistes soviétiques des anciennes républiques se souviennent de leurs visites au BITEF comme des meilleurs moments de leurs carrières artistiques. Merci, Jovan.

JOVAN CIRILOV

Je vais vous dire comment nous avons eu le légendaire Lyubimov. Vous savez que c'était un metteur en scène radical qui rencontrait beaucoup de difficultés dans les années '50 et le début des années '60 et depuis le premier moment où nous avons envoyé une invitation au Ministère de la Culture en '67 pour le premier BITEF, nous avons envoyé des invitations tous les ans et entre temps nous avons eu plusieurs spectacles en Union Soviétique. C'était un accord entre 'gentlemen' entre nous et le Ministère de la Culture: une année ils envoyaient qui ils voulaient et une année sur deux ils envoyaient qui nous voulions. A chaque fois que nous avons écrit pour demander Lyubimov, ils ont refusé obstinément et nous avons demandé: "Mais pourquoi?". "Vous savez que nous avons pour grand principe pour l'exportation de n'envoyer que les résultats d'expérimentations, des produits, des produits finis." Puis pour le 10ème BITEF soudain ils ont décidé d'envoyer Lyubimov, mais pas tout d'abord vers la Yougoslavie hérétique - ils ont envoyé d'abord la Taganka, à l'étranger pour la première fois, à Sofia mais pas pour un festival, et donc le BITEF ne fut pas le premier pays mais fut le premier festival à recevoir Lyubimov. A l'époque, nous ouvrions

of the former republics, remember their visits to BITEF as some of the best times in their artistic careers. Thank you, Jovan.

JOVAN CIRILOV

I will tell you how we got the legendary Lyubimov. You know that he was a radical director with many difficulties at that time in the 50's and the early 60's and from the very first moment we sent an invitation to the Ministry of Culture in 67, for the first BITEF, and we kept sending the invitations every year and in the meantime we got some Soviet performances. It was a gentlemen's agreement between us and the Ministry of Culture that one year they would send what they wanted and the next year what we wanted. All the time when we wrote and told the Minister of Culture that we want Lyubimov, they very stubbornly refused us, and we asked "What is the reason?"; "You know we have a big principle on export that we send only the results of the experiments, the products, the finished products". But for the tenth BITEF suddenly they decided to send Lyubimov, but not to him send first to the heretical Yugoslavia - they sent Taganka first, the year before, for the first time abroad, to Sofia which was not a festival, so BITEF was not the first country but the first festival to get Ljubimov. At that time we opened our doors to the young directors of the socialist countries. It was the principle, that it's the future. My administrative director was very angry when I let them come in, and amongst those who didn't pay for the ticket were Georges and the president of the Union of European Theatres, Gabor Zsambeki - he was

nos portes aux jeunes metteurs en scène des pays socialistes. C'était un principe que le futur se trouvait là. Mon directeur administratif était furieux quand je les laissais venir [gratuitement]; parmi ceux qui n'ont pas payé leur ticket il y a eu Georges et le Président de l'Union des Théâtres Européens, Gabor Zsambeki - c'était un jeune garçon, très mince, la vingtaine, et aussi Ascher et Acs et tous les autres. Je me souviens de tous et ils étaient reconnaissants, plus tard ils sont revenus au BITEF avec leurs grands spectacles, de sorte que cela avait été un bon investissement. Banu n'a pas envoyé son spectacle: il est venu une fois, et quand il est venu la seconde fois, il m'a offert un grand masque, un masque paysan. Je ne veux pas qu'il soit insulté mais mon appartement était trop petit alors je l'ai donné au musée des arts du théâtre.

GEORGES BANU

Je voulais vous demander quelque chose. Nous avons jusque là parlé de la longévité du BITEF qui a duré trente-cinq ans dans des conditions très difficiles, et je voulais vous interroger sur le prix que vous avez eu à payer, comment avez-vous fait, quels sacrifices avez-vous eu à faire pour que le festival survive, quelles stratégies avez-vous adoptées? Pour éviter quelque peu l'élément hommage, nous devrions voir que dans cette situation de survie extrêmement difficile - comme Brecht aurait dit - ce n'est pas facile. Alors - comment avez-vous survécu?

JOVAN CIRILOV

C'est un grand secret. Il est très difficile de répondre. Il faudrait que j'écrive des mémoires

a small young slim boy in his twenties - and Ascher and Acs and all of them. I remember all of them and they were very grateful and later they came to BITEF with their big performances, so it was a good investment. Banu didn't send his performance: he came once, and when he came the second time, he gave me a big mask, a peasant's mask. For the first time I'll tell him, not to be insulted, my flat is too small so I gave that to the museum of theatre art.

GEORGES BANU

I wanted to ask you something. We have talked here about the longevity of BITEF, which has lasted for 35 years in very difficult conditions, and I wanted to ask you about the price you have had to pay, that is, how did you do it, what sacrifices did you have to make for the festival to survive, what strategies did you have to adopt? Basically, in order to avoid too much of the element of tribute, we should see that in this extremely difficult context survival - as Brecht would have said - is not easy. So - how have you survived?

JOVAN CIRILOV

It is a big secret. It is very difficult to answer. I shall have to write a memoir to explain all these many examples. When I spoke to an oppositional rally I spoke only two sentences in front of the people: that I didn't make many compromises in art - on the contrary, I was very revolutionary and very stubborn - but I did make many political compromises. My excuse in front of you (and I recommend you not to make the political compromises) must

pour expliquer tous ces cas. Quand je parlais dans un meeting d'opposition, je ne disais que deux lignes: je n'ai pas fait de compromis pour les questions d'art, au contraire, j'étais très révolutionnaire et très entêté. Mais j'ai fait des compromis politiques. Mon excuse devant vous (et je vous recommande de ne pas faire de compromis politiques) doit être cohérente. Et donc dans tous les cas, voilà ma réponse.

GEORGES BANU

La réponse de Jovan me rappelle la célèbre situation de Galilée, et la pièce de Brecht qui, au fond, pose la même question: qu'avez-vous dû sacrifier pour pouvoir continuer? Je trouve cela très émouvant. Y-a-t-il d'autres observations? Oui, Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival d'Avignon.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Merci. Oui, nous pouvons parler avec raison et émotion du rôle historique du BITEF. Effectivement, ce festival a été, pendant des décennies, le point de contact entre l'Est et l'Ouest, il a été indispensable justement à cause de ces contacts et maintenant paradoxalement nous sommes dans la situation opposée. Une situation qui est celle d'un embargo qui peut évidemment s'étendre aux domaines artistique et culturel. Dans les cercles intellectuels et artistiques d'Europe occidentale, et particulièrement en France, tout le monde s'interroge et s'arroge le droit de parler de l'avenir, de ce qu'il adviendra de ces contacts artistiques. Dans les théâtres français, on se pose la question: "devrions-nous aller, pouvons-nous aller à Belgrade? Devrions-nous, pouvons-nous

be consistent. So in these two instances it is my answer.

GEORGES BANU

Jovan's reply makes me think of the famous situation of Galileo, and of the play by Brecht which essentially asks the same questions: what do you have to sacrifice in order to go on? So I find what he has just said very moving. Any further observations? Yes, here is Bernard Faivre d'Arcier, director of the Avignon Festival.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Thank you. Yes, we can talk with much reason and emotion about the historic role of BITEF. Effectively, this festival has been for decades a point of contact between East and West, it has been indispensable exactly because of these contacts, and now we are paradoxically in a completely opposite situation, that is a situation which is basically an embargo which can obviously extend eventually to the artistic and cultural domain. In the intellectual and artistic circles of Western Europe, and especially France, everyone is asking themselves, or taking upon themselves a sort of moral right to speak of the future, about what will happen to these artistic contacts. Thus in French theatres the question is being asked, "Should we, can we go and perform in Belgrade? Should we, can we go and perform in Moscow when Russia is making war on Chechnya? Should we, can we perform in Vienna? And on this question of an embargo, and particularly in artistic relationships, I should like to have

aller jouer à Moscou alors que la Russie est en guerre avec la Tchechénie? Devrions-nous, pouvons-nous jouer à Vienne? Et sur cette question de l'embargo, particulièrement dans le cas des rapports artistiques, j'aimerais avoir l'opinion de ceux que cela touche directement, c'est-à-dire des artistes yougoslaves, parce qu'il est certain qu'on débat de cette question dans leur propre pays aussi.

JOVAN CIRILOV

Je pense que l'embargo est totalement contre-productif pour la cause de la démocratie en Yougoslavie et dans tous les pays concernés. En fait pour moi, tout cela, y compris les bombardements, manque de logique. Cela relève d'une logique trop formelle de dire que si on impose un embargo - embargo sur la culture, sur le sport (qui est effacé, il n'existe plus) - et tous les autres embargos, que ce serait la meilleure méthode pour se débarrasser de Milosevic. Malgré tout cela, il est toujours au pouvoir... je ne comprends pas comment le monde n'a pas réalisé qu'un embargo protège la dictature, les dictateurs. C'est le cas de Ghadafi, c'est le cas de Castro, c'est celui de Saddam Hussein et de tous les autres. Je ne connais pas d'excuse pour un parallèle avec la biologie: mais même dans les expériences de biologie sur les souris, elles apprennent quelque chose alors que les politiciens n'apprennent pas cette simple leçon. Mes collègues et les autres sont très forts, plus forts que moi en politique mais ce n'est pas ma raison, c'est mon sentiment et mon expérience. Et donc, c'est très bien qu'il n'y ait plus d'embargo et que les idées et les artistes puissent

the opinion of those whom it concerns directly, that is the Yugoslav artists, for it is certain that this question has been discussed in their own country.

JOVAN CIRILOV

I think that the cultural embargo is totally counterproductive to the cause of democracy in Yugoslavia and all respective countries. And in a way too, all this, even the bombardment especially, all this lacks logic for me. It is too formal a logic that if we impose the embargo - culture, sport embargo (which is erased, it is not existent anymore) - but all other embargoes, it is the best way to get rid of Milosevic. If in spite of all this he is still in power... and I don't know how the world has not realised that with an embargo you are preserving the dictatorship, the dictators. It is the case with Ghadafi, it is the case of Castro, it is Saddam Hussein and all the others. I don't know the excuse for the biological parallel: even in the biological experiments with mice, they can learn something but the politicians can't understand such a very simple lesson. My colleagues and others are very strong, much stronger than me in politics but it is not my reason, it is my feeling and my experience. So, it was very good that there is no culture embargo anymore and that the ideas and the artists can come. But what is very, very impressive is that the troupes are coming, they want to come to Belgrade and they want to come and tell this for a lower fee than in other countries, which is very friendly and something I think the idea of BITEF and all this cause deserves. To finish: what is very

venir. Mais ce qui est très, très impressionnant, c'est que les troupes de théâtre commencent à venir, veulent venir à Belgrade, et elles veulent venir pour un prix plus bas que pour les autres pays, ce qui est un geste amical et quelque chose que le BITEF et tous méritent. Pour finir, ce qui est important c'est que sous Franco nous avions invité Nuria Espert et un Portuguais sous Salazar et aussi Israël - la Quadra aussi, sous Franco. Le BITEF a été le premier à inviter après la guerre, et même pendant la guerre, les Slovènes par exemple, et c'est un Slovène qui a eu le prix. Ce qui est très intéressant c'est que l'année dernière, pour le 33ème BITEF, le premier Croate a gagné. Même s'il était le fils de Separovic qui a un temps appartenu au gouvernement de Tudjman, c'est quand même intéressant. Cela a eu beaucoup de succès. Les gens qui viennent là savent ce que nous faisons, et donc nos publics votent pour le meilleur spectacle. On peut à peine croire que parmi les spectacles de l'année passée, il y avait *L'Orage* dirigé par Henrieta Yanovska, il y avait le parfait *Mythos* de Barba et d'autres spectacles parfaits, et pourtant c'est ce spectacle croate *Fragile* qui a été voté meilleur spectacle de ce BITEF. 60 à 70% des jeunes gens ne souffrent pas de chauvinisme, ils ne pensent pas: "J'aime ce spectacle croate, mais ces salauds de Croates, je ne voterai pas pour eux". Non, au contraire, ils ont voté pour eux et ils ont reçu le premier prix et ensuite ils ont fait un atelier de travail. Comme cela, nous avons de nouvelles passerelles. Avec l'Espagne, avec le Portugal, avec Israël ou l'Afrique du Sud, nous devons poursuivre avec nos frères des autres pays, nous travaillons ensemble avec ceux avec qui nous avions déjà des liens au XIXème siècle.

important is, as I said at the beginning, that we invited Nuria Espert during the Franco regime and a Portuguese during Salazar and also Israel - La Quadra as well, during the Franco regime. BITEF is the first who invited after the war, even during the war, for instance, the first Slovenians - and a Slovenian got the prize. It is very interesting that last year, on the thirty third BITEF, there was the first Croat to win. And even it was the son of Separovic, who was at that time a member of the Tudjman government, it is interesting. It was very successful. The people who come there, know what we are doing, so our audience is voting for what is the best performance and you couldn't believe that among last year's performances, there was *The Storm*, directed by Henrieta Yanovska, there was Barba with the perfect *Mythos* and other perfect performances, yet this Croatian performance, *Fragile*, was voted as the best performance of this BITEF. 60 to 70 per cent of the young people are not inflicted with chauvinism, they don't think: "I like the Croat performance but, these damned Croats - I won't vote". No, on the contrary they voted for them and they got the first prize and after that they made a workshop. So these are the new bridges which we have. With Spain, with Portugal, with Israel or with South Africa, we have to go on with our brothers from those countries, we work together with those with whom we had already relations in the 19th century.

BILJANA SRBLJANOVIC

If I could just add one small thing. I think

BILJANA SRBLJANOVIC

Si je pouvais seulement ajouter une petite chose. Je pense que ce que Jovan a dit est très important, mais ce n'est qu'une facette de l'importance du BITEF. Quelqu'un a dit que le théâtre et le BITEF devaient aller au-delà de la politique, mais cela ne suffit pas. Avoir le BITEF à Belgrade est une question politique et éthique - ce n'est pas au-delà de la politique. C'est une situation qui ressemble à ce qui se passe en ce moment en Autriche avec ce type Haider au pouvoir; ensuite on a un boycott des artistes, surtout des artistes de théâtre et ils disent: "Nous ne travaillerons pas au théâtre tant qu'il n'a pas quitté le pouvoir". Mon avis c'est que l'Autriche et toute l'Europe ont plus que jamais besoin d'art, et que donc boycotter le théâtre et l'art n'est pas bon parce que c'est exactement ce que quelqu'un comme Haider veut. Aussi dans notre pays, oú nous avons eu cette xénophobie et ce chauvinisme officiels, être en contact, entendre une langue étrangère dans notre pays est très important parce que cette connexion entre les choses éthiques et esthétiques ne peut pas être coupée si facilement, surtout à une époque comme celle-ci.

GEORGES BANU

Merci. Pour clore cette première partie de la matinée, je donne la parole à Jovan.

JOVAN CIRILOV

La question est extrêmement intéressante de savoir si l'on doit jouer ou ne pas jouer dans les théâtres sous une dictature. Le dilemme a été très important durant ces dix années. Grotowski what Jovan said was very important but it is only one aspect of the importance of BITEF. Someone said that theatre and BITEF should be beyond politics, but it is not only that. To have BITEF in Belgrade is also a political and ethical question - it is not beyond politics. It is almost the same situation like right now in Austria where you have this Haider guy in power and then you have a boycott of artists, especially theatre artists and they say, "We won't work in the theatre until he is off". My personal opinion is that Austria and the whole of Europe at this moment needs art more than ever, so to boycott theatre and to boycott art is not good because it is exactly the thing that the kind of politicians like Haider would like to have. Also, in our country, where we had this official xenophobia and chauvinism, to have a contact, to hear a foreign language in our country and to have a contact with other states and other theatres, is very much political and it is very important, because this connection between ethical and aesthetical things cannot be divided that easily, especially in a time like this.

GEORGES BANU

Thank you. To close this first part of the morning I will give the floor to Jovan.

JOVAN CIRILOV

To say something very interesting about this question, which is a very important dilemma during these ten years, to play or not to play in the theatres during a dictatorship. Grotowski told me this. It was in Holstebro and it was

m'a dit ceci. C'était à Holstebro et c'était sous la dictature de Jaruzelski. Janusz Wisniewski lui a demandé (Grotowski à l'époque était aux Etats Unis et Wisniewski aussi): "Es-tu fâché que je joue sur scène pendant et sous la dictature?". Il a dit "Non. Je suis trop vieux. Je ne tiens plus le coup. Mais vous, il faut que vous continuez. Si les artistes polonais, les écrivains, les poètes, les dramaturges, les auteurs de théâtre, les musiciens arrêtent de jouer chaque fois que la Pologne a un dictateur ou un chef qu'ils détestent et que l'histoire approuve - ou des envahisseurs Russes ou Allemands, ou Baltiques - je ne sais pas, alors la Pologne n'aura jamais son art et ses artistes, dans ce cas cela voudrait dire que le peuple polonais disparaîtra." La voilà votre réponse.

GEORGES BANU

Je veux remercier Jovan une fois de plus. Pour répondre à la question moi-même, je pense que le Prix Europe accordé au BITEF est l'évidence concrète de ce besoin de conserver les rapports artistiques en dépit des divisions politiques, des différences idéologiques qui divisent l'Europe. Et Jovan, qui a été l'un des médiateurs de la vie européenne pendant quarante ans est ici avec nous et nous le remercions, lui, le BITEF et leurs amis. Merci à tous.

the period of Jaruzelski's dictatorship. Janusz Wiszniewski asked him, (Grotowski at the time was in the United States, and Wiszniewski was also in the United States). "Are you angry with me that I am acting during and under the dictatorship?" He said "No. I am too old, I can't stand this, I haven't the nerve, but you have to continue. If the Polish artists, writers, poets, dramaturges, playwrights, musicians, stop every time Poland has a dictator, or a ruler which they dislike and history approves, and they have to decide - or the occupiers, Russian or German, or I don't know, Baltic, then Poland will not have its art and its artists and it means that the Polish people will disappear in this case". And this is the answer.

GEORGES BANU

There, I'd like to thank Jovan once again. To answer the question myself, I think that the Europe Prize awarded to BITEF is concrete evidence of this call to maintain artistic relationships in spite of the political divisions, the ideological differences which separate Europe. And Jovan, who has been one of the mediators of European life for forty years, is here with us, and we thank him, BITEF and its friends. Thank you all.

Mention Spéciale/*Special Mention*
Ibrahim Spahic'

Une rencontre avec/*An Encounter with* Ibrahim Spahic'

dirigé par/*conducted by*
Josè Monleon

JOSÈ MONLEON

Je crois qu'après ce que nous avons vu et entendu sur la ville de Sarajevo, il n'y a pas grand chose à ajouter puisque c'est à la ville de Sarajevo que le Prix a été décerné. La ville est représentée ici par Ibrahim Spahic'. Il ne s'agissait de sélectionner ni une compagnie ni un spectacle en particulier. Vous le savez, en trois années de siège, beaucoup de pièces de théâtre ont été montrées, beaucoup de concerts et de festivals de cinéma ont été organisés. Il a fallu un véritable engagement pour maintenir la vie culturelle et la vie artistique de la ville. Nous - et quand je dis nous, j'entends tous les amis de l'Institut et nous tous qui sommes ici, venant de dix pays - nous remercions l'organisation Taormina qui nous a permis de participer et d'exprimer notre conviction de la nécessité d'établir un rapport nouveau entre les peuples. Un rapport dans lequel le théâtre, la musique et les arts en général sont autant de révélateurs qui permettent de voir le monde d'une autre façon. Il est évident que cette musique de Sarajevo, celle que nous avons entendue dans le documentaire, est autre chose qu'une simple musique, elle est en fait une autre façon de concevoir le rapport entre les gens. Tout au long du film, on a pu percevoir clairement deux discours: le discours de la destruction, de la guerre et de la mort, et le discours de la vie, de l'art et de la musique. C'est pour cela que nous, membres du Jury, avons pensé qu'il fallait accorder le Prix à la ville de Sarajevo et à Ibrahim Spahic', un très cher ami qui a beaucoup travaillé pour rendre possible toute cette activité. Et nous, quand nous rendons hommage à Ibrahim Spahic' nous le faisons du fond du cœur, c'est le

JOSÈ MONLEON

After what we have seen and heard about the town of Sarajevo, I don't think there is much to add: the Prize has been awarded to the town of Sarajevo. The town is represented here by Ibrahim Spahic'. There was no question of selecting a particular company or production. As you know, during the three years of the siege, there were many theatre productions, and many concerts and film festivals were organised. It took real commitment to carry on the cultural and artistic life of the town. We - and when I say we, I mean all the friends of the Institute and all of us here, from ten countries - we thank the organisers in Taormina who have let us come here to express our conviction that it is necessary to establish a new bond between peoples. A bond by which theatre, music and the other arts can show us how to look at the world in a different way. It is clear that this music from Sarajevo, which we have heard in the documentary, is more than simply music. It is in fact another way to see the bond between peoples. All the way through the film, two discourses could clearly be seen: the discourse of destruction, war and death, and the discourse of life, art and music. This is why we, the members of the jury, have decided that we should award the prize to the town of Sarajevo and to Ibrahim Spahic', a very dear friend who has worked so hard to make all this activity possible. And when we render homage to Ibrahim Spahic', we do so from the bottom of our hearts, and we render the same homage to his town - to all those who think it is possible to live for objectives other than conquest and

même hommage que nous rendons à sa ville, à tous les gens qui pensent qu'on peut vivre pour des choses autres que la conquête, le pouvoir, à tous ceux qui pensent qu'on peut vivre pour d'autres objectifs. Ici, nous avons vu une Sarajevo qui veut vivre d'une autre manière, qui cherche une porte de sortie, qui veut donner au théâtre et à l'art cette dimension humaniste qui place l'homme et la femme au centre et les idéologies, loin derrière. Certains artistes ont plus de talent, d'autres en ont moins, mais être artiste cela signifie ressentir et percevoir clairement la prééminence de la vie humaine et le prix de l'existence personnelle. Je crois que c'est cela que nous devons voir avant tout: les victimes des idéologies du Pouvoir se battent pour rester en vie et pour rester humains. Je vais laisser la parole à Ibrahim et ensuite vous pourrez poser vos questions. Dans tous les cas, merci à Taormina, merci à Ibrahim et merci à tous les amis de Sarajevo.

IBRAHIM SPAHIC'

Bonjour! Je veux dire quelques mots du point de vue des artistes, des musiciens qui jouent avec notre maestro, de ces très belles femmes, comme notre amie Nicola qui ont su préserver jusqu'à aujourd'hui une tradition extraordinaire malgré la situation de guerre dans notre pays. On peut voir la différence. Plusieurs personnes ne sont pas ici. Parmi elles, plusieurs sont actuellement un peu partout dans le monde et l'histoire de chacune est véritablement l'histoire de notre décennie; c'est l'histoire construite autour de la vie quotidienne. Elle est devenue une histoire exceptionnelle parce que des musiciens

power. Here we have seen a Sarajevo which wants to live in a different way, which is looking for a way out, which is trying to give to theatre and the arts this human dimension which puts man and woman at its centre and ideology far behind. Some artists have more talent, some less, but to be an artist means to feel and perceive clearly the pre-eminence of human life and the value of personal existence. That is what I think we should realise before everything else: the victims of the ideologies of power are struggling to stay alive and to keep their humanity.

I will hand over to Ibrahim and then you can ask your questions. In any case, I thank the Europe Prize, I thank Taormina, I thank Ibrahim and I thank all our friends from Sarajevo.

IBRAHIM SPAHIC'

Hello! I want to say a few words on behalf of the artists, the musicians who have played under our maestro, these beautiful women, like our friend Nicola here who have been able right up to today to maintain a remarkable tradition in spite of the war situation in our country. You can see the difference. Several people are not here. Some of them are today scattered all over the world, and each one's story is truly the story of our decade, a story built around daily life. It has become an exceptional story because the musicians have shared their lives with their fellow-citizens during the siege of Sarajevo. They have all taken part together, with all the artists, the musicians and the entire theatre world, every time, every day they were at Beaubourg, at the Avignon festival, or

ont partagé leur vie avec des citoyens pendant le siège de Sarajevo. Ils ont tout partagé avec tous les artistes, tous les musiciens et le monde entier du théâtre, chaque fois, chaque jour, qu'ils soient à Beaubourg, au Festival d'Avignon, ou dans le cadre de notre institution de la Méditerranée. Il y avait presque 150 lieux, 150 théâtres, 150 salles de concert durant le siège de Sarajevo. Ils ont joué pour nous, mais en même temps, ils ont aussi joué pour tous les citoyens du monde. C'est pour cette raison que l'histoire des trois personnes qui ne sont pas ici est une histoire vraiment importante parce qu'elles sont en Amérique, en Europe Occidentale, ou en Asie, elles sont partout. Elles sont la ligne de vie. C'est le théâtre de la vie.

La présence de nos musiciens dans le film est comparable à celle de notre ami José Monleon, par exemple. Sa position ressemble à celle d'un médecin, sa carte de médecin en poche, qui va travailler avec l'organisation Médecins Sans Frontières. C'était à Zagreb, devant l'accès à Sarajevo - parce qu'il n'y avait aucune possibilité de traverser - c'était dangereux, mais pas pour lui, pour les artistes non plus! Ils ont donné plusieurs spectacles pendant la guerre à Sarajevo et près de Sarajevo. Pendant la guerre, ce sont les circonstances de la vie, les conditions de l'ONU, de la Communauté Européenne et du monde autour de nous qui tenaient en mains les règles du jeu. Finalement, 10.000 personnes ont disparu et des milliers et des milliers de personnes sont mortes.

Il y a un festival qui est très important pour nous. Il tient une place vraiment extraordinaire et essentielle. C'est la liste de ce groupe qui a

in the context of our Mediterranean Theatre Institute. There were nearly 150 places of performance, 150 theatres and concert halls during the siege of Sarajevo. They played for us, but at the same time they were playing for all the citizens of the world. For this reason the story of the three people who are not here is a truly important story, because they are in America, in Western Europe, or in Asia - they are everywhere. They are an ongoing lifeline. This is the theatre of life.

The presence of the musicians in the film is comparable to that of our friend Jose Monleon, for example. His position is like that of a doctor, who goes off with his doctor's card in his pocket to work with Médecins Sans Frontières. It happened in Zagreb, before you could get into Sarajevo, - there was no way of getting across. It was dangerous, but not for him, or for the artists! They gave several performances during the war, in and around Sarajevo. During the war, it was the circumstances of life, the presence of the UN, the EU and the world around us who set the rules. Yet by the end, 10,000 people had disappeared and thousands and thousands of people were dead.

There is one festival which is very important to us. It occupies a place which is truly extraordinary and essential. It's part of the group which has awarded us this Europe Prize. It is Avignon, and its director M Bernard Faivre d'Arcier: this tribute here is to him, present with us today. During the war, it was this man who was able to gather together the world of theatre, not only the theatre of Europe, around him and our friend Francois Tanguy,

obtenu le prix européen, c'est Avignon, c'est monsieur Bernard Faivre d'Arcier et cet hommage ici est pour lui, présent aujourd'hui. Pendant la guerre, c'est cette personne-là qui a su rassembler le monde du théâtre, et pas seulement celui d'Europe; autour de lui et autour de notre ami François Tanguy et des autres artistes comédiens ou metteurs en scène. C'est en '93, je crois qu'il a lancé l'idée avec nous. Sur la scène du Palais des Papes il a dit: "il faut lancer l'idée de Sarajevo, capitale du théâtre européen, tout comme Anvers et Lisbonne". Dans cette période, presque 10.000 personnes sont mortes en quelques mois seulement. Des gens comme Peter Brook, comme lui-même et tant d'autres, comme tous les grands artistes et comédiens signataires du même appel. Il y eut l'Assemblée Parlementaire Européenne, le Conseil de l'Europe, l'UNESCO, tout ce monde a dit: "oui". Vous le savez, après cet appel, les circonstances de la vie quotidienne, la vie politique, la composition du monde n'ont pas permis l'instauration de la liberté de parole. Pourtant, il y a toujours eu quelqu'un, comme François Tanguy et son spectacle «Choral » - pour entrer dans Sarajevo pendant la guerre. Il est resté dans la ville presqu'un mois. Il a joué plusieurs fois ses spectacles choraux d'inspiration kafkaïenne. Les comédiens chantèrent la vie quotidienne dans son entier et la ville a pris ce groupe de théâtre sous sa responsabilité. En même temps, pendant la guerre, il a fallu faire face à la situation du Festival d'Avignon quand nous avons reçu l'invitation pour le spectacle de Dino Mustafic, (Il est actuellement Directeur du Festival International du Théâtre à Sarajevo) et aussi pour un spectacle sur Sartre d'un autre

together with other actors and directors. It was in 1993, I believe, that he launched the idea with us. On the stage of the Palais des Papes he said, 'We must launch the idea of Sarajevo as a capital of European theatre, like Antwerp and Lisbon'. During this time, more than 10,000 people died in just a few months. People like Peter Brook, like Bernard himself, and many other great artists and actors signed the same appeal. The European Parliament, the Council of Europe, UNESCO, this whole world said 'yes'. As you know, even after this appeal, the circumstances of everyday life, of political life, the composition of the world did not allow us free speech. However, there has always been someone - like Francois Tanguy with his "Choral" performances - ready to come into Sarajevo during the war. He stayed in the town for nearly a month. He gave several performances of his Kafka-inspired choral pieces. The actors sang about daily life in its entirety and the town took this theatre troupe to its heart. At the same time, during the war, we had to cope with the Avignon festival situation, when we received their invitation to send a production by Dino Mustafic (who is now director of the Sarajevo International Theatre Festival) and also a production of a piece about Sartre by another director. It was impossible to get out of the town. That was everyday life for us during the war. Normally the Avignon declaration would have remained only as a historic document. The whole world should know that then and now the Avignon declaration was an act of citizenship that that is an integral part of dignity, of responsibility for

metteur en scène. Il a été impossible de sortir de la ville. Pendant la guerre, la vie quotidienne chez nous c'était cela. Normalement, il faudrait que la déclaration d'Avignon reste document historique: Il faut que tout le monde sache que, avant comme maintenant, la déclaration d'Avignon a été un acte de citoyenneté qui fait partie intégrante de la dignité, de la responsabilité pour la vie; pas d'une vie artificielle, mais bien de la vie quotidienne. La déclaration d'Avignon a déclenché une mobilisation à Paris et ailleurs chez les artistes, les comédiens, dans les rangs de vraies personnalités, de vraies personnes.
C'est le monde du théâtre qui a protesté contre les crimes contre l'humanité, contre les personnalités qui agissent au nom de notre pays, celles qui sont toujours dans notre pays. Aujourd'hui, au moment de recevoir le Prix Européen pour la Ville, pour les citoyens, pour les musiciens, pour le monde du théâtre, il faut dire la vérité haut et fort : sans la collaboration et la communication entre les artistes, les cinéastes, avec le monde du théâtre, avec les écrivains, rien de tout cela n'aurait été possible. Prenons des exemples : le Centre International. C'est une organisation qui a fait beaucoup pour la Bosnie Herzégovine, pour notre existence, pour l'espoir et l'esprit qui existe toujours là-bas. Les grands poètes, comme Abdulah Sidran pour n'en nommer qu'un seul, qui a écrit un poème extraordinaire "La mort à Venise". C'est grâce à eux, que nous pouvons être ici en Italie, à Venise pour recevoir un prix exceptionnel. "La mort à Venise" est un poème qui explique la situation de notre ville, de notre pays, de notre histoire contemporaine. Pendant la première rencontre avec une personnalité comme

life; not an artificial life, but real everyday life. The Avignon declaration unlocked a movement in Paris and elsewhere among artists, actors, in the ranks of major personalities, real people.
The theatre world protested against crimes against humanity, against the people who claimed to be acting for our country, and who are still in our country. Today, as we receive the European Theatre Prize on behalf of the town, its citizens, its musicians, its theatre community, we must speak the truth out loud and strong: without the collaboration and communication between artists, film-makers and theatre people, without the writers, none of all that would have been possible. To take some examples: the International Centre. This is an organisation which has done a lot for Bosnia Herzegovina, for our survival, for the hope and the spirit which still exist there. Then there are the great poets, such as Abdulah Sidran to name but one, who wrote an extraordinary poem 'Death in Venice'. It is thanks to them that we can be here in Italy, in 'Venice' to receive an exceptional prize. 'Death in Venice' is a poem that explains the situation of our town, our country, our contemporary history. During the first meeting with a personality like Simon Wiesenthal, the same dialogue always occurs: how in the world is it possible to build up a wall of silence around crimes, around war? What are the bases of this silence? What can one do to combat the silence? It is my opinion that the world of theatre, the world of the orchestra, the world of the writer, and simple citizens who are the best equipped. Better than all the politicians, or all the military powers past

Simon Wisenthal, c'est toujours un même dialogue qui s'installe: pourquoi au monde, est-il possible de construire le silence autour de crimes, autour de la guerre? Quelles sont donc les fondements de ce silence? Que peut-on faire contre le silence? Je suis d'avis que c'est le monde du théâtre, le monde de l'orchestre, le monde des écrivains, les simples citoyens qui sont le mieux équipés; mieux que tous les politiciens, ou que toutes les forces militaires avant, aujourd'hui et après. Je pense que ce Prix est un prix pour les citoyens de la ville et pour les artistes.

Aujourd'hui, j'aimerais vraiment savoir ce qu'il faut faire. Nous avons la même situation presque à côté de chez nous, au Kosovo, au Monténégro, en Rouanda. Partout, où il y a un même problème. Il n'existe pas vraiment de prise de conscience des crimes contre l'humanité. Nous sommes incapables d'arrêter les crimes contre l'humanité dans ce monde qui n'écoute pas les messages envoyés par les artistes et le monde du théâtre. Pour finir, je veux dire une dernière chose: Pour tous les spectacles sortis du travail de notre ami Chabanaguitch et de ses musiciens, le public ne recevait pas d'invitations comme ici; il n'était pas invité à venir pour tel ou tel spectacle, à tel endroit, à telle heure, telle date. Pour tous toujours, le lieu était inconnu, la date et l'heure aussi. Mais en réalité, le public partageait la vie du musicien. Aujourd'hui, c'est la même chose pour nous tous: tout le monde peut voir les crimes contre l'humanité à la télévision. Les spectateurs ne reçoivent pas d'invitation. Il faudrait faire la même chose que pendant la guerre à Sarajevo et en Bosnie-Herzégovine, il faut réagir. Sans utopie, mais avec espoir, en faisant jouer l'esprit

present and future. I think that this prize is a prize for the townspeople and for the artists.

Today, I should very much like to know what is to be done. We have the same situation almost next door to us, in Kosovo, in Montenegro, in Rwanda. Everywhere, where there is a similar problem. There is no real consciousness of crimes against humanity. We are unable to stop crimes against humanity in this world which is incapable of hearing the messages which the artists and the theatre community are sending. I'd like to say one thing in conclusion: at all the performances which came out of the work of our friend Chabanaguitch and his musicians, the public was not invited as it is here today. They were not asked to come to such and such a performance, in this place, at this time, on this day. For everyone, always, the place was not known, nor the date nor the time. But the public really lived the same life as the musicians. Today, it is the same for all of us: everyone can see crimes against humanity on television. The spectators do not get invitations. We must do the same as we did during the war in Sarajevo and in Bosnia Herzegovina - we must respond, without utopianism, but with hope, giving expression to the spirit which every person, every artist has within them. This is why we are interested in opening wide the gates of Sarajevo next year for the biennale of young creators of Europe and the Mediterranean. During the summer, we are inviting young artists from more than 70 towns, from the 25 countries of Europe. For everyone's sake, I hope we will have the possibility of a period of calm and peace, with

que porte chaque personne et chaque artiste. Pour cette raison, nous avons intérêt à ouvrir en grand la porte de Sarajevo l'année prochaine pour la biennale des jeunes créateurs d'Europe et de Méditerranée. Pendant l'été, nous invitons presque 70 villes et les jeunes artistes des 25 pays d'Europe. Pour tout le monde, j'espère que nous aurons la possibilité d'avoir une période de calme, de paix, avec tolérance et respect pour les artistes et que tous puissent dire et faire quelque chose pour les autres. Il existe un deuxième projet important pour notre pays, pour notre ville, et je crois pour l'Europe, c'est un projet de musée d'art contemporain. Il y en a un aussi pour la salle de concert de Sarajevo. Pour cette année et l'année passée nous avons 400 projets. Quarante pays participent, deux mille architectes, qui ont préparé un projet vraiment extraordinaire: une salle de concert superbe pour les musiciens de Sarajevo mais aussi pour tous les musiciens du monde. Un troisième projet est celui de la reconstruction des théâtres dans les villes: à Mostar, à Banja Luka, à Sarajevo, en Bosnie Herzégovine. J'aimerais voir un jour le monde travailler pour la liberté avec notre pays. Ce jour-là nous pourrons inviter le monde, et dire: voilà ce que l'art peut faire. L'art, c'est la vie. On ne peut pas détruire toutes les personnes et tous les pays, comme on l'a fait pendant la période passée. Je vous invite du fond du coeur au nom des artistes, au nom des citoyens de Sarajevo, au nom de notre pays, avec l'espoir que nous aurons pendant une longue période, pendant peut-être des décennies, un espace totalement différent de ce que nous avons vu aujourd'hui dans le film; différent de ces images que nous voyons à la télévision au

tolerance and respect for the artists, and that everyone will be able to say and do something for others.

There is a second project which is important for our country, for own town, and I think for Europe, a project for a museum of contemporary art. There is another one for a concert hall in Sarajevo. For this year and the year before we have had 400 projects. Forty countries are taking part, two thousand architects, and they have prepared a truly extraordinary project: a superb concert hall, not only for the musicians of Sarajevo but also for the musicians of the whole world. A third project is for the reconstruction of the theatres in the towns of Bosnia Herzegovina - Mostar, Banja Luka, Sarajevo. One day I should like to see the world working for freedom with our country. On that day we can invite all the world, and say 'Look, this is what art can do.' Art is life. You cannot destroy every person and every country, as was attempted in the past. I invite you all from the bottom of my heart, in the name of the artists, in the name of the citizens of Sarajevo, in the name of our country, in the hope that we shall have for a long period, perhaps decades, a space completely different form the one we have seen in the film today. Different from the images we have seen on television in Kosovo, in ex-Yugoslavia, or in the region we call the Balkans, in all those regions where there is not enough democracy, tolerance or liberty.

Today the Dayton agreement is five years old. Since then, we have had the Avignon declaration. I still refer to the Avignon declaration because the Dayton agreement

Kosovo, dans l'ex-Yougoslavie, ou dans cette région qu'on appelle les Balkans; dans toutes ces régions où manquent la démocratie, la tolérance, la liberté.
Aujourd'hui l'accord de Dayton a cinq ans. Depuis, il y a eu la déclaration d'Avignon. Je me réfère toujours à la déclaration d'Avignon parce que l'accord de Dayton n'était pas tout à fait clair en ce qui concerne l'avenir, tandis que la déclaration d'Avignon est une vraie déclaration en faveur de la citoyenneté, de l'Europe et d'un monde ouvert et libre. Je pense qu'il faut dire la vérité: cinq ans après la déclaration d'Avignon, un million de personnes ont été déplacées, ont dû devenir des réfugiés dans presque cent pays. Est-il vrai que la situation va rester comme cela dans notre pays et dans la région des Balkans? Qu'il y a peu de chances d'intégrer l'Europe, peu de chances que quelque chose de bien soit fait pour nos citoyens? Qu'il y a peu de chances de paix, de liberté et de démocratie en Europe?
La déclaration d'Avignon est un manifeste pour la liberté, pour la démocratie et pour la paix. C'est pour cette raison que je crois que tous les prix décernés jusqu'à la fin de cette crise, devraient l'être en hommage aux artistes, aux comédiens et aux citoyens qui travaillent ensemble. Merci.

JOSÈ MONLEON
Maintenant Ibrahim attend vos questions. De ma part, je veux seulement rappeler le débat sur la valeur du théâtre qui a eu lieu au moment du siége de Sarajevo. Même la courageuse représentation de "En attendant Godot" de Susan Sontag fut remise en question, au prétexte qu'il aurait été plus utile et plus logique en allant à Sarajevo

was not quite clear about the future, whereas the Avignon declaration is a real declaration in favour of citizenship, of Europe and of a free and open world. I think we must tell the truth: five years after the Avignon declaration, a million people have lost their homes, and have had to become refugees in more than a hundred countries. Is this situation really going to stay the same in our country and in the Balkans? Is there so little chance of integrating Europe? So little chance that some good may be done for our citizens? So little chance of peace, freedom and democracy in Europe?
The Avignon declaration is a manifesto for freedom, democracy and peace. For this reason I think that all the prizes awarded until the end of this crisis should be made in honour of those artists, actors and citizens who are working together. Thank you.

JOSÈ MONLEON
Now Ibrahim is waiting for your questions. For my part, I would just like to recall the debate on the value of theatre which took place during the siege of Sarajevo. Even Susan Sontag's courageous staging of *Waiting for Godot* came into question, on the grounds that it would have been more useful and logical to go to Sarajevo with food supplies, or even weapons, than with a Beckett production. I think the question is an interesting one, since there are many who believe that man should satisfy only his own material needs. Sarajevo has become the perfect metaphor to show the importance of our non-material needs.
Lots of people have non-material problems:

d'apporter de la nourriture ou des armes que de monter Beckett. Je pense que le problème est intéressant parce que nombreux sont ceux qui pensent que l'homme doit satisfaire seulement ses besoins matériels personnels. Sarajevo s'est avérée la métaphore parfaite pour montrer l'importance des besoins non matériels.

Beaucoup de gens ont des problèmes non matériels: la solitude, la peur, le vide, l'absence de solidarité. Ils ont une automobile et de quoi manger, tout le reste est silence. Sarajevo a été une sorte de métaphore, qui a montré à quel point l'homme a besoin d'avoir un monde personnel, un monde spirituel, un monde solidaire, un monde intellectuel, et une imagination en pleine activité. On ne peut pas robotiser l'homme pour répondre aux seuls besoins d'un robot. Nombreux sont ceux qui acceptent la robotisation avec l'idée que nous habitons une planète mécanisée qui n'a besoin que de beaux robots. Je pense que dans ce sens, tout ce que nous avons vu dans le film était très important car il s'agissait de personnes qui n'avaient pas accepté la robotisation et qui, dans un moment difficile, sont venues de plusieurs pays: des artistes, des acteurs, des chanteurs, des musiciens. Il fallait qu'ils passent par Zagreb, on leur donnait des papiers - la plupart du temps en qualité de médecin - puis ils poursuivaient leur voyage jusqu'à Sarajevo pour 'raisons humanitaires'. Il pouvait s'agir d'un jeune homme qui ne savait rien de la médecine mais qui avait un violon. Quand il arrivait dans la ville assiégée, il jouait du violon dans une bibliothèque publique. Ce sont là des évènements que nous vivions jour après jour. Je pense que cela constitue une grande expérience pour l'humanité contemporaine.

loneliness, fear, emptiness, the absence of community. They have a car and something to eat, but 'the rest is silence'. Sarajevo was a kind of metaphor, to show how much man has need of a personal world, a spiritual world, a world of community, a world of intellect, and an imagination working at full strength. You cannot dehumanise people so that they respond only to the needs of a robot. There are many people who accept this dehumanisation, with the idea that we live on a mechanised planet that needs nothing more than efficient robots. I think that in this sense, everything that we saw in the film was very important, because it was about people who have not accepted dehumanisation; people who, at a difficult time, have come from many countries: artists, actors, singers, musicians. They had to go through Zagreb, they were given papers - most of the time describing them as doctors - and then they continued their journey to Sarajevo for 'humanitarian reasons'. It might have been a young man who knew nothing of medicine but who knew how to play the violin. When he arrived in the besieged town, he played his violin in a public library. Those are the events that we lived through from day to day. I think that is a great experience for today's humanity.

IBRAHIM SPAHIC'

While we are here, I think we should give out the name of every artist. It is important to understand that that was our existence, our battle for cultural life and all that. I have said several times that it was a vitamin

IBRAHIM SPAHIC'

Pendant notre réunion, je pense qu'il faut présenter le nom de chaque artiste. Il est important de comprendre ce qu'a été notre existence, notre bataille pour la vie culturelle et tout cela. J'ai dit plusieurs fois que cela avait été une multivitamine pour l'Europe; il y a eu ceux qui n'ont pas été très flatteurs quand ils disaient que les orchestres avaient été composés de musiciens mélangés différents. C'est vrai qu'ils étaient différents, mais il faut aussi dire la vérité: malgré la destruction de notre vie et de notre vie quotidienne, Sarajevo est comme Jérusalem. Vous le savez, pendant la guerre et après la guerre, nous avons tenu plusieurs rencontres culturelles, toujours avec notre ami José Monleon, pas seulement pour dire les choses en paroles, mais pour dire la vérité. Aujourd'hui encore, dans un même orchestre, quand on a quatre personnes, elles sont de religions différentes, de nationalités différentes; ce sont des personnes qui viennent des différentes régions d'Europe, de Pologne par exemple, ou d'ailleurs. Face à des musiciens, face au monde du théâtre, aucune force militaire, aucun criminel ne peut détruire notre planète, notre vie. A mon avis, c'est le message le plus humain, le plus fort. Il faut comprendre que notre pays est toujours obsédé par trois partis, trois nationalismes très forts, la division des territoires en bosniens, serbes, croates, qu'ils soient pour la Croatie ou pour la Serbie. Cinq ans après la déclaration d'Avignon, on peut voir le résultat de cette politique, de cette obsession de la division et de la destruction. Aujourd'hui, le Conseil de l'Europe, le Comité européen et aussi l'UNESCO sont trois organismes qu'il faut respecter à cause

supplement for Europe; there were those who were not very complimentary when they said that the orchestras were made up of musicians of different levels. It is true that they were different, but we must also tell the truth: in spite of the destruction of our life, our everyday life, Sarajevo is like Jerusalem. You know, during and after the war we had several cultural gaterings, also with our friend Jose Monleon, not just to put things into words, but to tell the truth. Even today, in the same orchestra, when you have four musicians, they will be people who come from different parts of Europe, Poland for instance, or elsewhere. In the face of musicians, in the face of the theatre community, no military force, no criminal can destroy our planet, our life. To my mind that is the most human message, the strongest message. We have to understand that our country is still occupied by three parties, three very strong forms of nationalism, with its territory divided between Bosnians, Serbs and Croats, whether pro-Serb or pro-Croat. Five years after the declaration of Avignon, you can see the result of all this politics, this obsession with division and destruction. Today, the Council of Europe, the European Community and also UNESCO are three organisations that must be respected for their defence of the rights of man, and of our work .

GORDANA BLAZANOVICH

I would like to present to you the first violin of my academy of music, Professor Dzevad Sabanagic. My name is Gordana Blazanovich, I play second violin. The cellist is my colleague

de leur défense des droits de l'homme, à cause de notre travail.

GORDANA BLAZANOVIC

S'il-vous-plaît, puis-je parler anglais? Je veux vous présenter le premier violon de mon académie de musique, professeur Dzevad Sabanagic. Je m'appelle Gordana Blazanovic, je joue le deuxième violon. La violoncelliste est ma collègue Bogumila Kamenjasevic. Il vous intéressera de savoir qu'elle est polonaise. L'artiste est ma collègue Nikola Foretic. Je voudrais dire autre chose. Nous sommes tous très honorés d'avoir été invités aujourd'hui, moi spécialement. Je suis très touchée parce que je suis venue à Taormina il y a six ans, pendant la guerre. A l'époque, j'ai passé deux superbes mois de ma vie, octobre et novembre '94. Nous avons eu des concerts à Taormina et partout en Catane, ensuite je suis retournée dans la guerre une fois de plus. Mais j'ai gardé de ces deux mois le souvenir de ma vie et de mon orchestre à Sarajevo. Merci à tous, vous nous faites chaud au cœur.

IBRAHIM SPAHIC'

Voilà. Maintenant vous comprenez pourquoi j'ai insisté sur cette présentation. Taormina est une ville très symbolique comme Paris, Avignon, Le Mans, Bruxelles et des grandes villes comme Stockholm avec Bergman, avec tout ce qu'il a fait avec nous. Ici, nous avons aussi parmi nous une personnalité, Raymond Weber du Conseil de l'Europe, qui a fait un travail exceptionnel pour notre festival et pour notre pays. Aujourd'hui, pour la première fois depuis dix ans, les musiciens ont joué un opéra à Sarajevo. La ville

Bogumila Kamenjasevic . You will be interested to know that she is Polish. The artist is my colleague Nikola Foretic.
I would like to add something. We all feel very honoured to have been invited here today, myself especially. I am very touched because I came to Taormina six years ago, during the war. I spent two superb months of my life here, October and November 1994. We gave concerts here in Taormina and all over Catania, and afterwards I returned to the war once again. But I have treasured my memories of those two months in my life with the orchestra of Sarajevo, Thank you all - you have warmed our hearts.

IBRAHIM SPAHIC'

There. Now you understand why I wanted this presentation by name. Taormina is a very symbolic town, just like Paris, Avignon, Le Mans, Brussels and other great cities like Stockholm, with Bergman, and all that he has done with us. We have with us here a distinguished person, in Raymond Weber of the Council of Europe, who has done exceptional work for our festival and our country. Today, for the first time in ten years, the musicians have performed for an opera in Sarajevo - the town has a renowned ballet and opera repertoire, like all the grand operas of Europe. This particular opera is called Hasanaginica. It is a story which is very important to the spirit of our country. It is the first time that we have given the premiere of an opera in Sarajevo, in Bosnia Herzegovina, using our own resources and several invited artists, singers and a complete

possède un répertoire célèbre de ballet, d'opéra comme tous les grands opéras d'Europe. Cette opéra s'appelle Hasanaginica. C'est une ballade très importante pour notre esprit dans notre pays. C'est la première fois que nous donnons à nouveau un opéra à Sarajevo, en Bosnie Herzégovine, avec nos capacités et plusieurs invités, des chanteurs et tout un ensemble. C'est un excellent symbole pour l'année, pour le Jubilé, pour le monde en l'an 2000. Il faut comprendre que, après toute cette destruction, quand on voit un orchestre jouer comme ça ensemble, c'est l'espoir qui renaît. Merci.

JOSÈ MONLEON

Nous allons terminer. Je parle un peu au nom du Jury, pour vous rappeler que, depuis le début, le Prix Europe pour le Théâtre a toujours voulu contribuer à créer une certaine vision de l'Europe, à créer des rapports dans lesquels globalisation ne veut pas dire homogénéisation, dans lesquels les rapports à la diversité sont une valeur en soi. Pour être européens, nous devons être capables de comprendre et d'admirer la diversité. Nous sommes beaucoup plus riches quand la richesse c'est l'autre. En ce sens, je pense que ce Prix est un prix qui reconnaît à un pays donné le droit de faire entendre sa voix dans le dialogue commun; je dis cela aussi au nom de l'Institut International du Théâtre de la Méditerranée qui, comme vous le savez, est un organisme associé au Prix Europe. Je remercie encore une fois les amis de Sarajevo, et je remercie les amis de l'Institut qui sont ici. Surtout je remercie Taormina pour sa compréhension. Merci.

company. It is an excellent symbol for this world in the millennium year of 2000. You have to understand that after all this destruction, when you see an orchestra play together like that, hope is reborn. Thank you.

JOSÈ MONLEON

We are going to conclude now. I speak a little on behalf of the jury, to remind you that , from the beginning, the European Theatre Prize has always been intended to create a certain vision of Europe, to foster bonds in which globalisation does not mean homogenisation, in which the bonds of diversity have a value of their own. To be true Europeans, we must be capable of understanding and admiring diversity. We are all the richer when the richness comes from another source. In this sense, I think that this prize is a prize in recognition of a country that has been given the right to make its voice heard in the common dialogue. I say this also in the name of the Mediterranean Theatre Institute, which, as you know, is one of the organisations associated with the European Theatre Prize. Once more, I thank our friends from Sarajevo and I thank the friends of the Institute who are here. Above all, I thank Taormina for its understanding. Thank you.

Retours/*Returns*
Peter Brook

Peter Brook et l'Afrique
Peter Brook and Africa

Une rencontre avec / An encounter with
Marie-Hélène Estienne,
Bakary Sangaré

dirigée par / conducted by
Georges Banu

Dans le théâtre cosmopolite de Peter Brook, l'Afrique, les acteurs et le théâtre africain occupent une place de premier plan. La rencontre a eu lieu, à l'occasion de la 8ème édition du Prix Europe; la section «Retours» accueillait un spectacle «africain» mis en scène par Brook: «Le Costume» de Can Themba, coproduit par le Prix Europe pour le Théâtre.

Africa, actors and African theatre hold a place of special importance in Peter Brook's cosmopolitan theatre. The encounter took place on the occasion of the 8th edition of the Europe Prize which, in the section entitled 'Returns', hosted an 'African' performance directed by Peter Brook: Can Themba's "Le Costume", co-produced by the Europe Theatre Prize.

GEORGES BANU

Dans ma vie, le théâtre de Peter Brook a été extrêmement important. En quelque sorte, j'ai été formé par ce théâtre et en même temps j'ai décidé de me former moi-même à partir de lui. J'ai écrit beaucoup à son sujet au point de dire que j'ai compris le théâtre, en général, à partir de cette expérience. Nous remercions d'être avec nous Marie-Hélène Estienne, collaboratrice artistique de Peter Brook et Bakary Sangaré, grand acteur africain qui détient un rôle particulièrement important pour l'équipe de Peter Brook. Nous l'avons vu dans de très nombreux spectacles et, à l'heure actuelle, il joue dans *Le Costume*. Tout en sachant qu'il est délicat pour un comédien de faire référence toujours à un même rôle, je ne peux m'empêcher de faire référence à l'extraordinaire création de Bakary dans Ariel de *La Tempête*, mis en scène par Peter Brook. Par ailleurs, il a travaillé dans un spectacle important *Woza Albert!* qui annonçait déjà l'intérêt de Peter Brook pour l'Afrique. Nous voulons parler ici non pas de l'œuvre de Peter Brook, mais surtout de ses rapports à l'Afrique, de la fascination que sa culture et ses acteurs exercent sur lui. Dès le début du Centre International de Recherches Théâtrales nous trouvons des acteurs noirs comme Malick Bagayogo (devenu ensuite Malick Bowens) ou Miriam Goldschmidt. Ensuite sont arrivés Sotiguy Kouyate et Mamadou Dioume. Bakary Sangaré rejoint l'équipe pour *la Tempête*. Cela témoigne d'une véritable récurrence qui mérite d'être interrogée. C'est ce que nous envisageons ici. Nous pouvons commencer en rappelant une des idées force qui revient souvent dans les textes de Peter Brook, la définition de l'homme comme un arc-

GEORGES BANU

The theatre of Peter Brook has been extremely important in my life. It had an effect in shaping me, and at the same time I decided to shape myself as a result of it. I have written a lot about it, to the extent that I can say that my understanding of the theatre, in general, stems from this experience. We are grateful to have here with us Marie-Hélène Estienne, long-time collaborator of Peter Brook, and Bakary Sangaré, a great African actor who occupies a particularly important place in Peter Brook's company. We have seen him in many, many productions, and at the moment he is playing in *Le Costume*. I know that it is a delicate matter for an actor when we always refer to the same part, but I cannot help referring to Bakary's extraordinary performance in the role of Ariel in Peter Brook's production of *The Tempest*. He has also appeared in the important play *Woza Albert!* which first made us aware of Peter Brook's interest in Africa. We want to talk here, not about the whole of Peter Brook's work, but especially about his links with Africa, and his fascination with its culture and its actors. From the start of the Centre International de Recherches Théâtrales we find there black actors like Malick Bagagoyo (later known as Malick Bowens) or Miriam Goldschmidt. Later, Sotigui Kouyate and Mamadou Dioume arrived. Bakary Sangaré rejoined the company for *The Tempest*. This recurring theme seems worth investigating, and we'd like to do that here.

We can begin by calling up one of the powerful ideas which often appears in Peter Brook's

en-ciel. C'est une très belle métaphore qui voit l'homme comme un arc-en-ciel; elle suppose, selon Brook, la conviction que dans l'homme, dans l'être singulier, se trouvent inscrites toutes les potentialités des différentes races qui composent l'humanité. Donc, en quelque sorte, selon Brook, chacun porte également en soi la dimension orientale, la dimension africaine, la dimension occidentale bien entendu. Donc la recherche de Brook part justement de cette intuition initiale qui l'entraîne à chercher et à intégrer dans ses spectacles la dimension africaine qui lui semble particulièrement importante. Et cela remonte aux débuts de l'installation du Centre International de Recherches Théâtrales à Paris car Brook, dès la deuxième année, va faire un voyage en Afrique - un voyage de formation. Le but consistait à s'engager dans la quête du "théâtre des formes simples". Brook raconte qu'ils sont partis en Afrique avec dans leurs malles uniquement des bâtons et des instruments de musique. Ces bâtons de bambou, il les avait empruntés à l'Opéra de Pékin et il s'en était servi pour son grand spectacle *Le Songe d'une nuit d'été*, dernière mise en scène à la Royal Shakespeare Company. En allant en Afrique, Brook souhaitait saisir ce sur quoi peut s'appuyer «la relation théâtrale", comment s'engage le dialogue et comment il se poursuit, en dehors de tout prestige préalable, prestige d'un auteur, d'un metteur en scène, d'une institution théâtrale. Le prestige déforme l'authenticité des réactions car, Brook le dit souvent, «quand on va au théâtre on applaudit tantôt un acteur, tantôt Glenda Jackson ou Paul Scofield, tantôt un auteur, Shakespeare ou Molière, tantôt une institution, La Royal

writings, the definition of man as a rainbow. It's a very beautiful metaphor which suggests, according to Brook, that in one single human being can be found all the potential of the different races which make up humanity. So that in a way, according to Brook, each of us carries equally in himself an Oriental dimension, an African dimension, and of course a Western dimension. Brook's research begins from this initial intuition, which leads him to integrate that African dimension which he regards as particularly important into his productions.
And this goes back to the original setting up of the Centre International de Recherches Théâtrales, because in its second year Brook went on a journey to Africa - a journey of development. Its purpose was a search for 'theatre in simple form'. Brook tells how they set off for Africa with nothing in their baggage but rods and musical instruments. These bamboo rods he had borrowed from the Peking Opera and used in his last great production for the RSC, *A Midsummer Night's Dream*. By going to Africa, Brook hoped to grasp the basis of 'the theatrical relationship', how dialogue begins and how it continues, without any conditioning from things we know, such as an author, director or theatre company. Reputation distorts the authenticity of reactions because, as Brook often says, 'When you go to the theatre, you go to applaud either an actor, like Glenda Jackson or Paul Scofield, or an author, say Shakespeare or Moliere, or an institution, the RSC or the Comédie Francaise.' He wanted to go somewhere where reputation did not intrude, in order to test direct relationships, relation-

Shakespeare Company, la Comédie Française". Il voulait aller là où ce prestige préalable n'intervenait pas afin de se mettre à l'épreuve de la relation directe, de la relation sans aucun appui initial. Cela l'a conduit en Afrique et l'a poussé à faire des expériences qui, au début, vont se passer difficilement: les gens partent, les bâtons ne sont pas aussi performants qu'on le supposait à Paris, les improvisations restent abstraites. Ces échecs préoccupent la troupe et surtout Peter Brook qui n'évite pas les crises justement pour trouver des réponses concrètes à ce problème. Et en Afrique, un des acteurs, Andreas Katsulas, va avoir l'idée de mettre sur le petit tapis sur lequel les acteurs improvisaient, un objet, une botte, à partir de laquelle les acteurs vont travailler. Ils suggèrent soit un voyage imaginaire, soit ils jouent avec cet objet facilement identifiable par le public. À partir de là, l'audience toute entière va être soudain séduite par ce mini spectacle et dès lors l'équipe va se livrer à ce que l'on appellera les «carpet show". C'est à ce moment-là que Brook découvre que «le théâtre des formes simples"- le théâtre qu'il cherchait en Afrique - ; que ce théâtre-là a toujours besoin du «premier niveau", c'est-à-dire de ce qui est connu, lisible des deux côtés: et du côté des acteurs, et du côté des spectateurs. La botte représente justement «le premier niveau «et tout le théâtre de Peter Brook va se développer ensuite à partir de cette quête du «premier niveau» réunissant la communauté tout entière. Dans le même esprit, ils vont faire des spectacles sur le pain et d'autres objets, les plus divers, que le spectateur reconnaît. Mais Brook va découvrir aussi en Afrique - et cela l'intéresse énormément - un autre

ships that had no prior bias. This took him to Africa and led him to experiences which were at first difficult. People left, the rods were not as effective as they had expected in Paris, the improvisations remained abstract. These setbacks worried the company and above all Peter Brook, who does not run away from crises precisely because he wants to find concrete solutions to the problems which arise. Then in Africa one of the actors, Andreas Katsulas, had the idea of putting an object, a boot, on to the little carpet on which the actors did their improvisations, as a point of departure. They could suggest an imaginary journey, perhaps, or they could base their actions on an object which was easily recognisable by the audience. From that point, suddenly, the entire audience was captivated by this mini-performance; from then on, the company devoted itself to what they called the 'carpet show'. That is the moment when Brook discovered the 'theatre of simple forms' - the theatre he went to Africa to find. That theatre always needs a 'first level', something known, which can be read by both actors and audience. The boot exactly represents this 'first level', and all of Brook's subsequent theatre was to develop from this search for a unifying 'first level'. In the same spirit, they went on to make shows about bread and many other different objects which the spectator would recognise. But Brook was also to discover in Africa another relationship in theatre - something which interests him enormously - which makes it dynamic, agitated, unexpected, and which comes from the closeness of the audience to the carpet on

rapport à l'assistance, une assistance dynamique, agitée, insoumise qui se dispose autour du tapis où l'on joue - Brook veille à ce que cette distinction persiste toujours -selon les lois de la proximité, du plaisir, de l'intimité avec les acteurs. Aujourd'hui on peut reconnaître les retombées de l'expérience africaine sur la conception spatiale du Théâtre des Bouffes du Nord, qui reste peut-être le théâtre emblématique de ce dernier quart de siècle pour la mise en place d'une relation fondée sur le contact rapproché entre acteur et spectateur. En Afrique, on développe donc l'improvisation à partir du «premier niveau» représenté par des objets bien repérables et le dialogue avec des publics qui doivent être conquis. Par ailleurs, à l'opposé des «carpet shows» qui se rattachent plutôt à ce que Brook appelle le «théâtre brut", l'équipe, dans le désert, travaille sur le grand poème philosophique du poète soufi Attar, *La Conférence des oiseaux:* il s'agit ainsi de se consacrer à l'autre versant, opposé, au théâtre sacré. L'Afrique sera, pour Brook, l'occasion de faire alterner les deux formes de théâtre radicales et opposées dont il avait analysé l'essence dans son livre *l'Espace vide.*

Dans le récit du voyage, l'expérience essentielle de la rencontre avec les *Peuls* occupe une place à part - ils sont considérés comme étant l'un des peuples les plus nobles de l'Afrique. À ce moment-là, la nuit, bien que les deux groupes soient éloignés l'un de l'autre et en dépit de la barrière des langues, s'engage un extraordinaire échange musical: les Peuls chantent très loin, dans la forêt, tandis que, de l'autre côté, le groupe répond à son tour par des chants. C'est une sorte de troc, d'échange que d'autres artistes,

which they played. Brook takes care over this closeness to this day, setting rules for proximity, pleasure, intimacy with the actors. Today we can see the effect of the African experience on the spatial concepts of the Théâtre des Bouffes du Nord, which is still perhaps the emblematic theatre of the last quarter of the century because of its setting up of a relationship based on close contact between actor and spectator. So in Africa there developed a form of improvisation beginning from the 'first level', represented by objects that were easy to find and a dialogue with audiences who had to be won over. Elsewhere, in contrast to the 'carpet shows' which are part of what Brook called 'rough theatre', the company was working in the desert on the great philosophical Sufi poem of Attar, *The Conference of the Birds.* It was a question of dedicating oneself to the opposite pole, of sacred theatre. For Brook, Africa was to be the opportunity to alternate the two radical, contrasting forms of theatre whose essence he had analysed in his book *The Empty Space.*

The account of the African journey has a special section devoted to the meeting with the *Peuls*, considered to be one of the most noble peoples of the continent. On that occasion, at night, although the two groups were separated from one another, and in spite of the language barrier, there occurred an extraordinary musical exchange: the Peuls sang very far away, in the forest, while on the other side the company responded in turn with songs. It's a kind of barter, an exchange which other artists, such as Eugenio Barba,

comme Eugenio Barba, vont souvent pratiquer en considérant cette pratique comme le meilleur moyen de communiquer avec des peuplades d'une autre culture. Brook avoue avoir eu, cette nuit-là, l'intuition du pouvoir inouï dont dispose la communication non verbale. Les pages qui décrivent l'émotion de cet échange sont magnifiques. Elles fixent l'impact émotif d'une pareille aventure au cœur de la nuit où les humains, par delà les différences, finissent par se retrouver en surmontant toutes les barrières. Le voyage en Afrique, riche d'expériences, aura un impact essentiel sur le travail de Peter Brook. Il va intégrer plus tard certains acquis obtenus grâce à une expérience aussi radicale. Après avoir fait un autre voyage aux États-Unis, dans les réserves indiennes et dans le ghetto noir de New York, en 1974, Peter Brook va ouvrir le Théâtre des Bouffes du Nord avec *Timon d'Athènes*. À ce moment-là, nous avons pu découvrir à Paris un grand acteur africain, Malik Bowens qui avait travaillé avec Grotowski et qui joue dans la pièce de Shakespeare le rôle d'Apémantus, personnage agressif, marginal et contestataire. Il ne cesse de remettre en question les illusions de Timon et la dissimulation des amis qui l'entourent. Apémantus, c'est celui qui met en cause Timon d'Athènes, qui est agressif. Mis en scène par Peter Brook, à travers les improvisations collectives etc., comme le personnage marginal, c'est celui qui vient perturber l'ordre du cercle, le cercle qui est la figure fondamentale du théâtre de Brook. Et je crois que pour moi ça reste inoubliable cette extraordinaire conjugaison entre Apémantus joué par Malik et l'image de l'Africain, rejeté en quelque sorte. À ce moment-là, certains ont cru que Brook intépractise very often, considering it the best way of communicating with people from other cultures. Brook attests that he had an inkling, that night, of the incredible power of non-verbal communication. The pages which describe the emotions behind this exchange are magnificent. They show the emotional impact of an adventure like this, in the heart of the night, where humans overcome their differences to end up discovering themselves through the barriers they have surmounted. The visit to Africa, rich in experiences, was to have an essential impact on the work of Peter Brook. Later, he would integrate some of the fruits of such a radical experience. After another visit, to the USA, in 1974, to the Indian reserves and New York's black ghetto, Peter Brook was to open the Théâtre des Bouffes du Nord with *Timon of Athens*. That was the time when we in Paris discovered a great African actor, Malick Bowens, who had worked with Grotowski and who played the role of Apemantus, an aggressive, marginal, contentious character who never ceases to show up Timon's illusions and the deceptions of the friends who surround him. Apemantus is the character whose agression makes him a counterpart to Timon, but under Peter Brook's direction, and through the collective improvisations, he is an outsider, who comes to break the neatness of the circle, that circle which is the fundamental image in Brook's theatre. I think that this is for me still unforgettable, that link between Apemantus as played by Malik and the image of the African who is in some way rejected. At the time, there were those who thought

grait l'acteur africain et faisait sens en jouant sur sa négritude: le noir c'est l'exclu. Mais, grande sera notre surprise, lorsque Peter Brook qui est passé maître dans l'art de la contradiction, va changer cette option dans le spectacle suivant, *les Iks*, spectacle extrêmement important inspiré par un roman de Collin Turnbull. Dans *les Iks*, on raconte la destruction d'une tribu africaine, destruction presque prémonitoire, destruction écologique. Cette fois-ci, Peter Brook va faire jouer indistinctement les personnages africains par des acteurs de races différentes. Ainsi, il impose un choix qui sera le sien et, plus tard, sera repris par bon nombre d'auteurs metteurs en scène: la race ne fait pas sens sur un plateau. Chacun pourra tout jouer, peu importe la couleur de sa peau. Le théâtre parce qu'il renvoie à la mixité raciale de la ville doit adopter la même ouverture: aucun rôle n'est réservé à une seule race; tout acteur, sans aucun interdit, peut s'attaquer à n'importe quel personnage sans que cela produise pour autant un sens particulier. C'est l'acte de jouer qui compte et non pas la coloration de sa peau par rapport au personnage interprété. Désormais, Brook le découvre, un noir pourra jouer aussi bien Prospéro que Hamlet! Et on ne distribuera plus un acteur noir dans le rôle d'Edmund, le bâtard traître du *Roi Lear* pour montrer la nature à part, l'isolement de ce personnage perverti dans l'univers du roi déchu. La peau est une donnée que le théâtre intègre organiquement. Mais Brook, lorsqu'il emploie des acteurs noirs, cherche tout de même quelque chose qui leur est propre, qui les distingue et qui l'attire. Une certaine relation au corps et aux pratiques magiques, une force qui s'exprime

that Brook was bringing in the African actor and making a point by playing on his colour: he is black, he is excluded. But to our great surprise, since Peter Brook is a past master in the art of contradiction, this position was reversed in the next production, *The Ik*, an extremely important work inspired by a novel by Colin Turnbull. *The Ik* tells the story of the destruction of an African tribe, as something of a warning of ecological destruction. This time Peter Brook had the African roles played without discrimination by actors of different races. Thus he offered a choice which was to become his own and was later taken up by many other directors: race has no meaning on stage. Anyone can play any part no matter what their skin colour. Because theatre reflects the racial mix of a place it must be open to it; no part is the property of one race: any actor, without exception, may attempt any role, without it implying any particular meaning. It is the act of performance that matters and not the colour of your skin in relation to a particular character you are playing. From now on, Brook discovered, a black actor can play Prospero as easily as Hamlet! And you do not cast a black actor in the role of Edmund, the treacherous bastard in *King Lear*, to suggest a different nature, to show the isolation of this perverted character in the world of the dethroned king. Skin colour is something you take for granted and integrate organically in theatre. When Brook uses black actors, he is nevertheless looking for that something which is special to them, which sets them apart and which attracts him. It is a certain relationship

sans chercher la perfection du jeu achevée des acteurs européens les plus accomplis. L'acteur africain détient un rôle important dans le théâtre de Brook, mais, lui le premier, transgressera les anciens tabous et lui permettra, dans un théâtre occidental, de jouer le grand répertoire élisabéthain. Mais, Brook le démontre avec *les Iks*, la réciproque doit être aussi vraie: un acteur occidental peut jouer, à son tour, un personnage africain. Le Japonais Yoshi Oida ou la Canadienne Michèle Collison interprètent, sans aucun complexe, des figures de la tribu africaine dont le spectacle de Brook raconte la destruction. Avec *Les Iks*, Brook généralise l'indifférenciation à l'égard de toute signification raciale pour le sens du spectacle. Et, avec le temps, il ne cessera de développer ce principe. L'Afrique lui a servi de premier territoire d'inspiration.

Plus tard, dans le grand spectacle *La Conférence des oiseaux*, Brook va intégrer à côté du poème «sacré» d'Attar une farce africaine *L'os*, expression du théâtre brut, afin de retrouver l'organisation bipolaire des grandes formes traditionnelles, la tragédie grecque ou le nô, qui pratiquent la coexistence des contraires en présentant dans la même «journée» une tragédie et une comédie, un texte noble de nô, avec fantômes et guerriers, et un kyôgen avec des soûlographes égarés. Le haut et le bas, le sacré et le brut, cette bipolarité, Brook la cherche et parvient à la retrouver grâce à la réunion d'un poème de formation intellectuelle et d'une farce concrète et brutale autour de la disparition d'une vache. L'Afrique apporte le poids du réel à la grande réflexion métaphysique soufie. C'est pourquoi, avec une formule admirable, un des interprètes, Bruce Myers, me

between the body and the practice of magic, a force which can equal without effort the acting of the most skilled European actors. The African actor occupies an important role in the theatre of Brook; he was the first to break the old taboos and allow them to play the great Elizabethan roles in a Western theatre. But as Brook shows in *The Ik*, the reverse must also be true: a Western actor in turn can play an African character. The Japanese Yoshi Oida or the Canadian Michèle Collison can play members of the African tribe whose destruction Brook recounts, without any complexes. With *The Ik*, Brook generalises the lack of difference and allows no racial significance in the meaning of the production. It is a principle which he has never ceased to develop over time. Africa has remained his first source of inspiration.

Later, Brook was to include an African farce, *The Bone (l'Os)* in the big production of *The Conference of the Birds*, mixing 'rough theatre' with Attar's 'sacred' poem, in order to rediscover the contrasting structure of the great traditional forms, such as Greek tragedy and Noh, which acknowledge the co-existence of opposites by presenting in the same programme a tragedy with a comedy, or a noble text of Noh, full of ghosts and warriors, with a kyogen full of distraught drunks. The high and the low, the sacred and the profane, is a contrast which Brook seeks and finds through the combination of a poem of intellectual development and a solid, brutal farce about a lost cow. Africa adds the weight of reality to the great Sufi metaphysical reflection. Which

dira un jour: «Il n'y a pas de *Conférence* sans *l'Os*". Ainsi Brook, comme Shakespeare, son double, veut ne pas rester au même niveau et passer de l'un à l'autre, du brut au sacré.

" Il n'y a pas de conférence sans l'os", c'est-à-dire qu'il n'y a pas de grande pensée philosophique sans passer par le théâtre brut, le théâtre de l'immédiat, le théâtre du jeu direct, énergique, le théâtre d'une sorte d'organicité première dont nous allons parler tout à l'heure.

Ensuite, et c'est très important, Marie-Hélène Estienne a eu un rôle décisif pour la découverte d'autres acteurs d'origine africaine, acteurs dont la présence deviendra une constante dans les distributions de Peter Brook. De ce point de vue le *Mahabharata* occupe une place significative car ce spectacle - somme toute - sera sans doute l'expression la plus accomplie de la métaphore brookienne de l'homme comme arc-en-ciel. On pouvait retrouver toutes les races réunies pour raconter cette «histoire» épique du monde. À ce moment-là, nous avons découvert Sotigui Kouyaté qui, dans le même temps, s'inscrivait dans la lignée des acteurs africains de Brook et apparaissait comme l'incarnation d'une dimension spirituelle due à sa propre tradition familiale et à son parcours. D'ailleurs, cela va expliquer pourquoi Brook distribuera dans le rôle de Prospéro: il lui est apparu comme étant le seul acteur à même de rendre plausibles les opérations de magie auxquelles se livre le personnage shakespearien. Si la magie, dit Brook, a perdu son sens en Occident, elle continue à jouer un rôle central dans les cultures africaines et Sotiguy devait incarner cette persistance. Avec *La Tempête* nous avons eu le sentiment de la fin

is why one of his leading actors, Bruce Myers, put it very well to me when he said 'There is no *Conference* without *The Bone*.' Brook, like his twin Shakespeare, doesn't like to stay on the one level, but prefers to pass from one to the other, from the rough to the sacred.

'There is no *Conference* without *The Bone*.' That is to say, you cannot have great philosophical thought without passing through rough theatre, the theatre of the here and now, the theatre of direct action, of energy - a basic, organic kind of theatre which we are about to discuss.

To continue, Marie-Hélène Estienne has played a decisive role in discovering actors of African origin, actors whose presence was to become a constant feature of Brook's casts. From this point of view the *Mahabharata* occupies a position of special significance, because this production is without doubt the most refined expression of the Brook metaphor of man as a rainbow. You can find all races joined together to tell this epic history of the world. At that time we discovered Sotigui Kouyaté, who both added himself to the line-up of African actors and appeared as the incarnation of a spiritual dimension which derived from his own family tradition and career. This also explains why Brook cast him in the role of Prospero: he seemed to be the only actor who could lend credibility to both the magic and the Shakespeare character. If magic has lost its meaning in the West, said Brook, it continues to play a central role in African culture and Sotigui is able to express this continuity.

With *The Tempest* we had the feeling of the

d'un cycle et, plus tard, Peter Brook lui-même avouait qu'ainsi s'achevait le cycle du cœur pour commencer ensuite le cycle du cerveau. Mais c'est dans *La Tempête* que, par delà la splendeur visuelle du spectacle, Brook proposait une image double de l'acteur africain car le couple Prospéro-Ariel était joué par Sotigui et Bakary: tous deux me sont alors apparus comme une sorte de synthèse des rapports que Peter Brook entretenait avec l'Afrique et ses comédiens. Par ailleurs Peter Brook et Marie-Hélène Estienne ont organisé au théâtre des Bouffes du Nord un programme consacré à l'Afrique du Sud, Afrique du Sud dont Brook a eu la révélation en 1973 quand il a vu à la Royal Court - institution qui a été primée l'année dernière ici même, à Taormina - *L'Ile*, pièce qui jouissait alors d'une extraordinaire actualité parce qu'elle traitait de l'emprisonnement de Mandela dans une île. Tout le monde en Afrique du Sud comprenait le sens de la parabole. Et, d'après les témoignages de Peter Brook, ce choc va laisser des traces au point que cette année Peter Brook réinvite le spectacle à Paris où, émus, nous avons pu assister, 25 ans plus tard, à la reprise de la pièce avec les mêmes acteurs. Désormais, l'Afrique du Sud va occuper une place particulière dans le travail de Peter Brook. Et les représentations qu'il donnera dans le monde entier avec *Le Costume* attestent cet attrait jamais démenti. *Le Costume* sera une pièce emblématique pour l'esthétique de Brook et ses rapports vivants avec l'Afrique.

Cet attrait de Brook pour l'Afrique et l'artiste africain s'inscrit dans quelque chose de plus large qui a quelque chose à voir avec la volonté d'ouverture envers des cultures extra européen-

end of a cycle, and later Brook himself said that this was the end of the cycle of the heart, the beginning of the cycle of the head. But it was in *The Tempest* that apart from the visual splendour of the piece Brook offered a double image of the African actor, because the Prospero-Ariel pair was palyed by Sotigui and Bakary: together, they appeared to me as a kind of synthesis of the links Peter Brook has with both Africa and its actors.

Then Peter Brook and Marie-Hélène Estienne organised a programme at the Bouffes du Nord devoted to South Africa, which had been a revelation to Brook in 1973, when he saw *The Island* at the Royal Court (a theatre which was a prize winner here last year, in Taormina). *The Island* had a tremendous topicality, because it referred to Mandela's imprisonment on the same island. Everyone in Africa understood the meaning of the comparison. And according to Peter Brook, the shock it caused left such traces that this year he invited the piece back to Paris, where we could be moved by seeing the play revived twenty five years later, with the same actors. From this point South Africa occupies a special place in Peter Brook's work, and the productions that he was to give all over the world of *Le Costume* shows that it has not diminished. *Le Costume* is a work which is emblematic of Brook's aesthetic and its living relationship with Africa and African actors.

This attraction of Brook for Africa and African artists is part of something much larger, his willingness to open himself to all non-European cultures. If, at the end of the nineteenth

nes. Si à la fin du xixème et tout au long du xxème siècle, les metteurs en scène se sont focalisés sur l'Orient et ses techniques de jeu, les plasticiens, eux, vont subir le choc de l'Afrique dès les années 1900. Elle ne produira pas le même effet sur les gens de théâtre et il va falloir attendre Brook pour qu'un grand homme de théâtre parte à sa découverte et, surtout, explore les ressources de ses acteurs. Brook participe et anime ce mouvement d'une importance extraordinaire qui a participé à l'exploration de ce que l'on appelle aujourd'hui «les arts premiers". Brook a accompli dans le théâtre ce que Picasso a fait pour les arts plastiques. L'attrait pour l'Afrique les unit.

D'abord je vais demander à Marie-Hélène, qui a travaillé avec Peter Brook de parler de découverte de ces acteurs africains qui nous ont ébloui. Nous aimerions avoir des témoignages concrets sur sa rencontre avec eux, sur le contexte et les circonstances de la rencontre avec ces comédiens qu'elle et Peter Brook ont su nous faire découvrir.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Moi je suis bien plus pragmatique vis-à-vis de cette question africaine que Georges, et je l'ai vécue de l'intérieur. Je ne peux pas parler à la place de Peter; je ne peux que témoigner de mon expérience. Quand j'ai commencé à chercher des acteurs j'ai réagi toujours au «pif", à l'intuition dans le brouillard. D'ailleurs c'est ça aussi la méthode de travail de Peter. Alors quand on a parlé du *Mahabharata* et du projet de découvrir un acteur africain qui devait tenir le rôle de Bimah, je me suis dit qu'on pouvait commencer en passant par le cinéma africain. Alors on m'a donné l'adresse d'une dame qui faisait à Paris du

and throughout the twentieth century, directors have focused on the East and its methods of theatre, plastic artists have fallen for the shock of African art ever since 1900. It did not have the same effect on the theatre community, and we had to wait until Brook before a great man of theatre set out to discover its resources, above all its actors. Brook has jumped in and given the movement an extraordinary importance by taking part in the exploration of what we call today 'the basic arts'. Brook has achieved in theatre what Picasso did for the plastic arts. The attraction of Africa unites them.

Now I should like to ask Marie-Hélène Estienne, who has worked with Peter Brook, to talk about the discovery of these African actors who have so struck us. We should like to have some concrete evidence about the meeting with them, to give the context and circumstances of the encounter with these actors which she and Peter Brook have enabled us to discover.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

I'm a lot more practical about this African question than Georges, because I have been there and lived it. I cannot talk in Peter's place, I can only talk about my experience. When I began to look for actors, I was always struck by that 'pif', that intuitive flash of light in the fog. It's also Peter's way of working.

Anyway, when we talked about *Mahabharata* and the possibility of finding an African actor to play the role of Bimah, I said to myself we could start by looking at African cinema. I'd

montage de films africains, je suis allée la voir, elle a été très, très gentille, elle avait un très joli nom, elle s'appelait Davanture. Je suis arrivée là et sur l'écran qu'elle était en train de monter, qui ai-je vu? Sotiguyi Kouyaté. Alors, évidemment, on n'a pas regardé seulement Sotiguyi Kouyaté, on a vu d'autres acteurs mais, ensuite, on a contacté cet homme que nous avions vu là, sous un arbre, pendant que cette dame était en train de monter son film. Il travaillait dans un ministère; Peter dit qu'il était caché sous la table parce qu'il y avait une révolution chez lui, là-bas, mais ce n'est pas vrai, il était là, dans son bureau, en train d'attendre la sonnerie du téléphone et on a appris que c'était un acteur qui avait déjà joué avec Claude Régy et était prêt à prendre immédiatement l'avion pour venir à Paris. Il est arrivé à Paris, et ça a été un coup de foudre et voilà! Ce fut très simple. Ce qui est curieux dans ce type de rencontres, c'est que c'est parfois très, très simple. Parfois ça ne marche pas, mais parfois ça marche très simplement. Bakary, aussi, il est arrivé un jour comme ça. Nous avions un acteur très, très sympathique qui s'appelait Clément mais qui buvait trop et, un jour, il n'est pas venu, donc nous avions besoin de quelqu'un pour le remplacer. Ce fut aussi très simple. J'ai appelé une amie qui s'occupait de castings qui m'a dit qu'il y avait un garçon extraordinaire qui venait de passer des auditions, qu'il était génial mais qu'il n'avait pas eu le rôle. Alors j'ai dit: ça a l'air intéressant et Bakary est apparu; il était très jeune, très fort et ça a aussi été le coup de foudre. Il y a quelque chose qui se passe que je n'arrive à formuler et que j'appelle «le coup de foudre". Peut- être que Bakary lui-même pourrait raconter comment il est arrivé.

been given the address of a woman who was showing African films in Paris; I went to see her. She was very, very nice, with a very pretty name - she was called Davanture. When I arrived, who should be on screen in the movie she was showing, but Sotigui Kouyaté? Obviously we didn't only look at Sotigui, we saw other actors, but we got in touch then with this man we had seen sitting under a tree in the film the lady showed us. He was working in a Ministry - Peter says he was hiding under the table because there was a revolution going on, in his country, but that's not true; he was there in his office waiting for the telephone call, and we learned that he was an actor who already played with Claude Régy, and that he was ready to get on a plane at once and come to Paris. He came to Paris, and in a flash, 'pif' - there you have it. It was all very simple What is curious in this kind of encounter is that they can often be very, very easy. Sometimes they don't work, sometimes they do. It happened like that with Bakary, too. We had a very sympathetic actor called Clément, but he drank rather a lot and one day he didn't turn up, and we needed a replacement. It was very easy. I called a friend who did casting, who told me that there was this extraordinary boy who had just auditioned, a very nice guy but he hadn't got the part. I said I was interested and Bakary appeared; he was very young, very strong and again it all happened in a flash. It's something that happens, which I can't explain, but it's what I call the flash. Perhaps Bakary himself can tell us how it happened.

BAKARY SANGARÉ
Je veux bien.

GEORGES BANU
Moi aussi, justement, je désirerais lui donner la parole. Mais avant je voudrais lire un fragment d'un entretien de Peter Brook avec un ami luxembourgeois, Olivier Ortolani. Dans ce texte que je trouve magnifique il parle longuement et explique d'où vient l'intérêt qu'il porte aux acteurs africains. Je le cite: «il y a des acteurs qui sont devenus acteurs pour se cacher et il y a des acteurs qui sont devenus acteurs pour s'ouvrir et se développer. Dans les deux cas, pour moi, le choix est très clair. Je n'aime pas, chez les acteurs, ceux qui veulent faire des constructions, c'est pour ça par exemple que j'ai de très, très bonnes relations avec les acteurs africains parce que ce ne sont pas du tout des acteurs naïfs et intuitifs comme on le croit parfois; ce sont des acteurs très, très professionnels dans le sens où ils ont beaucoup de compétence, de métier mais ils ne cherchent pas du tout à se cacher derrière le rôle; au contraire, ils cherchent à être totalement ouverts pour que le rôle s'exprime à travers leurs moyens. C'est le contraire du grand acteur de composition occidental où tout est une construction artistique et ce qui se passe à l'intérieur est souvent presque impossible à trouver. C'est la construction par la virtuosité. Chez l'acteur, je cherche cette pureté qui apparaît quand il s'ouvre, ensuite je demande à l'acteur d'apporter déjà quelque chose. Je n'aime pas travailler avec le tout débutant qui arrive en disant «je me mets entre vos mains" et je me demande pourquoi car ça ne m'intéresse pas. Je ne trouve pas de rela-

BAKARY SANGARÉ
I'd be glad to.

GEORGES BANU
I was just about to ask him to speak. But before that I'd like to read an extract from an interview Peter Brook gave to a friend from Luxembourg, Olivier Ortolani. In this text, which I think is magnificent, he talks at length about his interest in African actors and where it comes from. I quote: 'There are actors who have become actors to hide themselves, and there are actors who have become actors to open themselves up and grow. In the two cases, for me the choice is clear. I don't like actors who want to build something, which is why I have very good relationships with African actors, because they are not at all as naïve and intuitive as some think, they are very very professional in the sense that they have a great competence, great craft, but they do not in the least try to hide behind a part. On the contrary they are trying to be completely open, so that the part may express itself through the means at their disposal. It's the opposite of the great actor of the Western school, for whom everything is an artistic construction and what is going on inside is often almost impossible to discover. It is building a part through virtuosity. I'm looking for that purity in an actor which manifests itself when he is open, I am asking the actor to bring me something that is already there. I don't like working with the absolute beginner who arrives and says 'I'm putting myself in your hands', and I sometimes wonder why that doesn't interest me. I

tions saines avec quelqu'un qui dit «je suis prêt à tout, je suis un instrument entre vos mains". Je ne suis pas du tout touché, ni convaincu par ça. Au contraire je voudrais un acteur qui apporte des moyens qui l'ont marqué, cicatrisé de manière positive par des expériences, exactement comme lorsqu'on monte une montagne, on se cherche des camarades qui sont déjà marqués par des expériences qu'ils ont vécues. On n'attaque pas l'Himalaya avec des débutants. J'ai donc besoin d'un mélange: l'acteur qui a des moyens venant de l'expérience et qui en même temps n'a pas perdu sa pureté. C'est quelque chose qui n'est pas facile à trouver. Si on a des acteurs purs sans expérience, ce n'est pas intéressant. Et pour moi les acteurs africains ont la pureté et l'expérience". Ce texte est assez extraordinaire et assez explicite, très rare d'ailleurs. C'est la meilleure manière d'introduire l'intervention de Bakary. Un seul mot avant de lui donner la parole: ce n'est pas n'importe quel acteur africain qu'on trouve chez Peter, bien au contraire l'acteur africain, chez Peter, on le reconnaît, on saisit la différence entre les acteurs africains qui jouent ailleurs et les acteurs africains qui jouent chez lui. Ils ont une identité originale, ils n'apparaissent pas comme étant adaptés, moulés selon le modèle de l'Occident. On reconnaît qu'ils viennent d'ailleurs, qu'ils préservent une dimension physique, une manière d'être là qui n'a rien à voir avec les acteurs africains intégrés dans le théâtre européen. Ils apportent la matérialité indispensable au «théâtre brut «et en même temps on sent que «le théâtre sacré» ne leur est pas étranger. Tout cela sans qu'ils s'appuient sur la dimension formelle du jeu, sur des effets de

can't have a healthy relationship with someone who says 'I'm ready for anything, a tool in your hands.' I'm not in the least touched or convinced by that. On the contrary, I want an actor who is marked by what he has, scarred (in a positive sense) by his experiences. It's exactly like when you are climbing a mountain: you want companions who are already marked out by their previous climbing experience. You don't go up the Himalayas with beginners. So I need a mixture: an actor who has resources derived from his experience but who has not lost his purity. It's something which is not easy to find. If you have actors with purity but without experience, it's not interesting. And for me, African actors have both the purity and the experience.'

It's a quite extraordinary text, very clear, which you don't often find elsewhere. It's the best way to introduce Bakary's contribution. One more word before I hand over to him: it's not just any African actor one meets in Peter's company, quite the opposite. You can recognise the African actor you come across with Peter, you can grasp the difference between African actors who play elsewhere and those who act with him. They have an identity of their own, they don't look as if they've been adapted, moulded to Western conventions. You recognise that they are coming from somewhere else, that they keep a physical dimension, a manner of being which has nothing to do with that of the African actors who have been absorbed into Western theatre.

They bring a corporeality which is essential for 'rough theatre' and at the same time you

maîtrise et de contrôle du corps. Les acteurs africains, dans les spectacles de Peter Brook, sont uniques, irremplaçables. Bakary, tu as travaillé avec Peter aussi bien sur un texte classique que sur un texte contemporain car tu es passé d'Ariel dans *La Tempête* à *Woza Albert* ou au *Costume!* Que peux-tu dire de cette expérience?

BAKARY SANGARÉ

Je ne sais pas par où commencer, c'est un peu difficile mais je pense - comme ce qui vient d'être dit - que c'est vrai que, peut-être, par rapport au choix d'un acteur africain il ne faut pas aller trop loin, que c'est vrai que ce n'est pas non plus n'importe qui qui peut venir jouer avec Peter, mais c'est aussi valable pour un acteur blanc. Ce n'est pas n'importe quel acteur blanc qu'il prendrait pour ses spectacles! Dans tout ça intervient une question d'esprit, de démarche, de chemin qui lui est propre. C'est bien pour ça qu'il va en Afrique et qu'il voit qu'il y a des problèmes d'incommunicabilité - comment on peut dire ça? - des problèmes de communication entre l'homme de théâtre européen qu'il est et l'Afrique. Eh bien, de cette crise il apprend et il apprend qu'à partir de cette crise se développe autre chose ailleurs. Il y a d'abord une crise et c'est elle qui enrichit ensuite l'expérience du travail. Alors pour revenir un peu à moi, je pourrais dire qu'il m'est difficile de dire tout ce que j'ai pu apprendre sur le plan théâtral en faisant ces spectacles, mais, j'en suis certain, j'ai découvert des choses sur moi - et également sur ce que je peux faire par rapport au métier. Nous, les Africains, nous savons peut-être cueillir un fruit mais on ne sait pas toujours quel fruit est mûr. Et tout d'un coup,

can sense that 'sacred theatre' is not alien to them. All this without their depending on the formal aspects of acting, on skilful effects or body control. The African actors in Peter Brook's productions are unique, irreplaceable. Now, Bakary, you have worked with Peter on both classical and contemporary texts, having gone from Ariel in *The Tempest* to *Woza Albert!* and *Le Costume.* What can you tell us about that experience?

BAKARY SANGARÉ

I don't know where to start. It's a little difficult but I think that it is true - as has just been said - that , perhaps, when it comes to casting an African actor you should not go too far, and it's true that not just anyone can come and work with Peter, although that is also true for a white actor. He wouldn't hire any old white actor for his productions, either! It's all a matter of spirit, of attitude, of taking the right path. That's certainly why he goes to Africa and sees that there are problems of lack of communication - how shall I say - problems of communication between a European man of theatre like him and Africa. Well, he learns from this crisis, he has learned that something else can result from it. First you have a crisis and then it enriches the experience of your work.

To come back to me, I could say that it is difficult for me to tell you everything I have learned on the theatrical plane in performing these plays, but I am sure that I have found things out about myself and what I can do in regard to my work. We Africans may know how to pick a fruit, but we don't always know

lorsqu'il y a un œil extérieur qui nous comprend, qui a la patience de nous comprendre, de nous écouter et de s'ouvrir à nous, à d'autres mondes, alors on arrive à lui donner ce qu'on peut donner. Et par rapport à l'Afrique du Sud, par exemple, je dois dire que moi j'étais très heureux de me retrouver là, en 1989, dans la distribution de *Woza Albert!* parce que, à l'époque, tout autre Africain de l'Ouest n'avait pas le droit d'entrer en Afrique du Sud où régnait l'Apartheid. Alors l'Afrique du Sud m'apparaissait comme à beaucoup d'autres Africains comme une sorte de... comme une partie de notre propre corps à laquelle l'accès nous était interdit. Pour moi, ce fut une grande expérience. Ce fut un côté positif de faire ce voyage qui avant n'était qu'imaginaire pour moi. Ça enrichit.

Il faudrait peut-être relativiser ce que l'on dit sur l'Afrique. Pour une distribution c'est pareil. Dans la distribution du *Costume*, il y a deux acteurs qui sont là mais qui, pour ainsi dire, n'ont pas vraiment vécu en Afrique. Bon, ils ont ce que les Africains ont, la peau, ils sont noirs mais alors ils n'ont pas forcément ce côté brouillon, primaire, naïf et innocent. Ils sont très, très vifs, ils sont beaucoup plus rapides peut-être que moi mais en même temps c'est là qu'on s'aperçoit qu'avec eux ça va beaucoup plus loin que simplement le côté terre à terre et africain des choses. Ils connaissent beaucoup plus, ils maîtrisent beaucoup plus les données la vie en France que celles de la vie de Bamako, du Cameroun ou du Mali. Donc, ils pourraient mieux se débrouiller en banlieue parisienne qu'en Afrique. C'est pourquoi on peut dire que ce n'est pas tant l'expérience africaine qui compte, mais la personne pour laquelle, comme

which one is ripe. And when there is an external presence that understands us, that is patient enough to understand us, listen us and open up to us, to our different worlds, then we have something to give back in return. As far as concerns South Africa, for example, I have to say that I was very happy to find myself again cast in *Woza Albert!* in 1989, because at the time no other African from the West could enter South Africa, which was still under apartheid. So South Africa seemed to me as to many other Africans like some kind of - like a part of our own bodies to which we had been denied access. For me it was a big experience. That was a positive side to making this journey which had existed before only in my imagination. It was enriching.

Perhaps we should put what we are saying about Africa into context. It's just like casting a play. In the cast of *Le Costume* there are two actors who haven't actually lived in Africa. OK, they have what Africans have, the skin, they are black but they don't really have the unformed, the primitive, naive, innocent side to them. They are very, very bright, they are perhaps quicker on the uptake than I am, but at the same time you can see that with them it goes much further than just the African side of things. They know a lot more, they are more versed in the facts of life in France than those in Bamako, in Cameroun or Mali. So they can get by better in a Paris suburb than they would in Africa. That's why you can say that it's not so much the experience of Africa that matters, but the personality, for which, as Marie-Hélène says, you have or do not have

dit Marie-Hélène, on peut avoir ou ne pas avoir de feeling. Tout dépend donc de ce qu'on sent, de ce qu'on peut partager, peut-être même de la sociabilité et de tant d'autres choses.

GEORGES BANU

D'habitude, les acteurs qui sont restés longtemps chez Peter ce sont des acteurs qui ont eu des rapports avec l'Afrique. Il s'intéresse aux acteurs africains en raison d'un certain rapport qu'ils ont au monde. Peter dit que «grâce à une relation à la nature, le corps rentre en Afrique dans le monde adulte d'une manière plus organique que dans le monde européen". Cette phrase confirme le fait que le théâtre de Peter est un théâtre fondamentalement habité par l'idée de l'organique dont il retrouve les caractères plus particulièrement en Afrique.

BAKARY SANGARÉ

Je me permettrais d'ajouter qu'il n'est pas dit que le côté organique aille automatiquement de pair avec la nature. Ce n'est pas n'importe quel Africain vivant là-bas qui apporte cette dimension organique.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Je crois que l'organique dont parle Georges n'est pas lié uniquement à l'Afrique. Tout se joue sur les êtres. Il peut y avoir Yoshi qui est japonais mais qui joue un Africain comme il peut y avoir Sotiguy qui demande à Yoshi pourquoi il fait tel geste. Je veux dire qu'il ne faut pas trop cloisonner. Ce sont les continents qui font un tout, l'Afrique, évidemment, est très importante mais elle fait partie d'un tout. Il y a des blancs qui amènent aussi leur organicité.

a feeling. So everything depends on what one feels, what one can share, maybe even on how sociable one is, and so many other things.

GEORGES BANU

Usually the actors who stay with Peter for a long time are ones who have connections with Africa. He takes an interest in African actors because of a certain relationship they have with the world. Peter says, 'Thanks to its relationship to nature, the body in Africa participates in the adult world in a more organic way than in the European world.' This phrase confirms the fact that Peter's theatre is one that is fundamentally based on the idea of the organic, whose characteristics he finds more particularly in Africa.

BAKARY SANGARÉ

May I add that we are not saying that the organic side automatically goes with nature. It's not just any African living there who can bring in the organic dimension.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

I think the organic I'm talking about, Georges, is not uniquely connected to Africa. Everything is played out among human beings. You can have Yoshi, who is Japanese but playing an African, just as you can have Sotigui asking Yoshi why he is making such and such a gesture. I want to say that you shouldn't compartmentalise too much. There are the continents, which make up an entity, and Africa is obviously very important , but it's only a part of the whole. There are white people who also bring their organicity.

GEORGES BANU

Tout à fait. Mais si on a choisi cet axe, c'est aussi en raison de la présence de Bakary. Par ailleurs, lorsqu'on va au Japon ce n'est pas tant pour chercher un acteur organique, mais, bien au contraire, plutôt un acteur en possession d'une technique fortement maîtrisée. On ne cherche pas partout la même chose.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Oui, mais pour Peter l'ensemble des acteurs retenus doivent faire un tout.

GEORGES BANU

Voilà, donc est-ce que vous avez des questions que vous voulez poser à Marie-Hélène, à Bakary?

PUBLIC

Je parle en italien. Bon, dans le cas du *Costume*, au sein de la troupe parisienne, je crois qu'étaient présents un ou même deux acteurs londoniens, mais il me semble au contraire que la troupe que nous verrons ce soir est uniquement composée d'acteurs africains; je voudrais comprendre quelle est la différence. Premièrement: comment se fait-il qu'à Paris, on ait choisi de faire ce travail en allant prendre deux acteurs londoniens, tout à fait remarquables, et pas deux acteurs français noirs. Ou encore, pourquoi n'avoir pas commencé le travail avec une troupe uniquement faite d'acteurs africains? Et puis, je voudrais savoir s'il y a eu une différence lors du changement des deux troupes, si la recherche effectuée sur le travail a produit des résultats différents en changeant les acteurs?

GEORGES BANU

Quite. If we chose this particular emphasis it was because we have Bakary here. Besides, we have seen in Japan that they are not so much looking for an actor who is organic, but rather the opposite, they are looking for someone with a strongly developed technique. We are not looking for the same thing everywhere.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Yes, but the company Peter recruits has to make up an entity.

GEORGES BANU

So, do you have any questions you would like to put to Marie-Hélène or Bakary?

AUDIENCE

I will speak in Italian. Given that in the case of the Paris cast of *Le Costume* there were, I believe, one or maybe two actors from London, it still seems to me that the cast we are seeing tonight is made up only of African actors, and I would like to know what the difference is. First, if it was a choice in Paris to do this type of work with two London actors, how they were chosen - they are extremely good actors - but how did the choice of taking on two London actors and not black French actors occur, rather than starting work with a single cast of African actors? And if there is a difference between the two casts, has the research done into the work had any different results in changing the actors?

BAKARY SANGARÉ

Je pense que c'est très enrichissant, d'abord ça permet au spectacle d'avoir quelque chose qu'il n'a pas. Nous avions une équipe soudée qui travaillait bien ensemble, qui se comprenait, qui avait un style de jeu où chacun des éléments entrait là-dedans très bien, et puis ensuite sont arrivés des acteurs nouveaux. Ils ont amené quelque chose de complètement différent et nouveau. D'abord eux-mêmes n'étaient plus pareils aux comédiens qui étaient déjà dans l'équipe: ils avaient une corpulence, un mouvement tout à fait autre. Et nous qui étions là, au début des répétitions, nous nous sommes mis à l'écoute de ces gens nouveaux; on essayait d'être ouverts et attentifs aux gestes et aux mouvements qu'ils faisaient pour s'harmoniser, ou aider à un moment donné au cas où ils se seraient sentis un petit peu perdus. Mais on sentait qu'ils apportaient énormément de choses. Ça permet au spectacle de rester vivant, de jouer en sachant qu'il n'y a rien d'acquis, que c'est un travail de tous les jours et que, vu que le public change tous les soirs, tout doit rester vivant. La représentation d'hier ne peut pas ressembler tout à fait à la représentation de ce soir. Et c'est ce même processus qui continue quand des acteurs nouveaux arrivent.

GEORGES BANU

Moi je voulais poser une question. Dans *Woza Albert!* comme dans *Le Costume,* par rapport aux *Iks*, nous nous trouvons dans une situation différente dans la mesure où des acteurs noirs jouent des personnages noirs. Comment s'explique cette mutation? S'agit-il d'une décision délibérée de Peter, est-ce qu'il considère que sur les

BAKARY SANGARÉ

I think it has been very enriching, first because it allows the production to have something it didn't have before. We had an established company which worked well together, who understood one another, who had a style of acting where all the elements went together well, then new actors arrived. They brought with them something completely different and new. At first they were not at the same level as the actors who were already in the company: they had a heaviness, a completely different manner of movement. And those of us who were already there, we tried to listen to these new people at the beginning of rehearsals, we tried to be open and attentive to the gestures and movements they were making in order to harmonise with them or help them at those moments when they might seem a little lost. But we realised that they were bring an enormous amount with them. That allowed the piece to remain alive, to play in the knowledge that nothing was fixed, that it was new work every day and that, since the audience changes every night, everything has to stay alive. Yesterday's show may be nothing at all like tonight's. And it's the same process when new actors arrive.

GEORGES BANU

I'd like to ask a question. In *Woza Albert!*, as in *Le Costume*, we find ourselves in a different situation from that in *The Ik*, in that black actors are playing black characters. How do we explain this change? Is it a deliberate decision

deux pièces africaines, c'était mieux d'adopter cette solution?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Nous avons cru que c'était vraiment très intéressant de prendre des comédiens noirs de Paris, de jouer avec deux Africains de l'Ouest plutôt qu'avec deux Africains d'Afrique du Sud. Cela demandait tout un voyage! Jouer *Woza Albert!* avec deux blancs ne me semblait pas bon. C'est la décision que nous avions prise. Pour *Le Costume* c'est pareil. On aurait pu le faire avec un acteur blanc, on y a pensé d'ailleurs, mais après s'est imposée l'idée de la distribution entièrement noire. Parfois il y a des décisions qui s'imposent. Tout simplement. L'autre soir, quand je regardais le spectacle, je me disais que c'est bien que *Le Costume* soit joué par quatre acteurs noirs qu'ils soient de Paris ou d'ailleurs. Ensemble, ils désignaient l'Afrique du Sud.

GEORGES BANU

Allez-y monsieur.

PUBLIC

Bonjour. J'ai une question pour vous, monsieur. Je voulais savoir si ce cycle de voyage de l'esprit, si on peut appeler ainsi ce que Brook entreprend dans les années 1990 avec les deux spectacles «L'homme qui» et «Je suis un phénomène"; si cette nouvelle approche, cette découverte du «moi", de l'intérieur, a influencé - et dans quelle mesure - ce retour à l'Afrique, ce nouveau type d'approche que, disons, Brook met en œuvre dans ses mises en scène? J'ai vu le spectacle hier soir et j'ai eu l'impression

of Peter's - did he think that that this was the best solution for the two African plays?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

We thought it was really very interesting to take black actors from Paris, and perform with two Africans from here rather than two from South Africa. That would have meant another trip! To play *Woza Albert!* with two white actors didn't seem a good idea to me. That's the decision we took. It's the same for *Le Costume*. We could have done it with a white actor in the cast, we thought about it and afterwards came to the idea of a totally black cast. Sometimes decisions make themselves. Very simply. The other night when I was watching the performance I said to myself it's good that *Le Costume* should be played by four black actors, from Paris or wherever. As a group they still represented South Africa.

GEORGES BANU

Yes, sir?

AUDIENCE

Good morning. I have a question for the Professors. I'd like to know if we can talk about what mental journey Brook took at the beginning of the Nineties with the two pieces *L'homme qui* and *Je suis un phénomène*, so this new approach, this discovery of the 'I', the inner I, how much did it influence this return to Africa, this latest, shall we say new type of approach that Brook has towards his direction? I saw the production last night and it seemed to me

que ce nouveau genre de travail qu'il a fait au cours de ces dix dernières années à travers les œuvres de Sacks, de Luria, est profondément présent dans ce type de travail. Je voudrais savoir si vous êtes d'accord.

GEORGES BANU

Je crois - et d'ailleurs Marie-Hélène le confirmait tout à l'heure - que la force théâtrale de Peter Brook, c'est d'avancer une proposition et en même temps de refuser que cette proposition se ferme, s'ankylose, qu'elle reste toujours la même. Il m'a dit une fois une phrase qui m'a profondément marqué, et, depuis, j'essaie de l'appliquer à la vie car, au fond, les phrases qui sont vraiment importantes ont des incidences sur notre vie; et il m'a dit «il faut avoir un plan, mais il faut oser aussi le casser". Et je crois que les deux grands spectacles du cycle du cerveau *L'homme qui* et *Je suis un phénomène* sont vraiment deux spectacles qui se répondent, qui s'inscrivent dans la cohérence d'un cycle. D'une certaine manière, avec le programme d'Afrique du Sud, Peter Brook montre qu'il refuse de respecter le programme d'un cycle, qu'il ne veut pas se livrer à un travail qui porte uniquement sur le cerveau. D'ailleurs, je crois que pour comprendre ce qu'est Peter Brook, il faut lire ce qu'il dit sur Shakespeare parce que je trouve que Brook, en parlant de Shakespeare, fait son autoportrait. Et quand il dit que Shakespeare ne reste jamais sur un même plan, dans la même position, il désigne exactement ce qu'il fait lui-même. Ne jamais rester sur un seul plan, construire un programme et en même temps oser le détourner.

that this new kind of work that he has been engaged in over the last ten years on the works of Sacks and Luria is deeply present in this latest type of work, and I should like to know whether you agree.

GEORGES BANU

I think - and indeed Marie-Hélène confirmed it just now - that the theatrical force that drives Peter Brook is to put forward a proposition and at the same time refuse to accept that it is secure, set in stone, that it always stays the same. He once said something to me that struck me deeply, something which I have tried to apply in life, because in the end the really important things people say affect our lives - he said to me 'You must have a plan, but you must also be ready to tear it up.' And I think that the two big examples of the 'brain cycle', *L'homme qui* and *Je suis un phénomène* are really two productions which answer one another, which can be put into the frame of a cycle. In a way, with the South African programme, Peter Brook is showing that he refuses to respect the programme of a cycle, that he doesn't want to give himself up to work that concerns only the brain. Besides, I think that in order to understand what Peter Brook is, we must read what he said about Shakespeare, because I find that when Brook talks about Shakespeare he is painting a self-portrait. And when he says that Shakespeare never stays in the one place, in one position, he is describing exactly what he himself does. Never staying in the same place, building a programme but daring to turn away from it.

PUBLIC

Oui, juste une curiosité. Je voulais demander à Bakary Sangaré quelque chose sur sa formation d'acteur en Afrique, dans son pays; bref, quelle est sa nationalité car on parle de l'Afrique, mais peut-être vivait-il dans un endroit bien précis. Voilà: l'Afrique c'est grand. Et m'exprimer ainsi me semble même un peu général.

BAKARY SANGARÉ

Moi, je n'ai pas vraiment une formation africaine mais j'ai beaucoup «écouté» l'Afrique, j'ai vécu en Afrique jusqu'à 20 ans, et ça a laissé des traces. Ce que j'ai pu apprendre là-bas, à cet âge-là, a dû influencer le reste de ma vie mais sans que je m'en aperçoive forcément. Ce sont les éléments de la vie qui, à l'époque, composaient l'Afrique et qui m'ont marqués. Dans la vie, et en Afrique encore plus, on apprend parfois des choses par sa grand-mère, par la grand-mère de son copain on apprend aussi des choses, par des jeux on apprend des choses, par des danses on apprend des choses, par la musique on apprend des choses, par des petits voyages à travers la forêt on comprend des choses, en étant berger *peul* on apprend des choses. Moi j'ai fait le berger *peul*, on m'a mis avec un berger peul pendant des années et des années, donc je me trouvais derrière des bœufs et puis je passais toute la journée dans les champs ou dans la forêt, alors ça a dû m'apprendre des choses et puis ensuite on m'a mis aussi dans une école où je pouvais apprendre l'alphabet. Alors, après six années scolaires passées chez une dame qui m'a raconté plein d'histoires, j'ai dû aller à l'école secondaire et après, ces histoires, j'ai commencé à

AUDIENCE

Yes, just out of curiosity. I wanted to ask Bakary Sangaré a little about his training as an actor in Africa, in his country, and what actually is his country, because he talks of Africa but really he is from a precise part of it; Africa is a big place, and he seems to be generalising somewhat in this way.

BAKARY SANGARÉ

I didn't really have a training in Africa but I have 'listened' a lot to Africa, I lived there until I was twenty and it has left its traces. What I could learn there at that age must have influenced the rest of my life, although I don't greatly notice it. There are elements in life which came from the Africa of the time and they have influenced me. In life, and this is even more so in Africa, you learn things from your grandmother, you learn things from your friend's grandmother, too, you learn things from games, you learn things from dancing, you learn things from music, you learn things from little journeys through the forest, you learn things from being a Peul herdsman. I have been a Peul herdsman, I was sent to be with a Peul herdsman for years and years, so I found myself among the cattle and spent all day in the fields or in the forest, and then they put me in a school where I could learn the alphabet. Then after six years at school, which I spent with a lady who told me lots of stories, Then I had to go to secondary school, where I began to tell these stories to others. Then I finished this cycle, I arrived at high school and afterwards I went to a theatre school, this time

les raconter aux autres. Ensuite j'ai fini ce cycle, je suis arrivé au lycée et après je suis parti dans une école de théâtre, cette fois à Bamako dans la capitale du Mali. Là-bas il y avait un petit institut où je me suis inscrit, j'y ai passé trois années et, à la fin des trois années, des gens m'ont vu et ils se sont dit «Eh bien, on voudrait aider celui-là pour qu'il ait d'autres informations sur le théâtre, alors on pourrait lui proposer une petite bourse pour qu'il aille en Europe, ainsi il pourrait obtenir plus d'informations". Alors j'ai eu une petite bourse, j'ai donc quitté le Mali, je suis arrivé à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre qui était à Paris. (les élèves d'ailleurs avaient comprimé ce nom en l'appelant l'*École de la rue Blanche*) Alors j'ai passé trois années scolaires là. La première année déjà, j'ai rencontré «le monde de Peter» parce que pour moi c'est un monde. Il n'y a pas que lui, il y a Marie-Hélène, il y a Bruce Myers, il y a Boris que j'ai rencontré, il y a Yoshi et tout ça était pour moi assez extraordinaire. Il y a aussi Jean-Claude Carrière que j'ai eu l'occasion de rencontrer à ce moment-là. Et chemin faisant, la nuit, j'ai joué un peu dans le *Mabharahta* car le matin j'allais toujours à l'école. Le soir j'allais donc jouer, le jour j'apprenais et cela jusqu'à ce que j'aie obtenu mon petit diplôme de comédien. Et puis voilà, c'est tout ce que j'ai fait.

GEORGES BANU

Toi, Marie-Hélène, tu dis que tu réagis au «feeling", à quoi es-tu sensible?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Franchement au «tout", c'est vraiment le tout qui

in Bamako, the capital of Mali. There was a little institute there which I joined, I spent three years there and at the end of the three years some people saw me and said to themselves 'OK, we we'd like to help him get more information about theatre, so we could offer him a little grant to go to Europe, so that he can get information.'

So I got my little grant, I left Mali, I arrived at the Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre in Paris - we students called it the Rue Blanche School. Then I had three years of study there. I had already come in contact with 'the world of Peter' in my first year - for me it is a world. There's not just him, there's Marie-Hélène, there's Bruce Myers, there's Boris whom I met, there's Yoshi - all that was an extraordinary experience for me. Then there's Jean-Claude Carrière, whom I met at that time. And on my journey, I played a little in *Mahabharata* at night, but by day I was still going to school. So I played by night, I studied by day and this went on until I got my little diploma as an actor. And there, that's all I've done.

GEORGES BANU

Marie-Hélène, you say you react to feelings; to what in particular are you sensitive?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Frankly, to everything; really everything counts, it's very very mysterious and I would say that it's not only we ourselves who decide.

I don't think it's we, Peter or I, who choose, it's a matter of encounter, it's fate. Without

compte, c'est très très mystérieux, et je dirais que ce n'est pas seulement nous qui décidons. Je ne crois pas que ce soit nous, Peter ou moi, qui choisissions; il s'agit d'une rencontre, c'est la destinée. Sans être fondamentalement religieuse, je dirais que la découverte d'un être qui est en même temps un acteur qui nous intéresse est liée à la destinée. J'éprouve alors l'intime conviction que nous devions nous retrouver avec cette personne, non seulement avec cette personne mais avec d'autres personnes car, toujours, nous avons dans la tête l'idée que nous devons former un groupe et que nous faisons partie de ce groupe. Finalement c'est très très délicat, c'est sûr que c'est au coup de foudre, c'est sûr que c'est au pif mais le «pif guidé"- espérons-le - par un Dieu généreux qui permet que finalement l'événement se présente tout seul. Souvent, les choses les plus difficiles se présentent toutes seules; moi c'est comme ça que je le vis.

GEORGES BANU

Il faut savoir les reconnaître.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

Il faut savoir se diriger avec l'aide, évidemment, de Peter, et de ce point de vue on est bien aidés. Nous sommes aidés par Peter, certes, mais aussi par les circonstances, par des puissances qui nous dépassent. Cela se fait avec un grand sérieux et, en même temps, le travail s'accomplit grâce à une légèreté que nous souhaitons toujours préserver.

GEORGES BANU

Est-ce que vous avez des questions à poser?

being deeply religious I would say that the discovery of someone who happens to be an actor is tied up with fate. I have the intimate conviction, too, that we must discover ourselves anew through this person, not only this person, but others, because we always have it in our heads that we must form a group and be part of that group. In the end it is very very delicate, it's certain that it happens in a flash, it's that 'pif' but it's a 'pif' that's given, let us hope, by a generous God who allows the final event to happen of itself. The most difficult things often happen of themselves, that's how I find it in my life.

GEORGES BANU

You have to know how to recognise them.

MARIE-HÈLENE ESTIENE

We should know how to make our way , with Peter's help certainly, and from this point of view we are helped. There is no doubt that we are helped by Peter, but also by circumstances, by forces that are beyond our understanding. It is done in a very serious manner and in same time the work is accomplished due to a lightness which we would like to preserve.

GEORGES BANU

Do you have questions to ask?

AUDIENCE

I'd like to ask a rather more critical question. It was a very simplistic vision of Africa that I saw yesterday, a vision made in Paris for a

PUBLIC
Je vais poser une question un peu plus critique. C'est quand même une vision de l'Afrique très simpliste que j'ai vue hier, une vision fabriquée à Paris pour une audience très sophistiquée, ce n'est pas l'Afrique de Mandela, ce n'est pas l'Afrique des Africains qui j'ai retrouvée. Pourquoi cette vision-là? et quelle est la signification politique de cette position «organique» qui, pour moi, n'est qu'une vision très romantique? Tout ce qui a été dit aujourd'hui, c'est trop romantique pour être politique. Quelle est la position politique de ce spectacle?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
Il n'y en a pas de position politique.

PUBLIC
Il y en a une, tout spectacle sur l'Afrique est toujours impliqué.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
Ce n'est pas vrai pour Peter. Enfin là je vais vraiment parler pour lui.

PUBLIC
Oui, mais le spectacle en lui-même a quand même un message politique.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
Il y a un message humain et un message social, mais je ne dirais pas politique.

PUBLIC
C'est trop facile.

very sophisticated audience; it's not the Africa of Mandela, it's not the Africa of the Africans I have met. Why such a vision, and what is the political significance of this 'organic' position, which seems to me a very romantic one? Everything that has been said today is too romantic to be political. What is the political standpoint of this production?

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
It has no political standpoint.

AUDIENCE
It must have, any production about Africa must be have a commitment.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
It isn't so for Peter. There I can really speak for him.

AUDIENCE
Yes, but the production itself has a political message, all the same.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
There is a human message and a social one, but I wouldn't say there's a political one.

AUDIENCE
That's too easy.

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
Perhaps it's too easy but I don't believe *Le Costume* is trying to be political. It is showing some very sad elements of life, but I don't think the writer who was writing this new text

MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE
Peut-être que c'est trop facile mais *Le Costume* ne cherche pas à faire de la politique, je ne crois pas. Il montre des éléments très tristes de la vie et je ne crois pas que l'écrivain qui a écrit ce texte cherchait à faire de la politique. Je veux dire, de toute manière, que nous ne faisons pas du théâtre politique.

PUBLIC
Pour moi, les formes qu'on a choisies sont d'une extraordinaire simplicité; ce mime qui explique tout, cette redondance de la parole et du geste, c'est quand même une vision qui a des implications politiques, une vision de l'Afrique qui n'est pas la vision de l'Afrique que j'ai connue.

BAKARY SANGARÉ
Personnellement, au début des répétitions j'étais assez réticent. J'ai mis du temps à entrer dans la pièce, j'ai eu du mal à comprendre le rapport à l'Afrique du Sud, à toutes les douleurs que le pays a connues, j'ai eu du mal d'abord, et puis après, d'autres choses se sont mises en place dans ma tête. D'abord la première chose que j'ai comprise, c'est que ce qu'on voulait montrer c'était l'Afrique, et pas seulement les maladies, les catastrophes et les génocides; il y a aussi des êtres humains avec de la poésie. Malgré les difficultés quotidiennes, ils peuvent aussi avoir de l'amour pour ce lieu-là et ils peuvent en parler. Et il y a même quelque chose d'autre qui m'a touché aussi par rapport à l'histoire, c'est qu'un personnage est pris dans un environnement hostile à son développement, à son épanouissement mais qu'il résiste quand même. Il se retrouve

was trying to make a political point. in any case, I have to say that we do not make political theatre.

AUDIENCE
For me the chosen forms are extraordinarily simple, this use of mime to explain everything, this redundancy of word and gesture, but it is nevertheless a vision which has political implications, a vision of Africa which is not the vision of Africa that I have experienced myself.

BAKARY SANGARÉ
Personally, at the beginning of rehearsal I was pretty reticent. I took time to get into the play, I had difficulty in understanding its relationship to South Africa, to all the pain the country has been through, I had trouble at first, then afterwards other things came into my head. The first thing I understood was that it wanted to show that Africa is not just disease, catastrophe and genocide, it is also human beings with a poetry in them. In spite of the day to day difficulties they can also have a love of that place and speak about it. And there is even something else that touched me with regard to the story, it is that here is a person caught up in an environment which is hostile to their development, to their growth, but they fight back all the same. He finds himself in a completely hostile environment, he is in a world of white men where he cannot succeed. He is in a way exactly like Mandela. So he cannot succeed, and yet he is hyper-intelligent, he is a lawyer's clerk, he is going to be a lawyer, he is clean, he has done everything

dans un environnement complètement hostile, il est dans un monde de blancs où il ne doit pas réussir. C'est un peu la même chose pour Mandela. Alors il ne doit pas réussir et pourtant il est hyper intelligent, il est apprenti avocat, il va devenir avocat, il est propre, il a tout fait, il le dit dans la pièce, il dit: «j'ai tout fait, je suis propre, je vais aller au travail maintenant et pourtant vous allez voir que les blancs vont continuer à dire que je pue"... Cet homme-là à qui on donne la chance de réussir finit par échouer.

GEORGES BANU

L'art de Brook a l'air d'être un art consensuel et ce que vous dites montre qu'au fond que c'est un art qui est vivant parce qu'il continue à être provocateur.

he should, you can read it in the text, where he says 'I have done everything I should, I am clean, I am going to go to work now and yet you are going to see that the whites will go on saying that I stink.' This man who is given the chance to succeed finishes up a failure.

GEORGES BANU

The art of Brook gives the appearance of being an art of consensus, and what you say shows that at root it is a living art, because it continues to be provocative.

8ème Prix Europe pour le Théâtre

8th Europe Theatre Prize

Lev Dodin

Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre

organisé par\organized by
Franco Quadri

L'analyse d'une carrière est en soi une opération complexe qui sera soumise, au cours de ce colloque forcément limité dans le temps, à des points de vue divergents et complémentaires. Elle l'est d'autant plus qu'il s'agit d'une carrière qui s'est construite, dans l'intention de la contester avec passion, pendant la période la plus stagnante de l'histoire de l'Union soviétique et qui a ensuite mûri pendant les phases successives du changement en travaillant en tournée coude à coude avec le théâtre occidental. Les différents points de vue devront souligner, au fur et à mesure, la formulation artistique et politique du travail de Lev Dodin, depuis ses débuts jusqu'à la reconstitution du Théâtre Maly, les techniques concernant la formation, l'intégration de différentes générations d'acteurs, une nouvelle approche des textes classiques et la confrontation avec des œuvres contemporaines, et notamment une intense activité de théâtralisation du roman et l'élaboration d'une méthode d'écriture scénique propre s'inspirant des maîtres de l'école russe et qui en intègre l'enseignement.

Les témoignages de ses collaborateurs pourront certainement nous éclairer sur ces points – avant d'en arriver aux conclusions de Dodin, qui est d'abord un intellectuel et un spécialiste avant d'être un homme de théâtre. Depuis son conseiller et dramaturge Mikhaïl Stronin jusqu'à ses collègues enseignants et son équipe, plus portée au travail quotidien, en passant par de grands noms de la scénographie russe qui ont magistralement collaboré avec Dodin, comme David Borovskij.

On ne peut non plus ignorer la contribution d'un ministre de la culture hors du commun comme

A detailed examination of a career that unfolded during the most stagnant period of the Soviet Union's history for the purpose of passionately challenging it, a career that matured during the periods of change which followed, working with a troupe in close contact with the Western world of theatre, is in itself a complex operation. Within the limited time allocated for the Conference, it will be subject to divergent and complementary points of view which will underscore the artistic and political composition of the work of Lev Dodin: from his beginnings to the re-founding of the Maly Teatr; the techniques involving the training; the integration among different generations of actors; the new approach to classical texts and the confrontation with contemporary works; and, above all, the intense activity of rendering narrative suitable for theatre and devising a unique way of scenic writing over months of work, calling on the lessons learnt from old masters of the Russian school and integrating them in his teachings.

In this regard the testimony of his experienced companions will certainly be illuminating, from that of his counsellor and dramatist Michail Stronin, to that of his education colleagues, his staff most closely bound to daily events, but also to that of the great Russian scenic designers who collaborated with Dodin in a masterly manner, such as David Borovskij. At the conclusion of the foregoing will be Dodin – an intellectual and a scholar first and then a practicing man of the theatre. Neither can the contribution made by an out of the ordinary Minister for Culture, Michail

l'a été Mikhaïl Shvydkoi, qui s'est notamment distingué par sa perspicacité de critique militant, ou de célébrités de la critique russe tel que Anatolij Smelianskij, ou encore les appréciations des critiques européens, des directeurs de festivals qui, de l'étranger, ont plus directement favorisé l'évolution, grâce à leurs encouragements. de l'aventure internationale d'un metteur en scène, d'une compagnie et d'un théâtre. Car la grandeur du Maly est due à une transformation qui s'est amorcée à partir des années 80 jusqu'à nos jours, en européisant sa propre structure tout en restant fidèle à ses principes, fondés sur la nécessité de faire du théâtre et sur son adhésion artisanale à la quotidienneté, comme à l'époque et dans l'idéalité de ses maîtres historiques.

FRANCO QUADRI

Dodin est un metteur en scène qui associe sa mise en scène à un travail sur la formation, à la stabilité d'une compagnie, à l'élaboration de textes bien souvent plus narratifs que théâtraux et dont la préparation se prolonge dans le temps en y insérant des improvisations et un rapport très précis avec l'espace. Un autre fait important est que Dodin a commencé, dès le milieu des années 80 et donc encore à l'époque de la Perestroïka, à faire tourner ses spectacles en dehors de l'URSS, ce qui lui a permis de se créer aussi un public à l'étranger, que son œuvre a énormément impressionné et sensibilisé. Nous avons donc plusieurs points de vue qui s'entrecroisent. De toute évidence, celui des experts et des critiques russes, qui l'ont suivi depuis ses débuts et qui connaissent bien son travail et ses rapports avec la situation politique et la vie de son pays,

Shvidkoij, who has also distinguished himself as a keen and active critic, be ignored, nor those of Russian critic luminaries such as the distinguished Anatolij Smelianskij, along with European reviewers and festival directors who assisted in the enrichment of the international adventures of a director, of a company and of the theatre more directly from abroad. The grandeur of the Malyj lays in a transformation that unfolded from the 80s to the present day, Europeanising its own structure by remaining faithful to its principles which are based upon the necessity of making theatre and its artisan adhesion to everyday life, as in the times and in the ideality of the historic masters.

FRANCO QUADRI

Dodin is a director who, beyond simply staging works, couples his presentations with training, with the stability of a troupe, with the development of frequently narrative, non-theatrical scripts requiring lengthy preparation possibly including improvisations, with a specific relationship with space and so on. But it is not only this; there is also a significant fact to be considered, namely that, beginning half way through the eighties during the era of Perestroika, Dodin began taking his performances from the Mahli Teatr, overseas and continued to go around the world, not as a tourist, but making a great impact with his work and building up a public, even abroad. The result, therefore, is the overlapping of different keys of interpretation. Clearly, the interpretations of scholars and of the Russian critics who followed him from the

est prédominant et aura un rôle prépondérant au cours de cette journée. Parce qu'un spectacle comme *La maison*, qui a déjà été présenté ici, demande à coup sûr pour nous une clé d'interprétation. Il est plutôt surprenant, après avoir vu *Frères et sœurs*, d'assister à la partie conclusive du roman, qui avait pourtant été créée précédemment par le metteur en scène, au début de son travail, quand il n'était pas encore à la tête du Maly; mais les acteurs sont pour la plupart les mêmes, ils ont vieilli et il est intéressant pour nous de comprendre ce qu'il y a de direct et ce qui a changé depuis. Certains personnages nous semblent un peu dépassés, d'autres par contre nous restituent les impressions fortes et directes de *Frères et sœurs*. En plus des observateurs externes, nous entendrons également dans l'après-midi les témoignages directs de la compagnie de Dodin, de ceux qui ont travaillé avec lui. Nous allons commencer par une série d'interventions d'importantes personnalités russes. Mikhaïl Stronin vous présentera les différents interlocuteurs. Nous avons des durées d'intervention assez limitées, 7, 8, 10, 15 minutes environ. Nous ne serons pas aussi stricts que ne l'ont été les organisateurs du colloque de Moscou sur le Slavianski Bazar, où une cloche sonnait, il me semble à la neuvième minute, et il fallait implacablement laisser la place. Chacun devra néanmoins essayer de respecter son temps de parole, car pas mal de monde doit parler et il faudra donc être bref. Dodin sera là dans l'après-midi; il conclura la journée avec une longue intervention et répondra aux questions. Je laisse maintenant la parole à Mikhaïl Stronin.

beginning, who have a profound knowledge of his work, and of the connections with the political situation and life of the country takes precedence and, today, play a predominant role. Because, for example, we clearly need help in interpreting a presentation such as '*The House*', which has already been staged here. After having seen '*Brothers and Sisters*', it is somewhat surprising to witness the conclusion of the tale which, however, Dodin had devised first, at the beginning of his career, when he had not yet become the director of the Mahli. But the majority of the actors are the same, they are older, and what is of interest to us is to understand how much of a direct line still exists and how much has changed since then. Some parts seem a little museum-like, and others, instead, seem to restore the direct, strong impressions of '*Brothers and Sisters*'. So this too seems to me to pave the way for discussion. In any case, in addition to outside observers, there is the direct testimony of those who have worked with him, of Dodin's company, which will take place this afternoon. The day will now begin with a series of addresses by some key Russian figures. Michaïl Stronin will introduce the various speakers. We have limited time – about 7, 8, 10, 15 minutes. We shall not, however, be so inflexible as was the case at the meeting held in Moscow for the Slavianski Bazar where a bell rang, I believe, at the ninth minute and speeches had to be discontinued. However, we are somewhat tied to a time schedule, because there will be many speakers and we must be concise.

MIKHAIL STRONIN

Permettez-moi, tout d'abord, de saluer tout le monde dans cette salle, à l'occasion de la remise du prix à Lev Dodin, directeur artistique de notre théâtre, le Théâtre Maly de Saint-Pétersbourg. Je voudrais vous saluer de la part de la très importante délégation russe. Je serai très bref. Je voudrais vous présenter les personnes qui sont assises derrière Franco Quadri: Inna Solovieva, critique d'art, auteur de nombreux livres sur le théâtre, puis, à ses côtés – Mikhaïl Shvydkoï, Ministre de la culture, puis Svetlana Droujinina, critique de théâtre, qui travaille depuis de nombreuses années comme rédactrice de la maison d'édition «L'Art». Ensuite – Elena Alexéeva, critique de théâtre et journaliste. Je continue: Ninel Izmaïlova, rédactrice en chef de l'hebdomadaire moscovite «L'Art», puis – Anatoli Smelianski, directeur artistique adjoint du Théâtre d'Art de Moscou et vice-recteur de l'Ecole du Théâtre d'Art, auteur de nombreux livres sur le théâtre et l'art, et sur Mikhaïl Boulgakov. Et, enfin, Vladimir Savitski, écrivain et journaliste, qui suit depuis des années l'œuvre de Lev Dodin. Voilà, c'est tout. On peut commencer maintenant.

MIKHAIL SHVYDKOI

Je vais parler de ce qui se passe, à mon avis, dans l'œuvre artistique de Dodin, d'une part dans le contexte de l'art russe, et, aussi, en partie, dans celui de l'art mondial. Dodin se concentre sur l'Histoire russe. On emploie, chez nous, les mots «russe» et «de Russie». «Russe» c'est une notion ethnique, «de Russie», une notion géographique et politique. Il s'est concentré sur l'Histoire «post-» et «pré-soviétique». Vous

The day will conclude with Dodin who will be present in the afternoon and will be giving a lengthy address in answer to questions raised during the day. Michaïl Stronin has the floor.

MIKHAIL STRONIN

On behalf of the very significant Russian delegation, let me welcome everyone in the room to this presentation of the prize to Lev Dodin, artistic director of our Maly Teatr of St Petersburg. Briefly, I should like to present to you the people sitting behind Franco Quadri. Inna Solovieva is an art critic and author of numerous books on theatre; on either side of her, Mikhail Schvidkoi, Minister of Culture, and Svetlana Druginina, theatre critic, who has worked for many years as an editor in the publishing house 'Art'. Then we have Elena Alexeyeva, theatre critic and journalist, Ninel Izmaïlova, editor in chief of the Mosocw weekly 'Art', then Anatoly Smeliansky, associate artistic director of the Moscow Art Theatre and vice-rector of the Art Theatre School, author of numerous books on theatre and art, notably on Mikhail Bulgakov. Finally, we have Vladimir Savitsky, writer and journalist, who has been following Lev Dodin's work for many years. That's it, now we may begin.

MIKHAIL SHVYDKOI

I am going to talk about what is happening, as I see it, in the artistic work of Dodin, both in the Russian artistic context and in the global one. In our country we use the expressions 'Russian' and 'of Russia'. 'Russian' is an ethnic notion, 'of Russia' a geographical and

savez peut-être qu'il n'a presque jamais monté de textes occidentaux. Il a monté surtout des textes d'origine russe. Et chez lui, c'est un parti pris assez constant. Dans un de ses derniers spectacles, le Tchevengour, composé à partir de l'œuvre du formidable écrivain soviétique Andreï Platonov, un personnage dit – la citation n'est pas exacte, mais le sens, je le transmets fidèlement, je crois: «Et nous aurons la chance de voir comment le communisme efface les traits de l'individualité». Bien évidemment, ce n'est pas le communisme qui est l'ennemi juré de Dodin, ce qui lui importe, c'est comprendre comment l'Histoire, l'Histoire de la Russie, essaye d'effacer ces traits, ou bien, au contraire de les mettre en évidence autant que possible, car c'est une histoire des événements extrêmes, même quand il nous semble qu'elle s'est arrêtée et qu'on vit une période de «non-temps». C'est que Dodin a plusieurs sources d'inspiration en quelque sorte – je laisse parler les gens plus avertis de ses liens avec le théâtre de Stanislavski, mais moi je citerai deux personnes de la nouvelle histoire théâtrale russe qui sont importantes pour lui: C'est tout d'abord Zinovi Karagodski chez qui il a commencé sa création théâtrale et qui pensait et déclarait ouvertement que le théâtre est un jeu: peu importe ce qui se passe sur scène, c'est tout de même un jeu. Et puis – Youri Lioubimov qui pensait que le théâtre est une métaphore poétique. Dodin se plonge très profondément dans la réalité de la vie russe, par exemple dans la vie de ce village, que raconte le spectacle que vous avez vu hier. Mais plus il se plonge dans la psychologie, le lexique et le langage, plus ce village, pour moi, devient théâtral. Parce

political one. It is a matter of pre- and post-Soviet history. Perhaps you know that Dodin has never produced 'Western' texts; he has only done Russian texts. With him it is a consistently adopted position. In one of his latest works, *Tchevengour*, based partly on the work of the fine Soviet writer Andreï Platonov, a character says - it's not an exact quotation, but I believe the sense is correct - 'We shall be able to see how communism wipes out the traces of individuality.' Of course it's not that Dodin is a sworn enemy of communism: what matters to him is to understand how history, Russian history, tries to wipe out these traces, or rather to show the evidence for it as clearly as possible. Because it is a history of extreme events, even when it seems to us that it has stopped, and we are seeing a period of non-events.

Dodin has several sources of inspiration. I will leave it to better informed people to talk about his links to the theatre of Stanislavski, but I will name two people from recent Russian theatre history who are important for him. First of all there is Zinovy Karagodsky, with whom he started his theatre career, who thought and pronounced openly that theatre is a game; no matter what is happening on stage, it is always a game. Then, Yuri Lyubimov, who thought of theatre as a poetic metaphor.

Dodin plunged deeply into the reality of Russian life, for example the life of that village you saw in yesterday's production. But the more he plunges into psychology, text and language, the more this village, for me, becomes theatrical. Because even for

que même pour un spectateur russe le langage des personnages est plus ou moins étrange, comme l'est le dialecte sicilien pour un Italien du Nord. Même plus étrange, peut-être. Mais Dodin est un homme sérieux; je crois que c'est une qualité parfaitement merveilleuse, une qualité pétersbourgeoise, en quelque sorte. Il n'y a pas en lui, disons, de laisser-aller moscovite, de légèreté d'esprit. Il essaye de disséquer chaque centimètre d'espace, chaque centimètre d'évènement, de les justifier, d'en saisir le sens. Et il réussit, indéniablement. Et encore autre chose: Il a un flair étonnant pour la langue théâtrale paneuropéenne, ou mondiale, si vous préférez. La chance de Dodin c'est son immense don, sa capacité à faire comprendre, par-delà la langue, une pensée très importante, par un moyen purement théâtral.

Je considère qu'aujourd'hui Dodin est le plus grand et le plus conséquent metteur en scène de Russie. Parfois, dans ses textes théâtraux c'est une certaine folie qui me manque. Mais les ministres de la Culture, étant des bureaucrates, ils peuvent très bien se tromper.

ANATOLI SMELIANSKI

Les Russes en général ont un rapport très particulier avec l'Italie. Je ne vais pas entrer dans les détails, vu le manque de temps, je dirai simplement que Gogol qui a écrit ici ses *Ames mortes* notait dans une de ses lettres: «... j'écris à Rome et je me sens ici plus près de Dieu, ne serait-ce que d'une verste...» En effet, on s'en sent plus près, du moins du point de vue de l'espace... Quand on arrive à Taormina on se souvient bien évidemment d'Anna Akhmatova qui a reçu ici

a Russian spectator, the language of the characters is more or less strange, like Sicilian for a North Italian. Even stranger, perhaps. But Dodin is a serious person; I think it is a marvellous quality, typical St Petersburg in its way. In him there is none of the Moscow casualness, lightness of spirit. He is trying to define every centimetre of space, every moment of action, to define them by grasping their sense. And he certainly succeeds. Another thing, he has an astonishing flair for the pan-European theatre language, or the global if you prefer. Dodin's good fortune is his immense gift, his capacity to make you understand very important thoughts, beyond the capacity of language, through purely theatrical means.

I consider that Dodin is the greatest and most significant director in Russia today. Sometimes, in his theatrical texts, I could wish for a bit more madness – but Ministers of Culture are bureaucrats, and can easily be wrong.

ANATOLI SMELIANSKI

Russians as a whole have a special relationship with Italy. I won't go into detail, in view of the shortage of time, I will simply mention that Gogol, who wrote *Dead Souls* here, wrote in one of his letters, 'I am writing from Rome, and I feel myself much closer to God here, only a mile or two away from him.' You really do feel closer, at least in terms of space. When you arrive in Taormina you obviously remember Anna Akhmatova, who received her famous prize here, an event which ties this

son célèbre prix – cet événement, dans la culture russe du XXème siècle, est lié à cette ville. Et puis, où qu'on se trouve ici, on voit l'Etna qui représente, lui aussi, une image persistante dans la culture russe et qui s'associe souvent à l'image de l'artiste en général. Pasternak a écrit, à la mort de Maïakovski: «Ton coup de feu était semblable à l'Etna aux contreforts des lâches...» Non, je ne compare pas Lev Dodin à l'Etna, mais je crois que la présence constante d'un volcan au-dessus duquel quelque chose fume, ou explose même, est en général une métaphore de la vie d'un artiste qui accumule, accumule, accumule et puis explose, et s'éteint à nouveau, et puis recommence à accumuler. Il se passe des poussées tectoniques qui restent toujours en partie obscures pour nous. Certains assurent que le volcan n'existe plus, qu'il ne fume pas, qu'il n'y a plus rien au-dessus et que ce n'est même plus un volcan mais une petite butte ou bien même, disons, un monticule. Et puis, il recommence inopinément à fonctionner dans une direction absolument imprévisible. Hier j'ai vu *La Maison*, un spectacle que j'avais eu l'occasion de voir pour la première fois il y a vingt ans, et quelques semaines auparavant à Pétersbourg on a vu - la plupart de ceux qui sont présents ici, sinon tous, y étaient aussi - *Frères et sœurs*, un spectacle qui fêtait ses quinze ans. C'est intéressant de voir ce que Dodin a accompli depuis toutes ces années, comment sont nés *La Maison* et *Frères et sœurs*, et plus généralement, ce qu'est devenu ce metteur en scène. Un personnage d'une pièce de Tchekhov, Gaiev, je crois, dit: «Je suis un homme des années quatre-vingt», et on rigole toujours, mais Dodin, lui, bien

town irrevocably to twentieth century Russian cultural history. Then, when you get here, you see Etna, a recurrent image in Russian culture which is also often associated with the image of the artist in general. When Mayakovsky died, Pasternak wrote 'Every shot seemed like Etna, towering above the cowards.' No, I am not comparing Dodin to Etna, but I believe the constant presence of a volcano, smoking, perhaps erupting, is a metaphor for the life of the artist in general, which builds, builds and then explodes, goes out, and then builds up again. There are tectonic shifts which are always a little hidden from us. Some have the result that the volcano no longer exists, no longer smokes, has nothing in the air above it and is no longer even a volcano but a little hill or even shall we say a hillock. Then suddenly it comes to life again in a quite unpredictable way. Yesterday I saw *Dom* (House), a production I first saw twenty years ago, and a few weeks ago in St Petersburg I saw (as did many if not all of those present here) *Brothers and Sisters*, a production that was celebrating its fifteenth anniversary. It is interesting to see what Dodin has achieved after all these years, how *Dom* and *Brothers and Sisters* came to birth, and more broadly what has become of their director. A character in Chekhov, Gayev I think, says 'I am a man of the Eighties', and everyone laughs, but Dodin really is a man of the Sixties. I met him for the first time in exactly that period, so it was in the second half of the Sixties that we discussed his first ideas. And he has been putting them into effect throughout his life,

entendu, est un homme des années soixante. Je l'ai rencontré pour la première fois précisément à cette époque-là, et c'est alors, dans la deuxième moitié des années soixante, qu'on a discuté à propos de ses premières idées. Et il les a réalisées tout au long de sa vie, comme il continue de le faire avec une persévérance exemplaire, ces idées, dont je me souviens qu'il les a exprimées pour la première fois au cours de ces années. Ce sont des idées du *Tchevengour* - c'est là qu'on l'a lu pour la première fois, encore en Samizdat, et celles de *Sa majesté des mouches* qu'il va monter plus tard, et de beaucoup d'autres mises en scène qui ont été conçues à l'époque où son théâtre était en train de naître. Il cherchait des matériaux appropriés, cherchait sa voie, se cherchait. C'est là que repose, pour moi, la différence entre *La Maison* et *Frères et sœurs*. *La Maison* nous semblait, il y a 20 ans, être un très bon spectacle sur la campagne russe, sur la paysannerie des kolkhozes soviétiques et son destin dans les années 70. Nous nous en sentions très proches car cela parlait de l'actualité. Mais aujourd'hui, 20 ans plus tard, il me semble, dans une certaine mesure, que ce spectacle ne nous livre plus la même information artistique qui existe pourtant toujours dans *Frères et sœurs*, où l'on traite d'une période encore plus éloignée de l'histoire soviétique, à savoir de la fin de la deuxième guerre mondiale et des premières années de la vie nouvelle d'après-guerre. Dodin possède un don de la mise en scène ample et de longue haleine, il est peu loquace mais son souffle est épique. Chaque personne respire à sa façon. Tolstoï par exemple, écrivait des phrases longues de deux pages, impossibles

and continues to do so with an exemplary perseverance, ideas which he first expressed to me in those years, as I recall. They are the ideas of *Tchevengour* - we first read them there, still in *samizdat* - and the ideas of *Lord of the Flies*, which he is going to direct, and many other stagings which were conceived when his theatre was coming to life. He was looking for suitable material, looking for his direction, looking for himself. There for me is the difference between *Dom* and *Brothers and Sisters*. Twenty years ago, *Dom* looked like a very good play about the Russian countryside, the soviet *kolkhoz* peasants and their destiny in the Seventies. We felt ourselves very close to them, because it was talking about real life. But today, twenty years, later, it seems to me that in a certain sense this production does not give us the same artistic information that we still find in *Brothers and Sisters*, which deals with a more distant period in Soviet history, the end of the Second World War and the first years of the new life immediately following it. Dodin has a gift for big, full blown direction, a little wordy but with an epic breadth. Every person breathes in their own way. Tolstoy, for example, wrote phrases two pages long, impossible for most people to read aloud. He had that ability to breathe, and when you read Tolstoy you understand this and begin to breathe like him. Likewise, every theatre director has his own way of breathing: short or long, strong or weak. So he will choose a space that matches his way of breathing, and if he cannot find that space he will die. Directors are looking for a resonance

à lire. Telle était sa capacité de respiration et, en lisant Tolstoï, on le comprend et on se met à respirer à sa façon. Tout metteur en scène a également son propre souffle: court, long, puissant ou faible. Il choisit alors un espace qui correspond à son souffle et s'il ne trouve pas cet espace, il périt. Les metteurs en scène cherchent un résonateur pour s'exprimer. Le souffle de Dodin est épique, je dirais, et de longue portée, il devait donc trouver un matériau approprié, il lui fallait établir ses propres rapports avec la réalité soviétique, des rapports esthétiques, disons. C'est un travail assez ardu. Dans *La Maison* je crois, il ne fait que commencer à capter ces relations. Il est très intéressant de voir comment cela se relie avec *Frères et sœurs* où il a fini par établir ces relations, les canoniser pour lui-même et il est entré dans notre théâtre, s'est découvert en tant que personne qui propose sa vision de ce dont on vivait, dont on vit. De ce point de vue, *La Maison* n'est qu'un petit nuage qui s'est formé au-dessus de l'Etna, tandis que *Frères et sœurs* est déjà une accumulation, une explosion métaphorique, disons. Parce que *Frères et sœurs*, c'est une chaîne, une chaîne ininterrompue de puissantes métaphores théâtrales, de leurs condensés, qu'on peut assimiler à une éruption volcanique. Voilà ce qui s'est passé dans ces deux productions, à mon avis. Dodin cherchait un matériau approprié et aurait pu le trouver, en réalité, dans une tragédie grecque ou ailleurs. Lev Dodin l'a cherché là où, disons-le, il n'aurait pas dû chercher. Il le cherche dans la soi-disant prose rurale soviétique. C'est tout un phénomène de la culture russe, soviétique des années soixante – soixante-dix, cette «prose rurale» - et Fiodor

to express themselves. Dodin's breathing is epic, I would say, and carries a long way, and so he had to find appropriate material, he had to establish his proper relationship with Soviet reality, an aesthetic relationship let us say. It is a very hard task. In *Dom*, I think, he is only beginning to establish it. It is very interesting to see how it ties up with *Brothers and Sisters* where he finally confirmed the relationship, canonised it for himself and arrived in our theatre, was discovered as a person who puts forward his vision of how we lived then, how we live now. From that point of view, *Dom* is only a little cloud hovering above Etna, while *Brothers and Sisters* is already, let us say, an explosion. Because *Brothers and Sisters* is a sequence, a chain of powerful uninterrupted theatrical metaphors, heavily concentrated, which may be likened to a volcanic eruption. This is what has happened between these two productions, in my opinion. Dodin was searching for appropriate material and might have found it, in fact, in Greek tragedy or elsewhere. Lev Dodin was looking where we might say he should not have been looking. He looked in the so-called Soviet rural novel. It is quite a phenomenon of Russian culture, Soviet culture of the Sixties and Seventies, this 'rural prose', as is Fyodor Abramov. Suddenly, he found in Abramov just the material which allowed him to breathe as a director.

That is the conclusion I came to when comparing these two productions, yesterday, and not for the first time. To tell the truth, Dodin has discovered, I would say, a means of aesthetic survival in Soviet reality. There

Abramov. Et soudain il trouve justement chez Fiodor Abramov ce matériau qui lui permet d'ajuster son souffle de metteur en scène. En comparant ces deux spectacles, *La Maison* et *Frères et sœurs*, j'en suis arrivé à cette conclusion, hier, et ce n'est pas la première fois. A vrai dire, Dodin a découvert, je dirais, un moyen de survie esthétique dans la réalité soviétique. Il existe un moyen de conciliation esthétique avec la vie, ce procédé est possible, c'est une justification esthétique de la réalité. Un de ces moyens de survie pour les artistes en général, en Union Soviétique, à l'époque, et aujourd'hui aussi d'ailleurs, je crois, c'est une survie esthétique: Quand le soviétique est retravaillé avec du biblique ou du mythologique. Dans *La Maison* on n'en voit que les prémices: quand, à la fin du premier acte, commence l'histoire de ce Kalina Ivanovitch, qui dure 25 minutes. Il a été interné dans un camp de détention, a travaillé sur des chantiers et ainsi de suite... La salle retient son souffle, parce que, là, Dodin met la main sur cette roche qui va engendrer l'explosion. Quand la réalité si familière et souvent dégoûtante devient soudain, si ce n'est vraiment acceptable, du moins telle, qu'on commence à y déceler certains traits qui nous sont proches. On peut relier cela à ce qui se passait dans la deuxième moitié des années soixante, à l'époque de la formation de Dodin en tant que metteur en scène. Je me permets de vous rappeler qu'en 1966-67 on a publié dans deux numéros d'une revue littéraire le *Maître et Marguerite* de Boulgakov, un roman totalement construit (et ce n'est pas du tout la prose rurale d'Abramov) sur cette tentative de retravailler le soviétique avec le biblique. Alors, tout devient

is a way of reconciling aesthetics with life, an aesthetic justification of reality. One of the means of survival for artists in general, in the Soviet Union of the time, and today as well, I believe, is aesthetic survival. It happens when the Soviet idea is reworked with biblical or mythological overtones. In *Dom* we only see the preliminaries: when the story of Kalina Ivanovich, which lasts for 25 minutes, begins at the end of the first act. He was interned in a detention camp, worked on sites and so on... The theatre holds its breath, because there, Dodin is putting his hand on the boulder which is going to start the landslide. When a reality which is so disgustingly familiar becomes, if not truly acceptable, at least something where we can begin to detect traces which are close to us. You can link that to what was happening in the second half of the Sixties, at the time when Dodin was being moulded as a director. May I remind you that in 1966-67 Bulgakov's *Master and Margarita* was published, in two numbers of a literary review, a novel totally constructed (not in the least in the rural prose of Abramov) on this attempt to rework Soviet ideology in biblical terms. So everything becomes important, significant. A dead village, burnt in the war, a Russian village. Men returning from the war, a sort of imaginary resurrection of the dead. Dodin is using rituals for the first time and puts them into *Brothers and Sisters*, which is shot through with ritual: washing, sharing bread, first sowing, and so on. Everything takes on another dimension, a second, a third, a tenth. Soviet everyday life acquires

important, significatif. Un village meurtri, brûlé pendant la guerre, un village russe. Le retour de guerre des hommes, une sorte de résurrection des morts imaginaire. Dodin utilise pour la première fois des rites et les fait entrer dans son spectacle *Frères et sœurs* qui est parcouru de rituels: L'ablution, le partage du pain, les premières semailles etc. Tout prend une autre dimension, une deuxième, une troisième, une dixième. La vie soviétique acquiert un souffle historique. J'appelle ça le «procédé de la survie esthétique» parce que, ayant trouvé ce cristal, il a réussi à se préserver en tant qu'artiste. Ensuite Dodin a appliqué ce procédé, de façon incroyable, à des matériaux absolument différents. A la fin des années 80, époque déjà relativement plus libre, il monte *Gaudeamus*, à partir du récit de Sergueï Kaledine *Le bataillon de construction*. Rien à voir avec *Frères et sœurs*, ni avec Abramov, mais il évoque la vie absolument cauchemardesque de l'armée, d'une tristesse infinie, noire, il évoque le quotidien soviétique avec ses rituels et ses mythes ce qui nous incite, sinon à accepter cette vie, du moins à découvrir son aspect clair, libre et joyeux, à la fois ni exclusif, ni récemment inventé et qui peut se reproduire. Cette vie nous apparaît comme un petit maillon, une minuscule partie de l'Histoire mondiale, comme un grand égarement qui a déjà eu des précédents. C'est pourquoi il monte le *Tchevengour* où cela devient, me semble-t-il, un motif récurant. C'est l'histoire de la survie esthétique d'un homme, qui se dit metteur en scène, né dans les années soixante, dans un pays qui s'appelait l'Union Soviétique et qui a présenté son œuvre d'abord au public russe. La deuxième

the breath of myth. I call that 'the process of aesthetic survival' because, having found this lodestone, he has succeeded in preserving himself as an artist.

Afterwards Dodin applied this process, in an incredible way, to completely different material. At the end of the Eighties, a time that was already more free, he put on *Gaudeamus*, taken for the account by Sergey Kaledin, *The Construction Batallion*. Nothing to do with *Brothers and Sisters*, nor with Abramov, but an evocation of the absolutely nightmarish life of the army, with an infinite sadness, black, an evocation of Soviet daily life with its rituals and myths which encourages us, if not to accept such a life, at least to discover its clear, free and joyful side, at the same neither exclusive nor recently invented, and capable of reproducing itself. This life seemed to us like a little scrap, a tiny fragment of world history, a great mutual madness which has had its precedents before. That is why he put on *Tchevengour*, where that becomes, it seems to me, a recurrent motif. It is the story of the aesthetic survival of a man, calling himself a director, born in the Sixties, in a country which called itself the Soviet Union, and who first presented his work to a Russian public.

The second part of his destiny, which I will leave to my friends and colleagues to discuss, is no less significant. There, too, he shows himself to be a traditionalist in the positive sense of the term, steeping himself in the idea of a 'theatre house' an idea which Stanislavski set in motion, before the revolution, with the

partie de son destin, sur quoi je propose à mes collègues et amis de discuter entre eux, n'est pas moins significative. Là aussi il se montre traditionaliste dans le sens positif du terme, il s'imprègne de l'idée du «théâtre-maison», idée que Stanislavski avait mise en œuvre, avant la révolution, au Théâtre d'Art. Je parle justement de l'époque d'avant la révolution, des premières années du Théâtre d'Art, quand ce n'était ni le théâtre d'Etat ni le théâtre national, mais juste le Théâtre d'Art de Moscou. Dodin a démontré qu'à notre époque, dans les années 80-90, pendant près de vingt ans, on pouvait baser son théâtre sur certains principes. Franco Quadri a mentionné la conférence «Le Bazar slave», qui a eu lieu il y a trois ans au Théâtre d'Art, à l'occasion du centenaire de la rencontre entre Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko au restaurant «Le Bazar slave». C'est moi qui jouais alors le rôle du bourreau, exigeant que la cloche sonne toutes les dix minutes, et je l'ai fait: c'est moi qui étais le modérateur. Mais, malheureusement, il est impossible d'organiser autrement ce genre de conférence, dommage qu'ici il n'y ait pas de cloche pour m'interrompre. Je vais terminer, je ne plaisante pas, ne t'inquiète pas, je vais terminer. Alors, voilà, pendant son intervention Dodin était très nerveux, c'était très important pour lui. On avait sorti deux fauteuils de la loge de Stanislavski et on avait proposé aux metteurs en scène contemporains de s'asseoir dans ces fauteuils à la fin de leurs discours de dix minutes pour s'adresser aux pères-fondateurs. Franco, qui y a assisté peut le confirmer - je n'exagère pas: personne ne s'y est assis, dans ces fauteuils. Tout le monde se sentait gêné. Ils restaient debout au-

Art Theatre. I am speaking only of the first years of the Art Theatre, in the period before the revolution, when it was neither a state theatre nor a national theatre, but simply the Moscow Art Theatre. Dodin has shown that in our time, in the Eighties and Nineties, for more than twenty years, a theatre could exist on certain principles. Franco Quadri has mentioned the colloquium 'The Slavianski Bazaar' which took place three years ago at the Art Theatre, marking the centenary of the meeting between Stanislavski and Nemirovitch-Danchenko in the restaurant known as the Slavianski Bazaar. I was the one who played the role of executioner there, calling for the bell to be rung every ten minutes, as moderator. Unfortunately it is impossible to organise that sort of meeting in any other way – it's a pity that there is no bell here to cut me short. Don't worry, I am going to finish.

So, picture us there: in his contribution Dodin was very nervous, it was very important to him. We had got two armchairs out of Stanislavski's box and suggested to the contemporary directors that they sit in these chairs after their ten-minute interventions to address themselves to the founding fathers. Franco can confirm it, he was there: I do not exaggerate when I say that no one sat in those chairs. They all felt unsettled. They remained standing around the chairs, laughing, joking, talking, getting bored. It was there that Dodin made a very important and serious intervention, I think. He was thinking of Stanislavski, but any artist who talks about Stanislavski, that

tour des fauteuils, riaient, plaisantaient, parlaient, s'énervaient. C'est là que Dodin a fait, je crois, un discours très important et sérieux. Il pensait à Stanislavski, mais n'importe quel artiste, en parlant de Stanislavski, de l'Etna ou de tout ce que vous voulez, parle de lui-même également. Il a dit que l'art du Théâtre d'Art résidait aussi dans la manière dont ce théâtre avait été créé, dont s'était constituée cette compagnie, dans la vie des ces gens-là... Cet art, cette vie ont été construits en mêlant un idéalisme immense, incroyable à un esprit pratique absolu, pragmatique même. Et cette union du pragmatisme à un immense idéalisme permet l'existence d'un théâtre pour la vie, *un teatro umano* comme aurait dit Strehler. Un metteur en scène russe très connu, opposant de Dodin, m'a dit récemment: «Mais il fait du théâtre ouvert!» C'est-à-dire qu'il existe un théâtre ouvert et un autre, fermé, ou fermé pour quelqu'un. Cette différenciation est très importante dans la deuxième moitié du XXème siècle: Dodin fait du théâtre ouvert. Tout est là: le positif - la force, et le négatif - la faiblesse. La combinaison de l'idéalisme et du pragmatisme dans la direction de théâtre est très rare, il est également très rare qu'elle donne un résultat. Ce résultat a existé sans doute pendant quelques années au Théâtre d'Art, et puis une catastrophe est survenue, dont Dodin a parlé à la même conférence, et je suppose, qu'il ne s'agit pas seulement de Stanislavski, que cela ne se réfère pas uniquement à son cas. Quand l'idéalisme se dégrade en sentimentalisme, en souvenir du passé, quand le pragmatisme s'avère être un affreux cynisme qui détruit n'importe quel théâtre... comment unir, comment garder dans la structu-

Etna or what you will, will talk about himself. He said that the art of the Art Theatre lay also in the way in which the theatre had been created, in how the company was set up, in these people's lives. This art, these lives were created by mixing an immense, incredible idealism with an absolutely practical spirit, even a pragmatic one. And this mixture has made possible a theatre for life, a *teatro umano* as Strehler would have put it. A very well known Russian director, no friend of Dodin, said to me recently 'But he does Open Theatre!' That is to say, there is open theatre and closed, or closed for some. This differentiation is very important in the second half of the Twentieth Century: Dodin makes Open Theatre. It is all there: the positive – the power – and the negative – the weakness. The combination of idealism and pragmatism in directing a theatre is rare; it is also rare that it produces a result. Such a result certainly existed for some years at the Art Theatre, and then a catastrophe occurred, of which Dodin spoke at that same conference, and I suppose that it does not apply only to Stanislavski. When idealism declines into sentimentalism, to recollection of the past, when pragmatism turns out to be that awful cynicism which can be the death of any theatre... how do we unite this ultimate idealism with a practical spirit, which has not turned into cynicism, and keep it alive in our theatre? That is the question which Dodin has been able to resolve for more than twenty years, and I would say that we should talk not only about his successes but also about his capacity to keep this theatre

re de son théâtre cet ultime idéalisme joint à un esprit pratique qui ne soit pas du cynisme? C'est l'énigme que Dodin a résolue depuis près de 20 ans, et je dirais qu'on devrait parler non seulement de ses réussites artistiques mais aussi de sa capacité à maintenir en vie ce théâtre. C'est énorme.

J'ai commencé par l'Etna, je vais terminer avec. Dodin a un certain nombre d'opposants. Je crois que le prix de Taormina ne va faire qu'en rajouter en Russie. Et probablement quelqu'un dira qu'on lui attribue ce prix quand le volcan est éteint. Je l'observe depuis des années déjà et je vois comment il vit, à quel point son existence dans l'art est sérieuse. Parfois, en effet, on voit un petit nuage au-dessus du cratère et on croit que ce nuage doit se transformer en quelque chose de plus consistant. Puis l'explosion a lieu, l'énergie s'accumule. Il existe dans le milieu du théâtre de façon très organique, c'est un cas rare, sans prétention ni dogmatisme, sans auto-humiliation, il est très digne, il a trouvé cette manière de survivre esthétiquement dans cette vie qui est la nôtre, et il se maintient de cette manière, il continue à vivre. Et que Dieu le garde.

INNA SOLOVIEVA

Moi, normalement, je considère que les femmes doivent se taire et écouter les hommes intelligents. Mais les féministes présentes dans la salle pourraient me jeter la pierre. J'ai écouté avec un énorme intérêt ce que disaient mes amis, - je devrais ajouter mes amis cadets, - ils ont employé un mot auquel je pense moi-même depuis avant-hier, quand on m'a dit que je devrais prendre la parole aujourd'hui. Ils ont utilisé un mot qui, à

alive. It is something huge.

I began with Etna. I will finish with it too. Dodin has a number of opponents. I think this Taormina prize will only add to their number in Russia. And someone will probably say that he is being given this prize when his volcano is becoming extinct. I have been watching for some years now and I can see how he lives, how serious his position is with regard to art. Often, in fact, we see a little cloud above the crater and think that cloud is going to change into something bigger. Then the eruption happens, the energy accumulates. He exists in our world of theatre in a very organic way, a rare event, without pretension or dogmatism, without self-abasement. He is very dignified, he has found a way to survive aesthetically in this life of ours, and he continues in this fashion, he goes on living this way. May God preserve him.

INNA SOLOVIEVA

Normally I consider that women should keep silent and listen to men of intelligence, but the feminists in the room would throw stones at me. I have listened to what my friends - my young friends - have said with great interest. They have been using a word I have been thinking about since the day before yesterday, when I was told I would have to speak today. They used a word which in my opinion sums up very precisely the essence of Dodin's personality, the essence of his art, for this man and his art are both personalities, without doubt. The word is 'serious'. In Italian it may sound different - if we talk of *opera*

mon avis, résume très précisément l'essence de la personnalité de Dodin, l'essence de son art, car cet homme et son art, sont des personnalités, sans aucun doute. Ce mot est le «sérieux». En italien, ça sonne probablement différemment - si on dit, par exemple «opera seria», c'est juste la définition d'un genre musical, mais on a envie de le traduire littéralement en russe, et de dire «des œuvres sérieuses», «un travail sérieux». C'est l'homme qui s'adresse à nous et le théâtre qui s'adresse à nous, et pour moi cet homme est inséparable de sa cause, de ses spectacles, de son théâtre, de ses élèves et de ses acteurs magnifiques et étonnants, qui se dissolvent avec une telle abnégation dans ces énormes compositions, complexes et épiques, ces fresques qu'ils créent tous ensemble selon l'idée de Lev Dodin. Il me semble que cet incroyable sérieux que je ressens dans ce travail répond étrangement à une phrase qui m'a bouleversée jadis, quand j'avais environ douze ans et que je me suis retrouvée dans ce Théâtre d'Art, dont Lev Dodin peut de plein droit se dire l'héritier. Cette phrase était prononcée par un officier, à Kiev, juste avant que la ville ne soit occupée et l'officier fusillé. Il écoutait, au loin, le grondement de l'artillerie lourde et parlait (c'est Khmelev qui jouait ce rôle) très calmement et sérieusement, très sérieusement même. C'était le thème du grondement de l'Histoire, du grondement d'une artillerie absolument réelle qu'on entendait venir de quelque part et il précisait d'où ça venait - de Svaïtochine, c'est un endroit qui existe à Kiev. C'était le grondement de l'Histoire et aussi le sérieux que contient la mort elle-même. Je crois que l'art de Dodin, si historique, si rempli du sens de la vie

seria, for example, it is just the definition of a musical genre - but we ought to translate it into Russian, to talk of 'serious works' or 'serious work'. A man is talking to us, theatre is talking to us, and for me this man is inseparable from his cause, his productions, his theatre, his pupils and his magnificent and astonishing actors, who absorb themselves with such self-denial into these enormous, complex, epic compositions: these frescoes they create together in accordance with Lev Dodin's ideas. It seems to me that this incredible seriousness which I see in this work is, strangely, a response to a phrase which struck me long ago, when I was about twelve and went to this Art Theatre, of which Lev Dodin can be called the rightful heir. It was uttered by an officer, at Kiev, just before the town was taken and he was shot. He heard, in the distance, the rumbling of heavy artillery and spoke very calmly and seriously, very seriously indeed. It was Khmelev who was playing the part. It was the theme of the rumbling of history, the rumbling of a completely real artillery which you could hear coming from somewhere and he told us exactly where it was coming from - from Svaitochina, which is still a district of Kiev. It was the rumbling of history, and of a seriousness which has death itself within it. I believe that Dodin's art, so historic, so full of a sense of life and so courageously addressing the real, historic, Russian content of our life, this art is astonishingly and heavily preoccupied with the motif of death. I would not have thought this if I had not seen *Tchevengour* just before coming here. And

et qui s'adresse si courageusement au contenu russe, historique, réel de notre vie, cet art est étonnamment et en grande partie préoccupé par le motif de la mort. Je n'y aurais pas pensé si, avant de venir ici, je n'avais pas vu le *Tchevengour*. Et je n'en parlerais pas non plus, peut-être, si je n'avais pas vu (pour la première fois de ma vie) *La Maison*. C'est étonnant n'est-ce pas, que les méandres bizarres de la vie aient voulu que moi (et je suis toujours allée à Leningrad pour voir toutes les premières théâtrales importantes), je voie *La Maison*, le spectacle avec lequel Dodin a commencé sa carrière, ici, sur cette terre magnifique et divine qu'est la Sicile, vingt ans après sa création. Je me suis donc dit, que c'était très important qu'existe ce lien entre la première et la dernière œuvre. Quel mouvement fort, étrange, magnifique! Qu'il est différent cet homme plein de vie qui a créé ce spectacle, il y a vingt ans et qui le refait aujourd'hui! J'attends avec impatience ce que je vais voir ce soir. Parce qu'il faut avoir un moment de répit, une sorte d'apaisement, il faut reprendre son souffle, après l'œuvre si complexe qu'est *Tchevengour*. Le *Tchevengour* traite à peine de l'utopie du communisme ou des problèmes réels du bolchevisme. C'est le thème de la volonté de l'égalité qui y tonne, fort et magnifique, la volonté de l'égalité, je le répète, et non pas de la justice, la volonté de l'égalité comme volonté de la mort. Je ne crois pas du tout que Dodin ait été inspiré par les idées de Constantin Leontiev, philosophe russe, qui fut le premier à associer les thèmes de l'entropie avec les motifs de la révolution, à savoir qu'en fin de compte la matière tend à l'égalisation, au refroidissement, à la fin des oppositions chaud-froid,

perhaps I would not be talking about it if I had not seen *Dom* here for the first time in my life. It is astonishing, is it not, that life's strange meanderings should mean that I (who go to all the important premieres in Leningrad) should see *Dom*, the production with which Dodin started his career, here, in this magnificent and divine land which is Sicily, twenty years after its creation.

So I said to myself how important it was that there should be this link between his first and his last work. What strong, strange, magnificent movement! How different is this man, full of life, who created this production twenty years ago, from the man who is reviving it today! I wait impatiently for what I am going to see this evening. Because one must have a moment of rest, a sort of breathing space, to get one's breath back, after a work as complex as *Tchevengour*. *Tchevengour* hardly deals with the Communist utopia or the real problems of Bolshevism. What resounds through it is the theme of our desire for equality, strong and magnificent; the desire for equality, I repeat, and not for justice, the desire for equality as a death wish.

I don't believe at all that Dodin was inspired by the ideas of Constantin Leontiev, the Russian philosopher, who was the first to associate the themes of entropy with the motifs of the revolution, to discern that in the end all matter tends towards equality, to cooling, putting an end to the axes of hot and cold, burning and extinguishing, water and fire. It tends towards equality, that is, towards death. It is striking to find this sentiment of death-wish

flamboyant-éteint, eau-feu. Elle tend à l'égalisation, c'est-à-dire à la mort. C'est bouleversant de découvrir ce sentiment de la volonté de la mort de cette chair malheureuse, folle, qui apparaît dans toute sa nudité, au sens propre, dans tout son désespoir, de cette chair malheureuse qui n'a envie que d'une seule chose, - cette chair-matière, qui a pollué les idées, ne peut que tuer en crachant et n'aspire qu'au suicide. Pour moi le *Tchevengour* rime étonnamment avec les motifs de l'auto-extermination qu'on trouve déjà dans *La Maison*. Ce qui est étonnant, c'est comment cet homme tient tête à l'égalisation, comment il se préserve et reste fidèle à lui-même, préserve ce don d'inégalité vis-à-vis de lui-même. Il est persévérant, conséquent, il a ses thèmes, ses images préférées, oui, mais en même temps, quel formidable don d'inégalité! Je crois que le bonheur humain le plus sublime, l'essentiel (et c'est là que la justice se révèle), repose dans l'inégalité, car les gens sont différents, ils ont des droits égaux, et je peux ou non prononcer cette déclaration politique, mais je crois que la puissance de cet art réside dans le fait qu'il nous renvoie aux grandes questions de l'existence, aiguës et terribles. C'est l'art de l'existence, qui a poussé sur un terreau extrêmement concret. Moi, je le comprends, mais je me demande comment les spectateurs italiens, ou n'importe quel jeune public russe d'aujourd'hui, vont interpréter ce geste du personnage quand il mord l'extrémité en fer de la capsule de la bouteille. Vous n'avez pas vu ces bouteilles, vous n'avez pas arraché avec vos dents ce truc en fer, moi non plus, d'ailleurs, je ne l'ai pas fait, mais j'ai vu d'autres le faire avec un mouvement brusque

in this sad, mad flesh which appears in all its nudity, in the correct sense, in all its despair, this unhappy flesh which longs for one thing only, this flesh-matter, which has polluted ideas, can only kill as it spits, and aspires only to self-extinction. For me *Tchevengour* chimes astonishingly with the motifs of self-extermination which we can already find in *Dom*. What is astonishing is how this man keeps set on equality, how he preserves himself and remains faithful to himself, keeps this gift of inequality towards himself. He perseveres, follows his themes, his preferred images, yes, but at the same time, what a formidable gift, this diversity! I think that the most sublime, the most essential human happiness (where justice stands revealed) lies in diversity, because people are different: they have equal rights, and I can call this a political statement or not, but I believe that the power of this art resides in the fact that it sends us back to the big questions of our existence, sharp and terrible ones. It is the art of existence, which has propelled us on to a ground which is extremely concrete.

I can understand it, but I wonder how the Italian audience, or any other young audience today, is going to interpret the action of the character when he bites off the metal bottle top. You haven't seen these bottles, you haven't bitten off this metal cap with your own teeth, and nor have I, but I have seen others do it with a quick upward movement of the head. I know this precise moment of recognition, the physical state which the director wants to pass on to the actor in a

de la tête vers le haut. Je connais cet instant de la connaissance précise, de l'état physique que le metteur en scène sait transmettre à l'acteur de façon géniale et que l'acteur sait, lui, capter de façon tout aussi géniale. Sa troupe est divine, pleine d'abnégation, digne, éduquée, formidable... Mon Dieu, de quelle manière l'actrice a joué hier le rôle de Lisavéta ! De quelle manière magistrale Chestakova a-t-elle joué ! Je tremble en pensant à ce qu'elle va faire ce soir, après s'être vidée à tel point, après un tel effort pour surmonter la résistance de cette salle terrible, qui n'est pas du tout appropriée pour ce spectacle ! Que Dieu préserve ce spectacle de cette ouate d'espace, où tout disparaît ! Et aussi, probablement, de l'ouate du temps, qui nous en sépare déjà.

Je fais travailler dur mes interprètes que je remercie. Je n'entends pas la traduction, ce qui me fait plaisir, sinon c'est toujours difficile de me traduire. Je termine, donc, en me disant qu'il est heureux que ce ne soit pas l'égalité qui existe mais la justice, et que la justice veut que Dodin ait ce prix.

ELENA ALEXEEVA

Tous les intervenants d'aujourd'hui sont d'accord sur le fait que l'objet de notre discussion est très important. Le théâtre de Dodin c'est le théâtre des complices (bien que ce mot, vieux de quarante ans, soit aujourd'hui daté). C'est un théâtre qui a un répertoire important et ce n'est pas pour rien que les spectacles de ce théâtre vivent longtemps. Ils vivent sans se détruire, sans devenir vétustes, leur vie est tout à fait naturelle. Si, il y a quinze ans, on se disait que *Frères et*

friendly way and which the actor, in turn, knows how to pass on to us in an equally friendly way. His company is divine, full of self-denial, worthy, educated, formidable... My God, how the actress played Elisaveta yesterday! What a magisterial performance Chestakova gave! I tremble to think what she will do tonight, having so emptied herself, after such an effort to overcome this terrible space, which is not in the least right for the production! May God preserve this production from this vast padded space, where everything disappears! And also, probably, from the padding of time, which already separates us.

I have made my interpreters work hard and I thank them for it. I cannot hear the translation, which is a relief, because it is always difficult to translate what I say. So I will finish, by saying that it is fortunate for us that we have justice rather than equality, and that justice has been done in giving Dodin this prize.

ELENA ALEXEEVA

Everyone who has spoken today has agreed that the object of our discussion is very important. Dodin's theatre is community theatre (even if this word from forty years ago is a little dated now). It is a theatre which has an important repertory and it is not for nothing that its productions live on for a long time. They go on living without wearing out, without becoming tired, their life is completely natural. If fifteen years ago you would say that *Brothers and Sisters* was a social challenge, a political and social play, today we can see different artistic traits in it. With the passage

sœurs était un défi social, un spectacle social et politique, aujourd'hui on y voit d'autres traits artistiques. Avec les années son côté métaphorique ne ressort que davantage, les découvertes artistiques que le théâtre de Dodin a faites à l'époque, il y a quinze ans, se sont développées et perfectionnées dans ses autres mises en scène qui n'ont rien à voir, dirait-on, avec la trilogie d'Abramov. C'est le «théâtre-maison» également par son idéologie. Lev Dodin habitait un appartement où il n'avait pas de chambre, de coin à lui. C'était la vie ordinaire d'un soviétique, presque tout au long du XXème siècle. Cela engendrait une psychologie particulière, un mode de vie particulier, et Dodin revient sans cesse sur ce problème. Ce thème de l'homme russe «sans domicile» est énorme, il le traite en montant le *Gaudeamus*, c'est-à-dire en travaillant la prose contemporaine russe, les *Possédés*, les pièces de Tchekhov et, bien évidemment, la prose de Fiodor Abramov et même des textes d'auteurs occidentaux. Il a monté *Désir sous les ormes*, une pièce d'Eugène O'Neill, et le spectacle, qui est toujours à l'affiche, parle aussi du phénomène du «sans-abri», de l'homme qui essaye de construire une maison, de fonder une famille, d'organiser sa vie mais n'y arrive pas, tout échoue. Les motifs bibliques dont parlait Smelianski deviennent encore plus forts et plus puissants. Ce sont, bien sûr, des œuvres-manifestes du théâtre. Et le théâtre de Dodin est fort justement parce que le metteur en scène ne trahit jamais son manifeste. En effet, il n'y a aucune légèreté d'esprit chez lui, aucune chasse à l'actualité, à la mode du jour, même si on l'a soupçonné d'avoir failli à cette constante dans *Claustrophobie*, par exemple. On

of time its metaphorical side has come out more and more, the artistic discoveries that the theatre of Dodin made at the time, fifteen years ago, have developed and been perfected in his other productions which have nothing to do, one might say, with the Abramov trilogy. It is just as much 'house theatre' in its ideology. Lev Dodin used to live in an apartment where he had no room of his own, just a corner. It was the normal life of a Soviet, as it was almost throughout the Twentieth Century. It produced a particular psychology, a particular way of life, and Dodin continually returns to this problem. This theme of Russian man 'without a home' is huge, he has dealt with it in putting on *Gaudeamus*, contemporary Russian prose, and in *The Possessed*, in Chekhov, in the texts of Abramov, obviously, and even in works by playwrights from the West. He staged *Desire Under the Elms*, by Eugene O'Neill, a play still in the repertoire which also talks about the 'homeless', the man who tries to build a house, to construct a family, to organise his life but without success, everything fails. The biblical motifs which Smelianski talked about are becoming more and more strong and powerful. They are certainly declarations of theatre belief. And the theatre of Dodin is strong exactly because this director is never untrue to his belief. In fact there is no lightness of spirit with him, no pursuit of the passing fashion, even if people have suspected him failing in this consistency in, for example, *Claustrophobia*. It has been said that he followed the lead of his pupils, that it was a young people's show,

a dit qu'il avait suivi les traces de ses élèves, que c'était un spectacle de jeunes, que ce n'était pas Dodin. Mais en fait, ce sont les même thèmes, la même chronique de la vie russe transcrite fidèlement et tranquillement. Tous les spectacles de Dodin se rangent dans cette chronique. C'est l'évolution de l'homme russe vers l'homme soviétique et de ce dernier, l'*homo sovieticus*, vers un homme normal. Cette évolution est visible littéralement dans presque toutes les mises en scène de Dodin. Cette évolution passe aussi par les couches de l'esthétique. Quand Dodin, dans son œuvre, arrive, semble-t-il, au bout de l'étude, de la recherche sur le théâtre conventionnel et métaphorique, il tourne brusquement vers un autre théâtre qui a l'air d'être naturaliste. C'est-à-dire, qu'il passe par toutes les couches esthétiques avec la même conséquence, la même tranquillité et en suivant son manifeste. C'est pourquoi je suis très contente qu'au cours des journées de remise de prix, le public ait pu voir *La Maison*, spectacle qui va fêter ses 20 ans et qui, je suppose, sera tout à fait différent au mois de mai chez nous, à Pétersbourg.

VLADIMIR SAVITSKI

Je vais vous raconter très brièvement dans quelles conditions Dodin a créé les bases de son théâtre. C'était un jeune metteur en scène tombé, pour ainsi dire, à une époque compliquée de la vie dans notre société russe, où le théâtre en général et surtout le bon théâtre, se débattait, pris entre des tenailles plutôt serrées. Il suffit de dire, que, pour qu'un metteur en scène ou même un directeur artistique de théâtre puisse monter un spectacle il devait à deux reprises

that it was not Dodin. But in fact these are the same themes, it is the same chronicle of Russian life faithfully and calmly set down. All Dodin's productions line up in this sequence. It is the evolution of Russian man into Soviet man, and from this *homo Sovieticus* into a normal human being. This evolution is literally visible in almost all Dodin's productions. It is an evolution which also passes through the levels of aesthetics. When Dodin, in his work, seems to arrive at the end of his research, research into conventional and metaphorical theatre, he quickly turns to another theatre which can seem naturalistic. That is to say, he passes through all the aesthetic levels with the same consequence, the same calm and in pursuit of his belief. That is why I am very glad that in the course of these days of the prize award, the public has been able to see *Dom*, a production which is about to celebrate its twentieth year, and which, I guess, will be completely different when we see it at home in St Petersburg in May.

VLADIMIR SAVITSKI

I will tell you very briefly the conditions in which Dodin established the foundations of his theatre. He was a young director who had fallen, as it were, into an complicated age for our Soviet society, where theatre in general and good theatre in particular was in conflict with itself, caught between tight pincers. Suffice it to say that for a director or even a theatre manager to put on a production, he had to jump through two hoops for the high priests of the Party. First, when a text had

aller faire des courbettes devant les bonzes du parti. Une première fois, après avoir choisi une pièce à monter, dont on pouvait interdire la mise en scène ou refuser le financement. Et puis, une deuxième fois, quand il présentait le spectacle, à nouveau devant des gens peu compétents, sans la signature desquels ce spectacle ne pouvait recevoir l'autorisation d'être joué devant le public. Souvent, ces gens-là insistaient sur des changements assez importants. Hier vous avez vu *La Maison*. Je guettais avec impatience la réaction de la salle à la scène de l'enterrement. Même maintenant ce n'est pas évident de porter un cercueil sur scène, des drapeaux tristes, avec la musique triste d'un petit orchestre villageois. A l'époque c'était une sorte d'exploit parce qu'en dépit de toute convention, le théâtre touchait, dans ce raccourci à quelque chose de vrai, à ce qui restait encore dans les cœurs des gens. Dans cette ambiance de mensonge et d'hypocrisie totale, cette référence à la vérité provoquait une vive réaction du public. Mais il y avait aussi une autre particularité. C'est que, selon l'idée originale de Dodin, ce cercueil ne restait pas uniquement sur scène, on le faisait sortir par le fond de la salle. Ces gens en vêtements sales de paysans passaient dans l'allée étroite de la petite salle, tout près des spectateurs proprement habillés, qui les regardaient. Vous savez, je me souviens du sentiment que j'ai éprouvé, quand j'ai vécu ça pour la première fois: j'ai eu envie de me lever et de suivre la procession, c'est comme ça que c'était conçu. Mais, bien entendu, les gens qui devaient autoriser le spectacle l'ont compris aussi, donc on a été obligé de se limiter à ce modeste palliatif, seulement sur scène. Parfois les

been chosen, they could forbid its staging or refuse to finance it. The second hoop was when the show was presented, again in front of not very competent folk, without whose signature the production could not be authorised to be played in front of the public. Often these people insisted on quite important changes.
Yesterday you saw *Dom*. I was eagerly awaiting the reaction from the audience to the scene of the burial. Even now it is not common to bring a coffin on stage, with funeral drapes, and the sad music of a little village band. At that time it was a kind of breakthrough because in spite of all convention, theatre was touching something real in this little moment, something which was still there in people's hearts. In this atmosphere of lies and total hypocrisy, this reference to the truth provoked a lively reaction from the audience. But there was something else special: in Dodin's original idea, this coffin was not just going to stay on stage, it was going to be carried out through the back of the auditorium. These folk in shabby peasant costumes were to pass through the narrow aisle of the little theatre, close to a respectably dressed audience, who were watching them. You know, I still remember the feelings I had when I first experienced this: I wanted to get up and follow the procession, and that is how it was intended. But of course the people who had to allow the show understood too, and we were forced to limit ourselves to a modest compromise, with the action remaining on stage.
Young people often ask me, why is it that

jeunes me demandent, pourquoi les plus persécutés, les plus cruellement oppressés à l'époque étaient avant tout les personnes de grand talent. Je crois que n'importe quelle œuvre talentueuse, un livre, un spectacle, un film, un tableau, peu importe, démontrait de façon flagrante l'absurdité de l'existence du parti qui gouvernait l'art et l'Etat. Sur le fond de n'importe quelle œuvre talentueuse les rois étaient nus, ce qui était terriblement dangereux pour eux. Voilà pourquoi c'était tout d'abord les gens de talent qui étaient persécutés, et, entre autres, Dodin, dont le chemin durant les premières quinze années de son travail, a été si compliqué. Justement, parce qu'il avait beaucoup de talent. En fait, il y avait un autre problème qui l'empêchait d'avancer à l'époque: il était presque seul à suivre cette voie. C'est qu'en Russie, après la révolution de 1917 la critique théâtrale sérieuse a vite disparu. Elle existait bien, on écrivait des choses, on éditait certaines œuvres, mais il n'y avait pas de grands critiques intelligents qui auraient pu aider un jeune talent, pas seulement en lui donnant un conseil oral, mais aussi en le soutenant devant la société (c'était difficile et dangereux), il suivait tout seul son chemin. Et là, dans cette situation inextricable, quand j'ai vu son désespoir, et quand je me suis rendu compte du vide qui s'était formé autour de lui, surtout à Leningrad où l'administration locale le détestait particulièrement, de ce vide injuste, qu'il n'avait pas mérité, j'ai décidé, en prenant mon courage à deux mains, d'écrire un petit article sur lui. C'était une sorte d'essai d'auteur, dans lequel j'ai tenté, autant que j'ai pu, de systématiser ce que cet homme encore jeune avait déjà fait au théâtre, en expli-

the people who were most persecuted, most cruelly oppressed at that time were above all the people of great talent? I believe that any kind of talented work, be it book, play, film, painting, whatever, showed up in the most flagrant way the absurdity of the party that ran both art and the state. Whatever the work of talent, basically the emperors were naked, which was terribly dangerous for them. Which is why it was first of all the talented people who were persecuted, Dodin among them. His path during the first fifteen years of his work was a complicated one, exactly because he had such talent. In fact there was another problem which stopped him from getting on at that time: he was almost the only one to be pursuing this path. Because in Russia, after the 1917 Revolution, serious theatre criticism quickly disappeared. Yes, it was there, people wrote things, books came out, but there were no great intelligent critics who could have helped a young talent, not only by giving him words of advice, but also by helping him in the face of society (which would have been difficult and dangerous). He followed his path all alone. And there, in this impossible situation, when I saw his despair, and when I realised the void which had formed around him - especially in Leningrad where the authorities detested him in particular - this unjust and undeserved void, I decided, taking my courage in both hands, to write a little article about him. It was a sort of author's note, in which I tried, as best I could, to systematise what this still young man had already done in the theatre, explaining why

quant pourquoi il était en droit d'avoir son propre théâtre. En effet, pendant longtemps il était interdit de l'engager dans une troupe permanente, on ne pouvait que l'inviter pour une mise en scène particulière. Donc, j'ai écrit cet essai et durant toute une année on a refusé de le publier, imaginez-vous. Toute une année on n'a pas voulu publier un article sur un jeune metteur en scène, article qui n'avait rien de particulier, mais était, je crois, assez convaincant. Je venais voir la dame qui était chef de la rubrique critique dans une revue - je dois dire qu'à l'époque, en général, les dames dans le domaine de la littérature et du théâtre jouaient un rôle énorme, au niveau collectif, je dirais non pas un rôle personnel, mais justement collectif. Donc je venais la voir et elle me disait: «Et pourquoi écrivez-vous précisément sur ce metteur en scène?» J'essayais de lui expliquer que c'était un homme de talent qu'il fallait soutenir, qui avait un avenir devant lui. Elle disait: «Bon, d'accord, on va en discuter». Et ainsi de suite, jusqu'à la prochaine fois, et la fois suivante. Et c'est uniquement grâce à mes bonnes relations avec l'Union des écrivains, dont j'étais membre à l'époque, que j'ai réussi à insister, imposer, disons, cet article. Je ne sais pas comment l'expliquer en italien, c'est difficile à comprendre. Ce n'était pas parce que mon article était mauvais, sa qualité n'y était pour rien, c'est sa tendance qui posait problème. Donc ils ont fini par le publier et pas dans n'importe quel numéro, mais dans le numéro 11, celui qui est toujours consacré à l'anniversaire de la révolution d'Octobre. Sur la couverture on voyait le croiseur révolutionnaire, les appels révolutionnaires et ainsi de suite. Sous la rubrique «Art», accom-

he deserved to have a theatre of his own. In fact he had been forbidden for a long time to join a permanent company, he could only be invited to direct individual productions. So I wrote this article and for a whole year they refused to publish it, if you can imagine that. For a whole year they did not want to publish an article about a young director, an article of no particular importance, but in my view quite a convincing one. I went to see the lady who was in charge of the criticism section of a journal - I should say that at the time women played an enormous role in the area of theatre writing, on the collective level, not a personal role, I should say, but a collective one. So I went to see her and she said to me, 'And why exactly are you writing about this director?' I tried to explain that this was a man of talent who should be supported, a man with a future. She said, 'All right, we'll talk about it.' And so it went on, time after time. And it is only thanks to my good relationship with the Writers' Union, to which I belonged at the time, that I succeeded in insisting, in imposing this article, shall we say. I do not know how to explain it in Italian, it is hard to understand. It was not because it was a bad article, its quality was immaterial, it was its tendency which posed the problem. So in the end they published it, not in any old issue, but in issue 11, the one which is still devoted to the October Revolution. On the cover was the battleship *Aurora*, the calls to revolution and so on. In the Art section, along with some terrible photographs (at least there were photographs), was the article on

pagné de photos de très mauvaise qualité, mais accompagné de photos tout de même, figurait l'article sur ce jeune metteur en scène. Je crois que pour Dodin, personnellement, cet article n'a pas servi à grand chose. En revanche, je suppose qu'il a été utile du point de vue administratif et a joué un certain rôle, quand, un an après, il a obtenu son théâtre, et plus tard - le Prix de l'Etat. Il y avait au moins quelque chose dont on pouvait partir. J'ai intitulé mon article «Sans merci» en expliquant pourquoi j'avais choisi ce titre. Je crois que Dodin est un homme sans merci, tout d'abord envers lui-même. Et que cette qualité est indispensable chez n'importe quel grand maître. Il y a beaucoup de jeunes gens dans cette salle, et je vous assure que si vous voulez réussir dans la vie, dans l'art, avoir un grand prix, il faut être tout d'abord sans merci envers vous-mêmes. Il n'y a pas d'autre voie possible. Dodin était aussi sans merci envers ses élèves. Il était exigeant, et même extrêmement exigeant, et c'est grâce à ça qu'il dirige aujourd'hui une si bonne troupe d'acteurs - là aussi, aucune autre voie n'est possible. Et, enfin, il a toujours été sans merci envers les vices de son temps, dans la mesure de ce qu'il pouvait, de ce qu'il avait la possibilité d'exprimer, et il l'exprimait en allant jusqu'à l'extrême limite du possible. Telle était sa position grâce à laquelle, j'en suis persuadé, il est devenu un metteur en scène de l'envergure, que l'on voit aujourd'hui. A l'époque, je ne pouvais pas écrire dans cet article que la société était sans merci envers lui, que c'était une confrontation réciproque, entre, d'un côté, l'énorme et puissant appareil d'un grand pays, sûr de ses principes, qui se sont avérés être, comme on le voit aujourd'hui,

this young director. For Dodin, personally, I don't believe this article was much use - on the other hand, I suppose it was useful from an administrative point of view, and played a kind of part in his getting a theatre afterwards, and later on the State Prize. At least it gave a starting point. I called my article 'Without Mercy', and explained why I had done so. I think Dodin is a man without mercy, first of all towards himself. And this is a quality which is indispensable in any great master. There are a lot of young people in this room, and I can assure them that if you want to succeed in life, in art, to have a major prize, you must first of all be merciless to yourself. There is no other way. Dodin was also merciless with his students. He was demanding, extremely demanding, which is why today he directs such a fine company - there too, there is no other way. And finally, he has always been without mercy towards the vices of his time, to the extent of what he could do, of what he could express, and he expressed it by going to the extreme limit of what was possible. Thanks to this attitude he has become, to my persuasion, a director of the breadth that we see today. At the time I could not write in my article that society was also without mercy towards him, a reciprocal confrontation between on the one hand the enormous and powerful apparatus of a big country, which has been shown, as we see today, hollow and insignificant - and on the other, a young man who was following his path, his cause, accepting compromise only under exceptional circumstances. If he had not been merciless towards himself and

creux et nuls - et, de l'autre, un jeune homme qui suivait son chemin, et sa cause, en n'acceptant qu'exceptionnellement les compromis. S'il n'avait pas été sans merci envers lui-même et son œuvre, il n'aurait pas reçu aujourd'hui ce prix remarquable.

NINEL IZMAILOVA

Je crois, mes amis, qu'à la fin de notre conférence il faut parler brièvement et je vais essayer de le faire. J'ai eu la bonne fortune de voir les spectacles de Dodin en Italie à deux reprises. Et c'est une grande joie pour nous que le prix de Théâtre de l'Europe lui soit justement décerné en Italie. Heinrich Neugauz, musicien russe exceptionnel et maître de Sviatoslav Richter, disait que chaque artiste a deux patries - le pays où il était né et l'Italie... Pour nous, l'Italie n'est pas n'importe quel pays européen, mais la patrie des arts. Et c'est extraordinaire. Pour la Russie, le théâtre de Dodin est un phénomène fondamentalement russe. Pour l'Europe, comme on le voit, c'est un phénomène théâtral qu'on adore. Pour la culture du XXème siècle c'est un phénomène très important, tout d'abord, parce qu'à la fin de ce siècle, on voit à quel point, implacablement, la hiérarchie entre la vie et l'art a été rompue... C'est justifié, peut-être, c'est compréhensible, mais néanmoins, c'est dangereux, je crois, pour l'art. De ce point de vue le théâtre de Dodin est un phénomène unique dans la culture, et non seulement il a mérité ce prix, mais je crois aussi que c'est un signe, un signal pour la culture théâtrale en général. Bien sûr, c'est tout d'abord une récompense pour le metteur en scène, pour son incroyable liberté de pensée artistique, pour his work, he would not today be receiving this remarkable prize.

NINEL IZMAILOVA

I think, my friends, that at the end of this session we must talk briefly and I will try to do so. I have had the good fortune to see Dodin's productions restaged twice in Italy. And it is a great joy for us that the European Theatre Prize should rightly be awarded to him in Italy. Heinrich Neugauz, an exceptional Russian musician and the teacher of Sviatoslav Richter, said that every artist has two fatherlands, that of his birth and Italy... For us, Italy is not just another European country, but the birthplace of the arts. And it is extraordinary. For Russia, Dodin's theatre is a fundamentally Russian phenomenon. For Europe it is an adored theatrical phenomenon. For the culture of the 20th century, it is a very important phenomenon, first because we can see, at the end of this century, how the hierarchy has implacably entered life and art has been disrupted... It can be justified, perhaps, it can be understood, but all the same it is I believe dangerous for art. From this point of view Dodin's theatre is a unique phenomenon in culture, and it not only deserves this prize, but I believe also that it is a sign, a signal for theatre culture in general. Of course it is a reward first of all for the director, for his incredible freedom of artistic thought, for his art of composition, but it is also a reward for all of theatre. Maestro Giorgio Strehler said when presenting the work of Dodin at the third Théâtre de l'Europe festival, 'Dodin is

son art de la composition, mais c'est aussi une récompense pour tout le théâtre. Le maître Giorgio Strehler disait en présentant le théâtre de Dodin au troisième Festival du théâtre européen: «la chance de ce théâtre - c'est Dodin». Il s'est exprimé très clairement. Et le maître Peter Brook disait qu'il était impressionné par l'ensemble que formait ce théâtre. Ce sont comme deux pôles qui marquent les principales réalisations et caractérisent ce phénomène même. Declan Donnellan, le metteur en scène que vous connaissez bien, viendra de Vienne à Saint-Pétersbourg pour une journée, spécialement pour voir *Frères et sœurs*, qu'il connaît bien, et ses comédiens préférés. Evidemment, tout cela nous incite à dire que la méthode de Dodin, née de la pratique artistique, comporte une sorte de code esthétique du théâtre vivant. Nous savons tous que les spectacles naissent, meurent et entrent dans la légende, mais, néanmoins, il y a à peine quelques semaines, on a revu à Saint-Pétersbourg *Frères et sœurs*, ce spectacle qui est depuis quinze ans à l'affiche du théâtre. Les acteurs de Dodin le jouent dans tous les pays du monde. Le spectacle est toujours vivant. Qu'est-ce que ça signifie? Cela signifie qu'ils ont la capacité non seulement de sauvegarder les qualités artistiques du spectacle, cela témoigne aussi d'un travail permanent. Dodin a instauré au théâtre un régime artistique très strict. Quand j'assistais aux premières, où aux représentations en tournée, avant la représentation, j'allais toujours écouter comment ils se préparaient. Ces acteurs dramatiques s'accordent comme un orchestre avant d'interpréter une œuvre. Stanislavski rêvait de cet entraînement pour un acteur, tel qu'il

theatre's good fortune.' He expressed himself very clearly. And maestro Peter Brook said that he was impressed by the company that made up this theatre. They can be seen as two poles who stand for the principal lines of thought and characterise this very phenomenon. Declan Donnellan, a director whom you know well, came from Vienna to St Petersburg for a day specially to see *Brothers and Sisters*, which he knows well, and to see his favourite actors.

Obviously all this leads us to say that Dodin's method, born from artistic practice, carries with it a kind of aesthetic code for living theatre. We all know that productions are born, die and enter into legend, but all the same, only a few weeks ago, we saw *Brothers and Sisters* in St Petersburg, this production which has been in the theatre's repertory for fifteen years. Dodin's actors have played it in every country of the world. The production is still full of life. What does that signify? It signifies that they are able not only to maintain the artistic quality of the production, but also to keep up a permanent level of work. Dodin has installed a very strict regime in the theatre. When I go to premieres, or touring performances, I always go and see how they prepare themselves before the performance. These actors tune up like an orchestra before playing a piece. Stanislavski dreamed of this training for an actor, the kind that exists in this theatre. In this theatre's programmes it is the rule that as well as the director and his assistant you will read the names of six other directors, who deal with dance, song, scenic

existe dans ce théâtre. Dans le programme du spectacle de ce théâtre, il est de règle, à part le metteur en scène et son assistant, que figurent les noms des six répétiteurs. On comprend qu'ils s'occupent de la danse, du chant, du mouvement scénique etc. Le professeur Galendéev, par exemple, rassemble toute la troupe une heure avant le début du spectacle et ils s'accordent comme les instruments de musique. Je voulais comprendre quel genre d'exercices il propose, mais en fait, à chaque fois il en propose de nouveaux, dictés par son intuition et son inspiration artistique. C'est un travail quotidien, dur, c'est la création. Le théâtre de Dodin, me semble-t-il, est un îlot de travail artistique. Et c'est justement pourquoi, oui, c'est justement pourquoi, il est si important pour la culture russe et pour toute la culture européenne. Il a déjà été dit tout à l'heure que la décision de présenter ici *La Maison* était assez osée, ainsi que la proposition des Italiens, comme j'ai cru comprendre, de présenter en même temps sa dernière mise en scène, comme le veulent les statuts du Festival. Et nous tous, ici rassemblés, attendons avec émotion cette rencontre, ce soir. Je vous remercie.

ALAN LYDDIARD

Je suis très très heureux d'être ici parce que, comme l'a dit Michael, Lev Dodin est mon professeur depuis douze ans. J'ai d'abord vu son travail en 1987 à St.Petersbourg, à commencer par *Frères et sœurs* et *Le Seigneur des Mouches*. Je me souviens que Michael fumait beaucoup et que son bureau était sans cesse encombré de papiers. Maintenant, il ne fume plus et il a moins de petits papiers - il utilise des

movement and so forth. Professor Galendeev, for example, assembles the whole company an hour before the performance begins and they tune up like musical instruments. I wanted to understand what sort of exercises he uses, but in fact he uses new ones every time, at the dictates of his intuition and artistic inspiration. It is hard daily work, it is creation. Dodin's theatre, it seems to me, is an island of artistic work. And this is exactly why, yes, exactly why it is so important for Russian culture and the whole of European culture. He has already said just now that the decision to present *Dom* here was quite a daring one, set alongside the suggestion of the Italians, as I understand it, that he present his latest production, as required by the statutes of the festival, at the same time. And all of us gathered here await this encounter, this evening, with great emotion. Thank you.

ALAN LYDDIARD

I am very, very happy to be here because for the last twelve years, as Michael said, Lev Dodin has been my teacher. I first saw his work in St. Petersburg in 1987, starting with *Brothers and Sisters* and *Lord of the Flies*. I remember Michael smoking a lot and his desk being completely covered with papers. Now he doesn't smoke and he has got less papers - he uses emails. But, I remember the theatre being very run down in this very small place, struggling to create their theatre and it rang many, many bells for me. Twelve years later in 1990ish I started to form my own company

e-mails. Mais je me souviens que le théâtre était en très mauvais état dans ce tout petit endroit; il se débattait pour lancer leur théâtre et cela me rappelait beaucoup de choses. Douze ans plus tard, au cours des années '90, j'ai commencé ma propre compagnie sur la base du travail que j'avais fait ces douze années avec Lev. La toute première fois que j'ai présenté Lev au public de Newcastle c'est quand il est venu rencontrer ma compagnie et travailler sur *Etoiles dans le Ciel du Matin*. Nous avons produit notre propre version de *Etoiles dans le Ciel du Matin* et il a appris aux acteurs l'histoire et la vie des gens dont parle cette pièce en particulier. Ce qui m'avait le plus frappé dans nos conversations précédentes avait été le principe de famille et de communauté. Ces deux choses étaient très claires pour moi, en termes de comment les traduire dans le travail de ma compagnie du Nord Est de l'Angleterre. Tous les participants à ma compagnie viennent du Nord-Est: ils y vivent, ils y travaillent, ils croient en ce lieu, ils connaissent la culture du lieu, mais il est très important que nous ne soyons pas enfermés sur nous-mêmes et que nous ne nous n'en restions pas à de l'esprit de clocher. Et donc il était très très important pour moi que la communauté, la famille qu'est le Maly rejoigne une autre famille dans une autre maison. Le travail que nous avons fait pour *Etoiles dans le Ciel du Matin* nous a conduit à créer notre propre version de cette pièce particulière. Newcastle est une toute petite ville, très ouvrière, très industrielle qui ne possède aucune longue tradition culturelle des arts, des arts européens, mais elle essaie de trouver sa propre voie. Je me rappelle

based on the work that Lev had done over the last twelve years. The very first time that I introduced Lev to Newcastle audiences was when he came to meet my company and work on *Stars in the Morning Sky*. We did our own version of *Stars in the Morning Sky* in Newcastle and he taught the actors the history and the life of those people in that particular piece of work. The thing that struck me about the previous discussion was this principle of family and of community. Both of these things were very clear to me, in terms of trying to make my company work in the North East of England. All the performers in my company are from the North East of England: they live there, they work there, they believe in the place, they know about the culture of the place, but it is very important for us not to be parochial and not to be inward looking. And so the community and the family that is the Maly drama theatre coming to the North East of England and being with another family in another house is very, very important to me. The work that we did over *Stars in the Morning Sky* led us to create our own version of that particular piece of work. Newcastle is a very small city, very working class, very industrial, and doesn't have a long culture of international arts, or European arts, but it is trying very hard to find a way for itself. I remember them coming to the working men's clubs with us and watching.

DECLAN DONELLAN

Good afternoon. I first met Lev Dodin fourteen years ago in Helsinki and by great

d'eux quand ils venaient dans les clubs des ouvriers et qu'ils observaient.

DECLAN DONELLAN

Bonjour. J'ai rencontré Lev Dodin pour la première fois il y a quatorze ans à Helsinki et, par coïncidence, la personne qui nous a présentés est assise à coté de Nick mon partenaire; c'est Helena Automeloni, elle était notre interprète. Je dirigeais des acteurs finlandais dans "*Macbeth*" et Lev Abramovich dirigeait la pièce de Ostrovski "*Une Affaire de Famille*" en russe; Helena avait la tâche extraordinaire d'interpréter pour nous deux. La production de "*Une Affaire de Famille*" fut merveilleuse et par la suite nous avons produit une version à nous. Je me souviens que Lev nous a demandé de venir à Leningrad pour nous rencontrer et parler. Helena nous a dit: "Il faut que vous voyiez leur travail, leur théâtre est absolument fantastique." Cela se passait avant la Perestroïka et les Finlandais nous avaient dit qu'il n'y avait rien à manger en Russie, que les choses allaient très, très mal et que nous devions nous assurer d'emporter beaucoup de nourriture dans l'avion. Alors nous avons acheté beaucoup de sandwichs et - circonstance bizarre - avons choisi un voyagiste finlandais. Nous avons emporté une montagne de sandwichs dans l'avion et nous nous sommes goinfrés parce que nous nous attendions à devoir faire face à la famine en arrivant. Etant irlandais, je suis traumatisé par l'idée de famine et j'ai donc compensé, tout comme Lev Abramovich. Nous étions gavés quand nous sommes arrivés à Leningrad. Je n'ai jamais raconté cela à personne jusqu' à aujourd'hui. Misha et Lev nous attendaient à l'aéroport et

coincidence the person who introduced us is sitting by my partner Nick, that is Helena Automeloni and she was our interpreter. I was directing Finnish actors in "Macbeth" and Lev Abramovich was directing Ostrovski's play "A Family Affair" in Russian, Helena had the extraordinary task of interpreting for both of us. It was actually a wonderful production of "A Family Affair" and we subsequently did a version of our own. I remember that Lev asked us over to Leningrad to meet and talk. Helena said, "You must see their work, their theatre is absolutely fantastic." This was before the Perestroika and we were told by the Fins that we would have nothing to eat in Russia, that it was very, very bad that we had to make sure that we had an awful lot of food on the airplane. So we bought lots of sandwiches and we took a Finnish package holiday, which was another bizarre circumstance. We brought with us on the plane lots of sandwiches and we ate them stuffing ourselves because we were about to die of famine. Being Irish I have a famine trauma, which I have made up for, like Lev Abramovich. We were stuffed until tears when we arrived at Leningrad. I have never said this to you before Misha and Lev met us at the airport and said "Declan, Nick, come we take you now to a banquet". And they had hired a room in a private restaurant, it was very funny, and it must have cost so much money then and there was meat and steak and caviar on the table and I remember seeing Nick trying to throw bits of caviar to the floor, and I thought this is very 19th century decadence. That was one of the great

nous ont dit: "Declan, Nick, venez, maintenant nous vous emmenons à un banquet". Ils avaient réservé une salle dans un restaurant privé, c'était très drôle et cela a dû coûter très cher à l'époque; il y avait de la viande, du steak, du caviar sur la table et je me souviens avoir vu Nick essayer de faire tomber des grains de caviar par terre; cela m'avait rappelé la décadence du XIXème siècle. Un des grands mythes de la Russie allait tôt changer. Je me souviens que ce soir-là nous avons eu des billets pour voir "*Frères et Soeurs*" et ils ont dit: "Il faut absolument que vous voyiez cela, c'est une pièce qui dure sept heures sur les paysans du Nord de la Russie" et nous avons dit: "Bon. C'est bien. Allons-y sans attendre".

Ensuite nous sommes allés au théâtre et notre guide finlandais nous a dit: "Je ne sais pas comment vous le dire mais mon boyfriend est à Leningrad et je voudrais être assise à côté de lui au théâtre. Pouvez-vous me donner vos places?" J'étais si épuisé que j'ai dit: "Oui, naturellement. Prenez nos places." Et donc j'étais placé en bas et Nick à l'étage et nous nous apprêtions à voir cette obscure pièce sur un drame paysan russe. La raison que je raconte cela c'est que, vous savez comme on peut influencer les gens avec qui on est assis dans un théâtre, on partage une expérience commune à être assis côte à côte. Nous allons souvent au théâtre ensemble, ce qui fut significatif ce jour-là c'est que, étant dans des parties différentes de l'auditorium, nous ne nous sommes rencontré qu'à l'entracte, et nous avons tous deux dit en même temps: "C'est le meilleur spectacle que j'ai jamais, jamais vu." Ce fut un moment étrangement émouvant et

myths of Russia that was soon changed. I also remember that we got tickets that night for "Brothers and Sisters" and they said, "You must come, you'll really like this, it is a seven hour play about peasants in the North of Russia", and we said "Goody, good, we can't wait". So we went to the theatre and then our Finnish tour guide said as is the way "Excuse me but it is difficult to explain. I have a boyfriend in Leningrad and I want to sit with him in the theatre can I have your seats?" and I was so exhausted so I said, "Yes, yes of course. Take our seats". So I stood downstairs and Nick upstairs and we prepared ourselves for this very obscure piece of Russian peasant drama. The reason I say that is that you know how you can influence people that you are in the theatre with, where you have a sort of joint experience because you are sitting beside somebody and you are there. What was significant was that we often go to the theatre together but we were in different parts of the auditorium and at the interval we met each other out front and we both said to each other at the same time, "This is the best thing that I have ever, ever seen". And it was a very, very moving and very extraordinary moment to be so individually moved. The things that I found very touching about the work of the Maly is not really so much that it is an ambassador for Russian culture but that it is actually about us all and it is about acting. One of the extraordinary things on stage was seeing so many odd people on stage so alive, just so alive, with such human proportions that the spaces between the people on stage were so

extraordinaire pendant lequel chacun de nous était individuellement ému. Ce que j'ai trouvé d'émouvant dans l'oeuvre du Maly, n'était pas tant qu'il était l'ambassadeur de la culture russe, mais qu'il parlait de nous tous et du jeu des acteurs. La chose extraordinaire sur scène était de voir tant de gens différents si vivants, si pleins de vie, avec des proportions si humaines que les espaces entre les personnes sur scène s'en trouvaient remplis de vie; l'absence de prétension et la parfaite taille humaine. J'ai trouvé cela confondant. J'ai beaucoup voyagé en Europe et vécu d'innombrables soirées enrichissantes à regarder des productions, mais ce soir-là j'ai trouvé la taille humaine de "*Frères et Soeurs*" tout-à-fait irrésistible; je n'oublierai jamais cela.

Plus tard nous avons fait la connaissance de la compagnie et nous revu Lev à Londres. Je me souviens, un beau jour ils ont été invités à venir à Londres et, tout d'un coup, le Maly était devenu le théâtre le plus célèbre au monde, il voyageait partout; notre compagnie Cheek by Jowl allait aussi en tournée et à la fin nous arrivions dans des loges de villes étranges, traumatisés par des festivals, et nous nous regardions sans nous voir. Nous avons fini par très bien nous connaître et par connaître les acteurs. La fois suivante que j'ai rencontré Lev, c' était à Londres pour les récompenses Laurence Olivier, à des kilomètres de Leningrad. Je me souviens que Lev portait une cape, il avait un cigare et m'a dit: "Salut Declan, comment ça va?" et nous nous sommes souri largement. Ce que je trouvais le plus inspirant en lui, c'était sa passion et son obsession pour le jeu des acteurs et sa compréhension profonde du fait que le travail ne se termine pas

full of life, and its utter lack of pretention and its complete human proportion. I found that staggering. I have toured a lot in Europe and I have had many character building evenings watching productions, but it was the human proportion of "Brothers and Sisters" that I found completely overwhelming and I will never forget that. Then we got to know the company and the next time we saw Lev was in London. They suddenly got invited to come to London, I remember, and then suddenly the Maly was the most famous theatre in the world and suddenly travelling everywhere and our company Cheek by Jowl used to tour as well and we used to end up moving in and out of dressing rooms in strange cities, traumatised by festivals and gazing glassily at each other. We got to know each other very well, and we got to know the actors. The next time that I saw Lev Dodin was in London at the Laurence Olivier awards, which was miles away from Leningrad. I remember that Lev was wearing a cape and he had a cigar and he went, "Hello Declan, how are you?" and we grinned back at each other. What I found so inspiring was Lev's passion and obsession with the art of acting and his complete understanding of the fact that the work doesn't end but it only begins at the first night. "Molly Sweeney" that I am very much looking forward to seeing tonight, I know will be utterly different within a years time when I hope to see it again. It will have completely transformed. I think Lev is a great director precisely because of his passion about acting and about what I might call good, solid, unpretentious acting. If I sound

le premier soir, mais qu'au contraire, il ne fait que commencer. Je sais que "*Molly Sweeney*" que nous attendons avec plaisir de voir ce soir, sera très différent dans un an et j'espère le revoir alors. Le spectacle se sera complètement transformé. Je crois que c'est ce qui fait que Lev est un grand directeur, sa passion pour le jeu de scène et ce que j'appellerais un jeu de scène de qualité, solide et sans prétension. Si j'ai l'air si à l'aise aujourd'hui, c'est que je suis très content. Je pense qu'il est l'une lumière du monde du théâtre, dans un monde de théâtre institutionnalisé, dans un monde où le travail de l'acteur est souvent enfoui. Lev a toujours défendu l'implication de l'acteur dans la totalité de son jeu sur scène.

Nous nous sommes rencontrés au Maly dans maintes circonstances et finalement Nick et moi avons travaillé avec le Maly quand nous avons mis en scène "*Un Conte d'Hiver*". Nous étions très excités d'aller voir comment se faisait le travail là-bas et ce fut une expérience émouvante. Nous avons trouvé le travail avec les acteurs facile et en travaillant nous n'avons jamais senti que nous étions dans un territoire malinka kalinka exotique, pas du tout; tout se passait comme il fallait. Les répétitions étaient normales mais il y avait une qualité de courtoisie et de tendresse commune à tous. Je me souviens que les acteurs pouvaient improviser avec brio, ils pouvaient improviser au pied levé. Une fois encore, cela venait de la compréhension absolue par les acteurs de l'importance de leur rôle et de leur ouverture totale aux idées nouvelles et aux jeux nouveaux. Naturellement, Shakespeare est très différent des autres textes parce qu'il y a

a bit homespun I am quite pleased really, I think that he is quite a beacon in a world of the theatre, in a world of institutionalized theatre, in a world where very often the actor's craft gets buried. Lev has always really stood for the totality of involvement of the actor on stage. We toured and often met at the Maly under various circumstances and then finally Nick and I went over and we worked with the Maly when we staged "A Winter's Tale". We were very excited to finally go and see what it was like to actually work there, and it was a very touching experience. We found the actors so easy to work with and when we worked we didn't feel at all, I didn't feel at all that I was going to some exotic Malynka kalinka land, it wasn't like that, it was like how it should be. Rehearsals were very straight-forward and there was just such a quality of common courtesy and love. I remember that the actors improvised brilliantly. They could improvise like that. But, again it was this absolute understanding in the actor of the importance of their role, and also their extraordinary openness in terms of new ideas and new ways of looking at acting. Shakespeare, of course, is rather different from other texts because you have a dualism, there is often a very strong ambivalence in a given situation so they had quite a journey to go and it was a very, very warm situation. We subsequently went back, Lev invited us back for the fifteenth anniversary of "Brothers and Sisters". We were refugees from Vienna and we arrived at St. Petersburg airport where we found bars run by Irish people, which is all

toujours ce dualisme, une très forte ambivalence dans chaque situation et donc ils avaient tout un parcours à faire; ce fut une situation très, très chaleureuse.

Plus tard, nous sommes retournés, Lev nous avait invités pour le quinzième anniversaire de "*Frères et Soeurs*". Nous étions des réfugiés arrivant de Vienne; nous sommes arrivés à l'aéroport de St.Petersbourg pour y trouver des bars tenus par des Irlandais, rien n'était comme avant. Nous sommes allés au théâtre et je dois dire que dans la voiture nous plaisantions en pensant à quelle tête Serguei aurait maintenant à jouer un jeune homme de dix-huit ans et Natasha une jeunette de seize ans. Nous nous disions: " Mon Dieu! comment vont-ils survivre et tout cet argent qu'ils doivent dépenser en maquillage". Une fois arrivés ce fut extraordinaire. Ils étaient encore mieux que la première fois que nous les avions vus.

J'avais oublié tout cela. Ce fut très émouvant, je sais que quand je dis émouvant le mot peut sembler paternaliste mais en fait ce fut une source d'inspiration de les voir ainsi transfigurés par leur art. Quand je regarde le travail du Maly - et c'est l'un de mes critères essentiels dans mon travail de théâtre - il me donne la forte sensation de savoir pourquoi je fais du théâtre. C'est quelque chose de très personnel et de très précieux. Quand je retourne vers la compagnie que Lev a créée, j'ai le sentiment de rentrer à la maison, d'aller chez moi, en famille. Dans les moments de stress j'y vais parfois, oui.... Voilà . C'est tout ce que je voulais vous dire. Merci beaucoup.

CORNELIA BESSIE

Je n'avais pas réalisé que j'allais être invitée à

so different from how it was. We got to the theatre and I must say that we were giggling in the car thinking what Serguei would be like now, playing an eighteen year old, and what Natasha would be like playing a sixteen year old. We were going "Oh my God! How will they survive and how much money can they spend on make-up" and we arrived and it was absolutely extraordinary, they were even better than when we first saw them. I completely forgot all of that. It was again, it was just so touching and... touching sounds almost patronizing, it was actually very inspiring to see people so transfigured through their art. When I see the work of the Maly it gives me, and it is one of the very few strong criteria I have in my life, a strong feeling of knowing why I do theatre. It is something that is very personal and very precious to me. Going back to the company that Lev has created I feel very much like I am going home, back to a family. I do sometimes go there in times of stress, but yes... I think that is really all I want to say. Thank you very much.

CORNELIA BESSIE

I didn't realize that I was going to be invited up here, but there is a footnote that I would like to add to Lev's work, not to my aperçu of it. I think of all the men I know who have a sensitivity to women, Lev is one of the most extraordinary: whether it is *Stars in the Morning Sky*, or *Brothers and Sisters*, or *Dom* as we saw yesterday, the women hold up the world, the women are the carriers of memory,

parler ici, mais j'aimerais ajouter un nota bene en ce qui concerne le travail de Lev, pas sur l'opinion que j'en ai. Je pense que de tous les hommes que je connais qui sont sensibles aux femmes, Lev est l'un des plus extraordinaires. Que ce soit avec *Etoiles dans un Ciel du Matin* ou dans *Frères et Soeurs*, ou dans *Dom* que nous avons vu hier, les femmes retiennent le monde, elles sont les porteuses de la mémoire, elles sont les balanciers de la morale et de la moralité. Je pense que *Frères et Soeurs*, plus particulièrement, montre une connaissance énorme de ce que les femmes sont vraiment et de comment elles réagissent. C'est très inhabituel chez un homme.

Je voudrais aussi ajouter - parce que cette assemblée est très eurocentrique - un mot sur le succès de Lev en Amérique. La première pièce qui y est arrivée fut *Etoiles dans un Ciel du Matin*, en quelques jours il était impossible d'obtenir des billets. La pièce suivante fut *Gaudeamus*. Quand j'avais entendu dire que la Brooklyn Academy of Music allait utiliser son énorme scène pour accueillir une pièce russe, je m'étais inquiétée. Mais comme on sait, elle a joué à guichet fermé tous les soirs.

GIANFRANCO CAPITTA

J'ai vu pour la première fois un spectacle de Dodin en 1989. Ce n'était pas une année comme les autres. Tout l'Est était en effervescence, trois mois plus tard le Mur de Berlin tombait, le socialisme réel qui avait voulu incarner le communisme s'écroulait, Gorbatchev tentait désespérément de sauver une mémoire et une culture, et sans doute aussi l'économie d'un pays immen-

the women are the balancers of the ethics and moral tone. Particularly I think in *Brothers and Sisters*, there is an enormous knowledge of what women really are and how they respond. That is very unusual in a man.

I would also like to add - because this is a Eurocentric gathering - I would just like to say a word about Lev's extraordinary success in America. The first play that came was *Stars in the Morning Sky*: within days you couldn't get tickets. The next play that came was *Gaudeamus*: when I heard that the Brooklyn Academy of Music was using its largest stage, an enormous theatre, for a Russian play, I was very worried. As we all know, it sold out every night that it played.

GIANFRANCO CAPITTA

I first saw one of Dodin's performances in 1989. It wasn't just any year - the whole of the East was in turmoil. In less than three months the Berlin Wall would fall. Real socialism, which had wanted to incarnate communism, would collapse. There was Gorbachev who was desperately trying to prop up a memory, a culture, and possibly even the economy of a vast country. Thanks to Renate Klett, I saw *Brothers and Sisters* in Hamburg that spring, which obviously proved to be a great revelation. I was thinking about it last night. Seeing *The House* for the first time here in Taormina ten years after '89, a show which had actually been produced ten years before *Brothers and Sisters*, I realise that in the space of twenty years a somewhat unusual, almost incredible loop of history and emotion

se. Grâce à Renate Klett, j'ai vu ce printemps-là à Hambourg *Frères et Sœurs*, et ça a été pour moi une révélation. J'y repensais hier soir: en voyant pour la première fois *La Maison*, ici à Taormina, dix ans après 1989, un spectacle qui en réalité avait été monté dix ans avant *Frères et Sœurs*, je me rends compte qu'en vingt ans s'est refermé un cercle assez inhabituel, quasiment incroyable, d'histoires et d'émotions, de public et de privé. Il y a dans ces deux spectacles la même *pietas* - si l'on peut employer ce terme -, le même respect pour une histoire faite de personnes «pleines», faite de corps et de raison, ce qui n'est pas si courant sur nos scènes.

Je pense que Dodin est le véritable grand maître de la scène de cette fin de siècle, et je le dis avec toute l'admiration que je peux avoir pour ceux que j'ai vus ici hier, à commencer par Nekrosius. Mais je me souviendrai toujours de ce que m'a dit Strehler lors de la première édition du Festival des théâtres d'Europe, qui avait amené à Milan, après de bien longues années, tant de grands metteurs en scène: Dans sa vanité par ailleurs sympathique et même attendrissante, Strehler me dit que le seul dont il aurait pu craindre «la rivalité», c'était justement «ce Dodin qui donne *Gaudeamus* au Lirico». Et il est certain que pour Strehler ce n'était pas peu dire.

J'aime chez Dodin sa matérialité, son caractère concret, son adhésion à l'histoire, le fait qu'il n'ait jamais renié ni son histoire ni son pays, qu'il utilise au contraire le théâtre pour prendre sur lui les responsabilités individuelles ou collectives. A plusieurs reprises, dans les conversations que nous avons eues, il m'a répété «nous ne pouvions pas ne pas savoir ce qui se passait

both public and private had come full circle. The two performances tangibly feature the same *pietas* - if one can use this word - the same respect for a story featuring 'rounded out' people, made up of body and intellect, which isn't something you see very often on our stages.

I believe Dodin to be the era's true great master of staging, and I say so in full admiration for the people that I saw here yesterday, starting with Nekrosius. I will always remember, however, what Strehler told me at the first European theatre festival which, after so many years, brought so many theatre maestros to Milan. In his affable and even sweet vanity, Strehler told me that were there anyone attending whom he could fear as a rival, that would be "Dodin, who is presenting *Gaudeamus* at the Lyric Theatre". And it's not hard to believe that for a man like Strehler, this was no mean admission.

I love Dodin's materialism, concreteness, his adherence to history, the fact that he has never turned his back either on his history or his country. On the contrary, I admire the fact that he uses theatre to shoulder those individual and collective responsibilities. More than once in conversations we have had, he has said to me "We could not be unaware of what was happening in the Soviet Union". I thought about it again yesterday, as I was listening to those native jazz notes reverberating during *House*: what was reverberating was that hope, which is the will to live and to live together. The fact that he presents to us in his performances a past,

en Union Soviétique». J'y ai repensé hier soir en écoutant les notes de jazz autochtone qui résonnent dans *La Maison*: il y vibrait cet espoir qui est l'envie de vivre, et de vivre ensemble. Le passé qu'il nous montre dans ses spectacles, comme il me l'a souvent dit, ça ne veut pas dire qu'on l'approuve, qu'on le soutient. Pour lui, cela veut dire aller au théâtre pour l'affronter, pour lui régler son compte. Comme très peu d'artistes sont capables (et surtout choisissent) de le faire.

C'est un metteur en scène qui affronte avec ses acteurs, sans mysticisme ni chantage, la vie et ses traumatismes, tout en restant quelqu'un d'extrêmement lucide et solide. Je lui ai demandé un jour s'il se reconnaissait des frères dans le panorama théâtral européen; il m'a regardé d'un air un peu sournois et m'a dit: «je n'ai qu'un frère, il est géologue en Russie». J'ai compris alors qu'en réalité ses véritables frères et sœurs, ce sont ses acteurs, cette famille extraordinaire qui, chaque fois, nous raconte ces histoires. Il y a un an, je me trouvais à Taormina, pour cette même manifestation, je prenais mon petit-déjeuner à la terrasse de l'hôtel avec des collègues; un jeune homme s'est approché de moi et m'a demandé si j'étais Lev Dodin. Effectivement, la veille en allant à Messine voir le spectacle de Marthaler, j'avais parlé pendant tout le trajet avec Dodin, ce qui explique sans doute qu'on ait pu nous confondre. Ce jeune homme, je l'ai su plus tard, était le directeur du Royal Court et il a fait une gaffe monumentale. Je veux donc lui dédicacer deux instantanés de Dodin qui sont gravés dans ma mémoire et qui, à mon avis, sont un bon moyen d'identification.

Il y a quelques mois à Brescia, où il était en

does not imply his approval of it. Indeed, for him it means using the theatre to face it, to come to terms with it. As so few artists are able and, above all, choose to do.

He is an artist who faces life and its traumas together with his actors, without mysticism and without blackmail, whilst remaining a very solid, clearheaded person. I once asked him if he recognised any brothers from the European theatrical scene around him. He looked at me with a knowing smile and said "I have only one brother, he is a geologist in Russia". In that moment I understood that actually his true brothers and sisters were his actors; that is to say, that extraordinary family that tells his stories time and again. I was at Taormina a year ago at this same exhibition. I was having breakfast on the terrace of the hotel together with some colleagues when a young man approached and asked me if, by any chance, I was Lev Dodin. In fact, the night before going to Messina to see Marthaler's performance, I had spent the entire time talking to Dodin so the case of mistaken identity was the result of somebody else having indicated the wrong person. That young man, I later learnt, was the director of the Royal Court and he had committed a terrible gaffe. It is to him that I wish to convey two images that I have impressed on my mind regarding Dodin and which, I think, help in identifying him.

At Brescia a few months ago, when he was there on tour for *Gaudeamus*, I arrived late from another appointment, almost halfway through the show which, however, I had already seen. I sat down in the upper-circle box at

tournée avec *Gaudeamus*, je suis arrivé en retard, pratiquement à la moitié du spectacle, que j'avais d'ailleurs déjà vu. Je me suis assis dans le fond de la salle et, en plus du spectacle, cette fois j'ai vu aussi Dodin assis au dernier rang du parterre. Une vision et une réflexion plutôt personnelles, mais qui me servent à mieux comprendre mon ami Dodin. Le fait qu'il assiste en spectateur à un de ses spectacles n'avait rien d'extraordinaire en soi, tout le monde sait que Pina Bausch le fait régulièrement et implacablement. Mais Dodin ne quittait pas ses acteurs des yeux, riait à toutes leurs répliques, chantait leurs chansons. Il était l'image même de la béatitude, mais c'était en même temps une inhabituelle déclaration de co-responsabilité avec ce qui se passait sur scène.

Une autre image encore. Quelques mois plus tôt, à Gibellina, j'ai eu la chance de fréquenter Dodin plus assidûment lorsque, sur le Cretto di Burri, il a mis en scène *Cevengur* tiré du roman de Platonov. La répétition générale du spectacle a commencé fort tard, bien après deux heures du matin, en pleine nuit. Il y avait pas mal de tension car, je l'ai appris à cette occasion, ses acteurs du Maly Teatr n'avaient jamais joué en plein air. C'était la première fois, et on sentait chez eux une certaine nervosité. Dans cet sorte d'avant-poste du communisme imaginable dont parlent la pièce et le roman, ce groupe de désespérés fait de leur désespérance une raison d'espoir, voire d'utopie. Et c'est justement en commençant à imaginer et à décrire l'utopie qu'un des personnages montrent les étoiles, qui à cette heure-là du matin, juste avant de disparaître, sont particulièrement brillantes. Dodin a

the back, and not only did I see the show, but I also saw Dodin sitting in the last row. A somewhat private viewpoint and consideration but which are useful to me in understanding my friend Dodin. It was not strange for him to be participating in that performance as a spectator; everybody knows that Pina Bausch does it regularly and mercilessly as well. But Dodin stared at his actors, laughed at all their jokes, sang all their songs. He was almost the image of beatitude, though his was also an unusual declaration of joint responsibility with what was happening on stage.

To conclude, I leave you with another image. A few months earlier, at Gibellina, I had the good fortune to be with Dodin in a more intense manner when he staged *Cevengur* from Platonov's novel at Cretto. General rehearsals for the show began very late, it was after two, in the dead of the night. There was much tension because, as I then discovered, his actors from the Maly Theatre had never performed in the open before. It was the first time and there was a certain amount of apprehension. In that sort of outpost of communism such as the performance and the book recount, that group of desperate people transformed their desperation into a reason for hope, indeed of utopia. And precisely when beginning to imagine and describe utopia, one of the characters points to the stars that, at that time in the morning, moments before fading away, were particularly bright. Dodin shouted something in the microphone in Russian to this actor, but the actor was unable to find how he should deliver the line. At this point I

hurlé quelque chose en russe dans le micro à cet acteur, mais celui-ci n'arrivait pas à trouver le ton juste pour cette réplique. J'ai vu alors Dodin se lever et intervenir énergiquement. Il a montré la lune et les étoiles et il lui a dit: «tu vois les étoiles là-haut, fais-les voir au public». Gibellina est un lieu assez particulier, certains d'entre vous le connaisse. C'est une montagne de boue et quand il pleut, elle s'effondre; tout autour du Cretto en ciment clair de Burri, ce n'était que de la boue causée par les pluies des jours précédents. Et bien, je pense que Lev Dodin arrive à faire voir au-delà de la terre, de la zemjla qui est le fondement de la culture russe. Dodin est quelqu'un qui arrive à faire voir les étoiles aux spectateurs, au-delà et au-dessus de la boue.

BÉATRICE PICON-VALLIN

Je vais essayer d'analyser de la place et le rôle de la scénographie dans le théâtre de Lev Dodin. Mais d'abord , je voudrais dire qu'avec le Théâtre Maly et sa troupe, on a la chance de voir un spectacle se transformer avec les acteurs. Le spectacle que nous avons vu hier soir a plus de vingt ans, et il est forcément joué d'une façon différente de celle d'il y a vingt ans. Il a en partie mûri, vieilli, au bon sens du terme, comme on parle d'un vin, en même temps que les acteurs ont vieilli, ou bien il a évolué en fonction du remplacement de certains acteurs. Il me semble que cela doit être très bouleversant, pour ceux qui l'ont vu à la création, de le revoir aujourd'hui. C'est là une chance extraordinaire qu'ont les Russes et que nous n'avons pas - en France en tout cas. Je voudrais dire aussi que la première fois que le spectacle *Frères et Sœurs* est venu à

saw Dodin get up and intervene with passion. He pointed to the moon and the stars and he said to the actor "Do you see those stars up there, let the public see them too!" Gibellina, as some of you know, is a very special place. It is a mountain of mud which, when the rains come, slides down into the valley. Around the concrete of the Cretto lay the muddy earth left after the heavy downpours of the previous days. I believe that Lev Dodin is able to see beyond the earth, the *zemlja* which is at the root of all Russian culture. Dodin is someone who is able to show even the stars to the audience, above and beyond the mud.

BÉATRICE PICON-VALLIN

I am going to try to analyse the place and role of scenography in the theatre of Lev Dodin. But first I should like to say that with the Maly Teatr and its company you have the good fortune to see a production transform itself through its actors. The production we saw last night is more than twenty years old. Inevitably it was performed in a different manner from twenty years ago. It has on the one hand aged - in the good sense of the word, as one speaks of a good wine, just as the actors have aged - and on the other it has evolved as a result of changes in casting. It seems to me that it must be quite striking for those who saw the original production to see it again today. There the Russians have had an extraordinary opportunity, which we have not - in France at any rate.

I should also say that on the first occasion when *Brothers and Sisters* came to Paris, in

Paris en 1988, le public n'était pas préparé à le recevoir et il est passé presque inaperçu, dans un lieu qui, de surcroît, ne lui convenait pas, la salle de l'Opéra-Comique. Heureusement, il est revenu à Paris dès l'année suivante grâce à Patrick Sommier et il a obtenu un immense succès. Je trouve que là encore, il s'agit d'un objet d'études très intéressant pour nous les critiques, les théoriciens, les historiens de théâtre: analyser de quelle façon, à quel rythme un spectacle arrive à trouver son public. Parfois le succès ne vient pas immédiatement: il faut que le public soit préparé ou mûrisse pour recevoir de façon généreuse un spectacle étranger.

Je voudrais enfin dire un mot sur ce dont on a parlé ce matin: "la maison", qui était le sujet du spectacle qu'on a vu hier. Un des intervenants soulignait que les Russes en général et Dodin en particulier parlaient, à travers ce spectacle et à travers le texte d'Abramov qui lui a servi de matrice, du fait que l'homme soviétique n'avait pas de maison véritable - une chambre dans un foyer d'étudiants alors que depuis longtemps on n'est plus étudiant, un petit appartement où pouvaient s'entasser jusqu'à trois générations, un appartement communautaire comme celui où a longtemps vécu Dodin. Mais je voudrais aussi citer l'exemple de Kotchergine qui a été le proche collaborateur de ce spectacle et qui a vécu semblable expérience, dans des conditions peut-être encore plus difficiles. Ses parents ont été arrêtés comme prisonniers politiques, et il a vécu dans un asile pour les enfants des rues, ou sur les grands chemins, quand il s'en échappait. La situation de celui qui est sans maison a donc été profondément ressentie par les deux

1988, the public was not ready to accept it and it passed almost unnoticed, in a venue which, to make matters worse, was not suited to it, the Opéra-Comique. Fortunately it came back to Paris the following year, thanks to Patrick Sommier, and was a huge success. Here too is a very interesting subject of study for us critics, theoreticians and theatre historians: analysing the rhythm, the manner in which a production reaches its public. Often success does not arrive immediately: the public has to be prepared, or to mature enough to accept a foreign production with generosity.

Finally I should like to add a word to what was said this morning about *Dom* (*Home*), the production we saw yesterday. One of the speakers was underlining the fact that the Russians in general, and Dodin in particular, were speaking, through this production and through Abramov's text which served as its base, about the fact that Soviet Russians had no real home - a room in a student hostel, although they had not been students for a long time, a small apartment where as many as three generations would be piled on top of one another, a shared apartment like the one Dodin himself lived in for a long while. But I would also like to offer the example of Kochergin, who was a close collaborator in this production and who went through a similar experience, in conditions which were perhaps even more difficult. His parents were arrested as political prisoners, and he had to live in an orphanage for street children, or in the streets themselves when he escaped. The situation of someone who has no home was

créateurs de ce spectacle - le scénographe et le metteur en scène. S'ils sont importants pour Dodin et Kotcherguine, le thème de la maison et celui de la maison-théâtre qui est la cristallisation artistique du premier, courent dans l'ensemble du théâtre russe et soviétique, particulièrement dans les années 1970-80, période de crise et de tournant. Je voudrais donner deux exemples pour montrer justement comment le théâtre de Dodin est riche, non seulement de l'expérience personnelle du Maly et de sa troupe, mais aussi de toute l'expérience du théâtre russe.

Il s'agit de deux spectacles moscovites. Le premier, c'est *Cerceau* de Viktor Slavkine, monté par Anatoli Vassiliev, où la maison-refuge constituait l'essentiel de la scénographie, structure ouverte qui représentait les rêves de la génération des années 1960 et qui, au dernier acte, à la fin du spectacle, était rendue inaccessible par des planches que les personnages clouaient sur toutes ses ouvertures. Le second exemple se trouve dans le spectacle *Vladimir Vyssotski* à la Taganka, un des derniers grands spectacles de Iouri Lioubimov. Interdit en 1981, il fut repris et joué après son retour d'exil en 1988. David Borovski avait construit pour ce spectacle une maison-théâtre sur la scène, en utilisant des rangées de sièges de la salle qu'il avait suspendus à des câbles: ces rangées de sièges pouvaient bouger dans toutes les directions possibles. A un moment donné, ces sièges étaient suspendus parallèlement au-dessus du plateau, et tous les acteurs de la troupe étaient blottis dessous, comme sous le toit d'un abri-maison, les uns contre les autres. Comme c'était une période où ils étaient tous en danger en tant que troupe

thus profoundly felt by the two creators of this production - the designer and the director. If they are important for Dodin and Kochergin, the theme of home, and of the theatre as home which is its artistic crystallisation, they are also running threads in the Russian and Soviet theatre, particularly in the Seventies and Eighties, years of crisis and upheaval. I should like to give two examples to show just how rich the theatre of Dodin is, not only from my personal experience of the Maly and its company, but also from my whole experience of the Russian theatre.

It concerns two Moscow productions. The first was *Cerceau*, by Viktor Slavkin, directed by Anatoly Vassiliev, where the house or shelter was the keynote of the design, an open structure which represented the dreams of the Sixties generation and which in the last act, at the end of the play, was shut away by planks which the characters nailed over all its apertures. The second example is the production *Vladimir Vyssotsky* at the Taganka, one of Yuri Lyubimov's last great productions, banned in 1981, revived and restaged after his return from exile in 1988. For it, David Borovski had built a theatre auditorium on stage, using rows of seating from the pit which he hung from cables: these rows of seating could move in all possible directions. At a given moment, these seats were suspended in parallel over the stage, and all the actors of the company were huddled under them, as if under the roof of a lean-to, one against another. Since this was a time when they were all in danger, both as a theatre company and

de théâtre, en tant que collectif constitué autour d'un metteur en scène surveillé de près, la métaphore était particulièrement forte et émouvante. J'ai vu hier *La Maison* du Malyj pour la première fois, et les deux images que je viens de décrire me sont immédiatement revenues, enrichissant beaucoup la perception du spectacle - à savoir la russité profonde du thème partagé par d'autres groupes de théâtre.

Lev Dodin travaille avec les meilleurs scénographes russes. Longtemps, cela a été avec Edouard Kotchergine et aujourd'hui c'est avec David Borovski et Alexandre Poraï-Kochets. Kotcherguine a fait une école de Beaux- Arts, avant d'intégrer l'Institut Théâtral de Leningrad où il a suivi l'enseignement de Nikolaï Akimov, metteur en scène, décorateur et peintre, à la Faculté de mise en scène de cet Institut. Akimov lui a appris qu'un décorateur doit toujours être dans une certaine mesure metteur en scène, il lui a enseigné les lois de la composition théâtrale et a fait le lien avec la culture théâtrale des décennies qui précèdent le stalinisme. Kotcherguine a commencé à travailler avec Dodin quand celui-ci débutait, en 1973 (*Vis et souviens-toi* de Raspoutine, *La Maison* d'après le roman d'Abramov). Les dispositifs de Kotcherguine sont nourris de sa formation spécifique, à travers laquelle il a appris que toute composition scénographique a «sa vie» - nœud, culmination, résolution - et que, pour un scénographe, verticales et horizontales constituent la langue des émotions, des sensations, bien réelles: elles n'appartiennent pas du tout au domaine de l'abstraction. Les concepts de précision, composition, facture, structurent les images qu'il conçoit et les rendent efficaces.

as a collective surrounding a director who was under close surveillance, the metaphor was particularly strong and moving. Yesterday I saw the Maly's *Dom* for the first time, and the two images which I have just described came back to me immediately, greatly enriching my perception of the play – in recognition of how profoundly Russian was this theme which other theatre companies have shared.

Lev Dodin works with the best Russian stage designers, for a long time with Edward Kochergin and now with David Borovski and Alexander Poraï-Kochets. Kochergin had a fine arts training before starting at the Theatre Institute of Leningrad, where he studied under Nikolai Akimov, director, designer and painter, in the directing faculty of the institute. Akimov taught him that a designer should always be to some extent a director; he showed him the rules of theatrical composition and formed a link with the theatre culture of the decades which preceded Stalinism. Kochergin began to work with Dodin when he made his debut in 1973 (*Look and Remember* by Rasputin, *Dom* after Abramov's novel). His designs were based on his specific training, through which he learned that every scenic composition has its own 'life' - problem, development, resolution - and that for a scene designer verticals and horizontals are the very real language of emotions and feelings: they do not at all belong to the world of abstraction. The concepts of definition, composition, and making are what structure the images he conceives and what make them work, and this polyvalent design is always subordinate to the

le dispositif polyvalent est toujours soumis aux possibilités d'action qu'il offre aux acteurs sur le plateau. De surcroît Kotcherguine imprègne la conception architecturale de chacun de ses dispositifs de sa connaissance profonde des plaines du nord de la Russie et des traditions de l'art populaire qu'il connaît bien. Il a en effet parcouru à pied ces régions septentrionales, il y a dessiné les izbas, le mobilier, les jouets, les rituels folkloriques. Ces longs voyages à valeur initiatique ont complété sa formation professionnelle et ont profondément marqué sa vision du monde, qu'il a pu mettre au service des thématiques que Dodin voulait développer sur la scène.
David Borovski a étudié à l'Ecole d'art de Kiev et a commencé à travailler au Théâtre dramatique russe Lessia Ukrainka. Il a fait sa première scénographie à 22 ans, en 1956. C'est là qu'il a fait connaissance de Leonid Varpakhovski, élève et disciple de Meyerhold, arrêté en 1935, libéré en 1949 , venu travailler à Kiev. Varpakhovski a fait connaître à Borovski l'histoire du GosTIM condamné par le stalinisme, il l' a pris comme collaborateur, a renforcé son goût pour les principes du constructivisme scénique, et il l'a initié à la composition musicale de l'œuvre théâtrale. C'est lui enfin qui l'a présenté à Iouri Lioubimov dont il est devenu le collaborateur attitré pendant l'âge d'or du Théâtre de la Taganka. Mais à Kiev, il a pu aussi comprendre l'apport les années vingt meyerholdiennes par l'intermédiaire de V. Fedorov, un autre de ses disciples, lui aussi à Kiev en ces mêmes années. Les scénographies de Borovski se caractérisent par la compréhension sensible de l'artiste à l'égard des objets et de leur potentiel ludique et métaphorique, par le rythme

possibilities of action it offers to the players on stage. In addition Kochergin impregnates the architectural concept of every one of his designs with his deep knowledge of the plains of Northern Russia and the traditions of popular art which are well known to him. In fact he has walked these northern regions on foot, drawing the huts, the furniture, the toys, the folk rituals. These long journeys of initiation were the end of his professional training and deeply influenced his vision of the world, which he was able to put to the service of the themes that Dodin wanted to develop on stage.
David Borovski studied at the Kiev school of art and began work in the Russian dramatic theatre of Lessia Ukrainka, where he did his first design at the age of 22, in 1956. There he made the acquaintance of Leonid Varpakhovski, pupil and disciple of Meyerhold, who was arrested in 1935, freed in 1949, and came to work in Kiev. Varpakhovski told Borovski the story of Gos TIM, condemned by Stalinism, took him on as a collaborator, reinforced his taste for the principles of constructivism in stage design, and initiated him into theatre as a form of musical composition. It was he who finally introduced him to Yuri Lyubimov, whose prime collaborator he became during the golden age of the Taganka. But in Kiev, too, he was able to take in the influence of the Meyerholdian Twenties through the mediation of V Fedorov, another of his disciples, who was also in Kiev during these years. Borovski's designs are characterised by a sensitive artistic

puissant entre plein et vide dont il sait animer les espaces de jeu qu'il crée.

A. Poraï-Kochets enfin a longtemps travaillé à la Taganka, et a été nourri de la culture plastique de ce théâtre. Ces trois décorateurs sont donc à la fois extrêmement contemporains, ont développé leur monde personnel, et en même temps ils sont reliés de façon profonde à la grande histoire de la scénographie russe. Dodin a su les attirer et enrichir sa vision de metteur en scène de leur savoir scénographique avec lequel il était en empathie.

Avec eux, c'est donc toute une culture, effacée pendant le stalinisme, qui est «remise en circuit». Quels sont les principes de base du constructivisme scénique? L' espace théâtral doit être fonctionnel pour le jeu de l'acteur, sorte de «machine à jouer» , simple, géométrique, où tout ce qui est sur la scène doit servir. Non directement figuratif, cet espace doit d'abord être utile au jeu des acteurs, utiliser des matériaux bruts (les poutres en bois de *La Maison*), car la facture du matériau est essentielle, pour la qualité du jeu comme pour la perception du spectateur. Enfin cet espace construit qui donne une image visuelle extrêmement forte, est en mouvement, il est cinétique, il doit fonctionner avec l'acteur, il est fait pour un acteur polyvalent qui a appris que le mouvement est aussi important que le texte. Il permet enfin que le metteur en scène puisse y développer son sens de la métaphore scénique. Ces trois décorateurs, chacun dans leur genre, sont héritiers de ce courant scénographique extrêmement fort dont on n'a pas fini de comprendre toutes les implications.

Frères et sœurs est un spectacle qui m'a bou-

understanding of objects and their ludic and metaphorical potential, by the powerful interplay between full and empty with which he knows how to animate the playing spaces he creates.

Lastly, Alexis Poraï-Kochets worked at the Taganka for a long time, and was brought up on the plastic culture of this theatre. Thus these three designers are extremely contemporary, have developed their own personal worlds, and at the same time they are linked to a considerable degree to the larger history of Russian theatre design. Dodin has been able to attract them and enrich his own vision as a director with their scenographic knowledge, with which he empathised.

With them, then, it is a culture which had been suppressed during Stalinism, and has been put back into circulation, What are the basic principles of scenic constructivism? The theatrical space has to be in tune with the work of the actor, a kind of 'machine for acting', simple, geometric, where everything which is on stage serves a purpose. This space, not directly figurative, must first of all be useful for the actors, using rough materials (like the wooden beams of *Dom*), because how the material is made is essential, as much for the quality of performance as for the perception of the spectator. Finally, this built space, which gives such a strong visual impression, is in motion: it is kinetic, it must function in concert with the actor, it is designed for a polyvalent actor who has learned that movement is as important as text. Finally, it allows the director to develop

leversée, comme tout le monde, par sa force émotionnelle, par la qualité du jeu des acteurs, et aussi parce que ce spectacle représente pour moi comme un bilan de tout le grand théâtre russe des «années de stagnation». Il m'a également bouleversée pour une raison qui est moins connue: parce que Edouard Kotcherguine reprenait là des éléments d'un spectacle qui avait été interdit en 1968 à la Taganka, *Jivoï* (*Le vivant*), d'après B. Mojaev. C'était la première scénographie de Borovski à la Taganka. Tous les ans, la troupe représentait *Le vivant* devant le comité de censure qui, tous les ans, réitérait l'interdiction... La scénographie que Kotcherguine a faite pour *Frères et sœurs* reprenait certains éléments du dispositif du *Vivant*, elle a donc permis de faire vivre un peu, souterrainement, ce spectacle obstiné, qui ne verra le jour qu'en 1988 - première différée de vingt ans, événement exceptionnel dans l'histoire du théâtre. Dans cette continuité, cet accord entre les scénographes soviétiques, la générosité qui caractérise leurs relations, on perçoit l'existence d'une école authentique. Kotcherguine et Borovski s'admirent et se respectent mutuellement. Et le dispositif qu'Alexis Poraï-Kochets a conçu pour *Tchevengour* montre bien comment cette école continue de se développer. J'ai entendu avec beaucoup de plaisir comment David Borovski, quand il a vu ce spectacle à Moscou, s'est réjoui de voir la façon dont le beau décor de Poraï-Kochets fonctionnait.

Que Lev Dodin ait donc su s'entourer de grands scénographes, ce n'est pas la moindre de ses réussites. Et ces scénographes sont vraiment liés entre eux par une attitude commune à l'égard de

his sense of scenic metaphor. These three designers, each in their own tradition, are the inheritors of this extremely strong current in scenography whose implications we yet to appreciate fully.

Brothers and Sisters is a play which overwhelmed me, as it did everyone, by its emotional force, by the quality of playing from the actors, and also because the play represents for me as it were a summing up of all the great Russian theatre of the 'years of stagnation.' It also overwhelmed me for a less obvious reason: because Edward Kochergin took up in it the elements of a play which had been banned at the Taganka in 1968, *Jivoi* (*The Living*), from B Mojaev. This was Borovski's first design for the Taganka. Every year, the company presented *The Living* to the censorship committee, and every year the ban was reaffirmed. The design Kochergin produced for *Brothers and Sisters* took up several elements of the design for *The Living*, and so allowed this persistent production, which did not see the light of day until 1988, to live a little, in an underground way. Its premiere had been deferred for twenty years, an exceptional event in the history of theatre. In this continuity, this accord between Soviet designers, the generosity which characterises their relationship, we can see the existence of an authentic school. Kochergin and Borovski admire and respect one another. And the design that Alexis Poraï-Kochets created for *Tchevengour* shows well how this school continues its development. I heard with great pleasure how happy David Borovski was, when

leur art. En 1975 à la Quadriennale de Prague qui est le grand concours, voire le grand Festival de scénographie en Europe, la médaille d'or a été accordée aux Russes et, dans ce groupe de scénographes russes, il y avait David Borovski et Edouard Kotchergine. Edouard a toujours travaillé plutôt à Leningrad qui est maintenant Saint-Pétersbourg et David a plutôt travaillé à Moscou. Mais en même temps il est tout à fait intéressant de voir qu'aujourd'hui ils se déplacent. On a parlé de pont tout à l'heure, de «pont entre les cultures». Ces scénographes font un pont entre les deux villes, entre les deux capitales rivales par tradition, Moscou et Leningrad-Saint-Pétersbourg. Poraï-Kochets fait, de la même façon, le lien entre les deux villes, puisqu'il a d'abord travaillé au TIOUZ, le Théâtre du jeune spectateur de Saint-Pétersbourg, ensuite à Moscou au Théâtre de la Taganka, puis il est revenu à Leningrad pour travailler au Maly. Si les metteurs en scène restent chacun dans leur ville et dans le théâtre dont ils assurent la direction, les scénographes, eux, circulent entre les villes et les théâtres.

Il faudrait sans doute enfin parler du type de travail collectif à l'œuvre dans la préparation des mises en scène de Lev Dodin, qui est très difficile à saisir en fait. Comment le metteur en scène et le scénographe s'entendent, comment ils se répartissent le travail ? De cela, c'est Lev Dodin lui-même qui pourrait évidemment le mieux parler.

VALERI GALENDEEV

Je vais juste vous raconter une courte histoire - comment Dodin a déjoué la censure communi-

he saw this production in Moscow, to see how well Poraï-Kochets' design worked.

That Lev Dodin knew how to surround himself with great designers is not the least of his successes. And these designers are truly linked with each other by a shared attitude to their art. In 1975 at the Prague Quadriennale, the great competition, indeed the great festival of scenography in Europe, the Gold Medal was awarded to the Russians, and in that group of Russian designers were David Borovski and Edward Kochergin. Edward has always worked more in Leningrad (now St Petersburg) and David in Moscow. But at the same time it is very interesting to see that that they have changed places. We spoke just now about a 'cultural bridge'. These designers make a bridge between cities, between the two traditionally rival capitals, Moscow and Leningrad/St Petersburg. In the same way Poraï-Kochets links the two cities, since he first worked at the TIOUZ, the Theatre of the Young Spectator in Leningrad, then at the Taganka in Moscow, and then came back to St Petersburg to work with the Maly. If directors stay each in their own city and in the theatre which they direct, designers tend to move between towns and theatres

Finally, we should certainly talk about the nature of collective work in the preparation of Lev Dodin's productions, which is in fact very difficult to grasp. How do the director and the designer understand one another, how do they share out the work? Obviously, that is something which it would be best for Lev Dodin to explain.

ste. S'il l'a oubliée, il se la rappellera avec plaisir, mais je crois qu'il se souvient mieux que moi, de cet épisode lié à la mise en scène de *La Maison*.

Dans le roman éponyme de Fiodor Abramov il y a une scène que personne n'a vue dans le spectacle d'hier. Elle n'y était pas non plus le soir de la première, par contre, elle était bien présente à la générale ! Et c'est justement à la générale que le spectacle passait le dernier stade de la censure communiste, la censure du parti, autrement dit. Les censeurs, fonctionnaires du parti assez haut placés, venaient à la générale. Pour comprendre le sens de cette démarche vous avez besoin de quelques renseignements complémentaires: jusque dans les années quatre-vingt-dix, si je ne me trompe, il n'y avait pas, en Union soviétique de bouteilles ni de récipients en plastique. On vendait les liquides dans des récipients en verre - bouteilles, bocaux etc. C'était très écologique mais assez coûteux.

Après avoir bu le contenu, on recyclait les contenants, il y avait des endroits spéciaux prévus à cet effet, et ça existe toujours, d'ailleurs. Les citoyens soviétiques formaient de longues files d'attente, car cette consigne, ce recyclage, représentaient pour eux un poste important du budget familial, dans les recettes, parce qu'on leur payait ce qu'ils apportaient. En ville, ces locaux de récupération étaient assez nombreux, bien qu'il y eût des files d'attente, par contre, dans les villages il n'y en avait presque pas, c'est-à-dire qu'il n'y avait qu'un seul local de récupération pour plusieurs villages. En ce qui concerne Pekachino, le village où se déroule l'action de *La Maison*, ce local n'existait pas. Tous les quinze

VALERI GALENDEEV

I will tell you a little story - how Dodin got around the Communist censorship. If he has forgotten, he will remember it with pleasure, but I think he remembers better than I this episode linked to the production of *Dom*.

In Fyodor Abramov's novel, there was a scene which no one saw in yesterday's staging. It was not there on the opening night, either, but it was certainly there at the dress rehearsal! And it was just at the dress rehearsal that the production passed the last stage of the of the communist censorship, in other words the party censorship. The censors, who were quite high party functionaries, came to the dress. To understand this event you have to have some background information: until the Nineties, if I am not mistaken, there were no plastic bottles or containers in the Soviet Union. Liquids were sold in glass containers - bottles, jars and so on. It was very ecological but also very expensive. After you had drunk the contents, you recycled the containers - there were special places set aside for this, and there are still, besides. Soviet citizens used to form long queues, because this recycling was an important part of the family budget: you got paid for what you brought back. There were quite a few of these places in town, even if there were queues, but in the villages there were hardly any. There might be only one recycling point for several villages. As for Pekachino, the village where *Dom* takes place, there was no such facility. Every fortnight a truck would come along, the 'mobile glass container recovery vehicle', and

jours venait un camion qui s'appelait «le point de récupération ambulant des récipients en verre», et le jour où il venait s'appelait «le jour des récipients». Cela pouvait être n'importe quel jour ouvrable, jamais un week-end ou un jour férié, mais le village cessait de travailler, tout le monde se précipitait pour rendre les récipients en verre consignés. On faisait une queue énorme, on rendait ses récipients, on récupérait son argent, on s'achetait avec cet argent d'autres bouteilles d'alcool et tout le village buvait, c'était la fête. Ce chapitre du roman s'appelait ainsi: «Le jour des récipients». Sauf que, phonétiquement, cette expression, en russe, «posudny den» sonne presque comme «sudny den» - «le Jugement Dernier». Ce chapitre est très fort chez Abramov. Cet épisode prenait d'autant plus de profondeur que le personnage principal du roman, Mikhaïl Priasline, travailleur acharné, s'étant blessé à la main la veille, était incapable de travailler, pour la première fois de sa vie, après quarante ans de labeur. Je ne me trompe pas, non? Il ne pouvait pas travailler. Et comme il ne travaillait pas, pour la première fois de sa vie, il se mit à penser, et il pensait à ce qu'il voyait, et il voyait ce camion de récupération qui arrivait et les villageois qui venaient rendre des récipients en quantités industrielles. La censure avait laissé passer ce chapitre dans le roman parce que, sans doute, les censeurs s'étaient dit que personne, de toute façon, ne lisait la prose rurale. En effet, Lev Dodin était un des rares lecteurs fidèles de cette prose. Il avait lu tout Abramov, Belov et les autres, néanmoins il était difficile d'imaginer cette scène au théâtre. Donc, Dodin l'avait montée en 1980. Pour jouer cette scène, le Théâtre Maly

the day of its arrival was called 'container day'. It could be any weekday, never at weekends or on holidays, but the village stopped work, everyone rushed to hand in their glass containers. They made an enormous queue, they handed in their glass containers, they got their money back, they used the money to buy the next bottles of alcohol and the whole village got drunk: it was a festival. So this chapter of the book was called 'Container Day'. Except that, phonetically, this expression in Russian, *posudny den*, sounds almost like *sudny den*, Judgement Day. This chapter is very powerful in Abramov. The episode took on greater depth because the principal character of the novel, Mikhail Priaslin, a relentless worker, has been hurt in the hand the night before, and cannot work, for the first time in his life, after forty years of labour. I'm right, am I not? He is unable to work? And because he could not work, he started to think, for the first time in his life, and he thought about what he saw: what he saw was this recovery truck arriving, and the villagers coming to hand in their containers in industrial quantities.
The censors had let this chapter through in the book because, no doubt, they said to themselves that no one would read rustic novels anyway. In fact, Lev Dodin was one of the rare faithful readers of this kind of prose. He had read all of Abramov, Belov and the others. Still, it was difficult to imagine it transferring to the theatre. So Dodin put it on, in 1980. In order to stage the scene the Maly, which had a different resident director at the time, had bought in an incredible

qui était dirigé, à l'époque, par un autre metteur en scène, avait fait acheter des quantités incroyables de récipients en verre. C'était une sorte de miracle économique: un petit théâtre de province avait fait acheter des tas de récipients en verre. On ne savait plus où les stocker, tout était encombré, tous les locaux de service du théâtre. Toute la troupe du théâtre Maly jouait dans cette scène et, ce «jour des récipients», on s'est rendu compte qu'elle était assez nombreuse. De plus, elle était présidée, sur scène, par la direction de la cellule du parti du théâtre et cette direction marchait, portant avec ferveur les bouteilles et bocaux vides. Sur ce fond de scène, Nicolas Lavrov qui jouait le rôle de Mikhaïl Priasline, déclamait son monologue «hamlétique» sur le sens de la vie. Cette scène a été jouée jusqu'à la générale. Les représentants des autorités du parti regardaient le spectacle et il était évident qu'ils ne l'aimaient pas. Un certain Beldiougov, un de mes anciens camarades de promotion, qui était venu inspecter *La Maison*, était assis à côté de moi. Il regardait attentivement la scène du «jour des récipients», à propos de laquelle il avait déjà été, sans aucun doute, alerté par ses informateurs. Une fois la scène terminée, il se leva et dit à son collaborateur: «Il ne faut pas accepter ce spectacle». Ça voulait dire qu'il fallait l'interdire. Et il s'en est allé. Mais on ne pouvait pas l'interdire comme ça, il fallait une décision du Conseil artistique. Le Conseil s'est réuni et a notifié que *La Maison* n'était rien d'autre qu'une pure calomnie contre le peuple soviétique et voilà pourquoi: premièrement, le peuple russe ne boit pas, et dans le spectacle *La Maison* on le représente comme s'il buvait. Deuxièmement,

quantity of glass containers - it was a kind of economic miracle: a little regional theatre had bought mountains of glass containers. No one knew where to keep them, they were piled up everywhere in all the theatre's backstage area. The whole Maly company took part in this 'Container Day' scene, and you could see that it was a good sized company. On top of this, the scene was supervised by the theatre's party cell and they went about carrying their bottles and jars with real fervour. Against this background, Nikolai Lavrov, who was playing Priaslin, gave his 'Hamlet' speech, on the meaning of life.

This scene was played right up until the dress rehearsal. The representatives of party authority watched this scene and it was obvious that they didn't like it. One Beldiougov, one of my old companions in publicity, had come to see *Dom* and was sitting next to me. He watched the 'container day' scene carefully, having no doubt been warned about it by his sources. When the scene ended, he got up and said to his companion, 'We cannot accept this play.' Which meant that it had to be banned. And off he went. But you couldn't ban it just like that, it had to be a decision of the Artistic Council. So the Council met and announced that *Dom* was nothing more than a clear slander on the Soviet people, and here's why: first, Russian people do not drink, and the play *Dom* suggests that they do. Second, Russian people do not go to hand in their empties on a working day, because they are working... It's true, the scene was really terrifying - it was a sort of huge glass installation, not an Etna,

le peuple russe ne va pas rendre les récipients de verre pendant la journée de travail, parce qu'il travaille... C'est vrai, la scène était réellement terrifiante - c'était une sorte d'installation en verre grandiose, pas vraiment l'Etna, mais un Everest de verre, si vous voulez - ça donnait l'impression d'un enfer en verre, c'était une sorte d'image étrange de la mort de ce système, le pressentiment de cette mort, bref, la scène était horrible. Donc, le spectacle ne pouvait pas être joué car il diffamait le peuple russe. Et quand on a parlé de cette scène de récipients en verre, et tout le monde en parlait - surtout ceux qui voulaient interdire le spectacle, j'ai vu passer dans les yeux de Dodin une certaine lueur narquoise et méchante, comme si... Bon, il ne pouvait pas ne pas avoir prévu qu'en 1980 jouer une scène pareille devant la direction du parti, c'était peine perdue. Après la réunion qui dura plusieurs heures et après certaines péripéties, sur lesquelles je ne reviendrai pas ici par manque de temps, il a été décidé d'enlever cette scène du spectacle, et les autorités du parti s'en sont satisfaites. Nous sommes entrés dans le bureau d'Efim Padve, le directeur artistique du théâtre, sûrs de voir Dodin meurtri de chagrin, mais non, il était tout joyeux.. «Lev, mais ils ont enlevé la scène! » Il dit: «Oui ». «Est-ce que cela te fait rire? Que va devenir *La Maison* sans «le jour des récipients?» Et il a répondu: «Ce n'est rien, tout va bien. Il devait en être ainsi». C'est seulement à ce moment-là que j'ai tout deviné: «Tu l'as fait exprès, cette scène?» Bon, montrez-moi une seule personne capable de soutirer de Dodin les secrets de sa création - il n'a rien dit de précis. Mais l'essentiel c'est qu'il s'est séparé très facilement de cette scène ! En-

but a veritable Everest of glass, if you like. It gave the impression of a hell made of glass, a strange image of the death of the system, an awareness of this death. In short, the scene was horrific. So the play could not be performed because it defamed the Russian people. And when this container scene was discussed - and everyone was discussing it, especially those who wanted to ban the play - I saw a kind of sardonic, wicked look appear in Dodin's eyes as if, all right, he could not have failed to foresee that in 1980 to perform a scene like that in front of the party bosses was a waste of effort.

After the meeting, which lasted several hours, and after various toings and froings, which I won't describe in detail for lack of time, it was decided to cut the scene from the play, and the party authorities were satisfied. We went into the office of Efim Padve, the artistic director, expecting to see Dodin very upset, but no, he was very happy. 'But Lev, they have cut the scene.' 'Yes', he said. 'And that makes you laugh? What will become of *Dom* without "Container day"?' 'It's nothing,' he replied. 'Everything's fine. It was meant to happen.' And only then did I realise: 'You put in that scene on purpose!'

Good, show me a single person who can extract from Dodin the secrets of his working method - he has said nothing precise. But the essential is that he gave up this scene very easily! Afterwards, when the Communist censorship was no more, we thought about putting it back, but he said, 'No, we should not.' Right from the start it was not part of his

suite, on pensait la restaurer une fois la censure communiste tombée, mais il a dit - «non, il ne faut pas». Dès le début il ne l'avait pas dans son projet. Il l'avait fait exprès pour payer sa rançon à la censure communiste. Pour conclure, je veux dire que cette scène, qui n'a jamais été filmée, ni enregistrée, qui n'a été conservée que dans la mémoire des personnes peu nombreuses qui ont assisté à la générale, je la considère comme un chef-d'œuvre de l'art de la mise en scène de Dodin, si on peut parler ainsi d'une scène unique séparée du reste de son spectacle. Elles ne sont pas nombreuses, dans ses spectacles, ces scènes d'une force imagée grandiose, de ce condensé inouï de sens, de cette théâtralité meurtrière comme ce qui imprégnait cette scène du «jour des récipients», que personne ne verra jamais plus. Et ceci même, je crois, à notre époque de théâtralité. Merci beaucoup, Lev Abramovitch, pour cette scène. J'ai fini.

PATRICK SOMMIER

Je me suis rendu en Russie en 1987. J'étais à l'époque Directeur Artistique du Théâtre de Bobigny. Comme pour beaucoup de professionnels, les portes de la cité interdite se sont ouvertes et nous avons pu découvrir ce théâtre qui ressemblait pour nous à la face cachée de la lune. Nous découvrions ce théâtre russe qui nous était refusé ou saupoudré une fois tous les dix ans à l'occasion des tournées de «La Taganka». A l'époque en France, personne ne connaissait évidemment le Théâtre Maly de Saint-Pétersbourg, ni les autres protagonistes du théâtre de cette génération. A ce moment-là comme dans beaucoup d'autres pays en Europe, on organi-

intentions. He had put it in especially to pay his ransom to the Communist censors.

In conclusion, I should like to say that this scene, which has never been filmed, nor recorded, has only been preserved in the memory of those few people who were at the dress rehearsal, is what I consider to be a masterpiece of Dodin's art, if one may speak in this way about a single scene separated from the rest of the play. There a very few of these scenes in his productions, these scenes of such huge force, such incredible compression of meaning, such murderous theatricality as impregnated this scene, 'Container Day', which no one will ever see again. This, in an age of theatricality like ours. Thank you very much, Lev Abramovich, for that scene. That's all.

PATRICK SOMMIER

I went to Russia in 1987. At the time, I was Art Director in Bobigny Theatre. As for many professionals, the doors of the forbidden city opened to me and I was able to discover this theatre. For us, it was like looking at the hidden face of the moon. We finally discovered this Russian theatre which remained forbidden to us or just sprinkled every ten years during Taganka' tours. At that time, in France, nobody knew Maly Theatre of St Petersburg or any other protagonists of this new generation of theatre. Like many other European countries, we organized Russian seasons in Italy, France, Germany, England. In these places, we invited the most representative artists, at least those who seemed to us the most

sait des saisons russes en Italie, en France, en Angleterre. Un peu partout, on invitait les artistes les plus représentatifs, ceux qui nous semblaient en tout cas les plus représentatifs. Parmi eux, il y avait évidemment le Théâtre Maly. Ce dernier s'est avéré au fil des ans celui qui a gardé le contact le plus étroit avec le reste du monde. En dehors de l'éloge et du panégyrique, il faudrait rappeler où en étaient à l'époque, les relations avec la Russie, avec les artistes et avec les intellectuels russes. Il faudrait aussi préciser ce qui a changé pour nous et ce qui n'a pas changé. Car, cela n'a pas été une révolution totale. Il y avait deux mondes qui s'ignoraient, qui entretenaient des relations orageuses. Les relations entre ce qu'on appelait l'Est et l'Ouest ont été pendant tout le siècle un malentendu assez constant. Je me rappelle une des grandes émotions que j'ai connue alors que je me trouvais en tournée avec le Théâtre Maly: c'était après une représentation du spectacle «Gaudeamus» à la Brooklyn Academy of Music à New York. En coulisse après le spectacle, le grand poète Joseph Brodski est venu féliciter Dodin et la troupe. C'était vraiment émouvant. Je me souviens que Brodski avait dit des choses très intéressantes sur la parole. Par exemple, Brodski avait dit que Mandelstam n'avait pas été assassiné par Staline à cause du fameux poème qu'il avait écrit sur lui, mais en raison de choses beaucoup plus graves qu'il avait dites contre le pouvoir. Selon lui, Mandelstam avait dit notamment que le pouvoir était sale, répugnant comme les mains d'un barbier. Finalement, Brodski disait que tout ça était un problème de linguistique: d'un côté, il y avait la langue des poètes qui n'est nulle part aussi forrepresentative. Maly theatre was one of them and the one which maintained close links with the rest of the world along the years. Beside the praise and panegyric, one must remember the relationship between the world and Russia at that time and with its artists and intellectuals. It would also be necessary to specify what changes did and did not occur for us, because it was not a total revolution. There were two different worlds which ignored each other and had stormy relations. The relationship between East and West during the whole century were almost a constant misunderstanding.

While I was on tour with Maly Theatre I recall a moving experience: after a performance of "Gaudeamus" at the Brooklyn Academy of Music in New York, the famous poet Joseph Brodski came backstage to congratulate Dodin and his company. It was deeply touching. That day Brodski said very interesting things about language. For instance, Brodski said that Mandelstam had not been slaughtered by Staline due to the famous poem he had written about him, but for much more serious things he had said against the power. According to him, Mandelstam had said that power was dirty, repulsive like a barber's hands. Brodski said that in the end it was all a problem of linguistics : on the one hand, there was the language of poets, stronger in Russia than anywhere else, and on the other hand there was the despot's language. According to Brodski the problem was that many Russian poets and intellectuals during the century had chosen the despot's language.

te qu'en Russie; de l'autre, la langue du tyran. Selon Brodski, le problème était que beaucoup de ses confrères poètes et intellectuels russes avaient choisi la langue du tyran tout au long du siècle au lieu de choisir celle des poètes. C'était pour lui un des grands problèmes. Quand finalement les portes de l'ex URSS se sont ouvertes (en Italie grâce à la publication par Feltrinelli du manuscrit du Docteur Jivago en dépit de fortes pressions), la connexion entre les artistes, les intellectuels, les poètes des deux mondes qui se côtoyaient et s'ignoraient s'est faite essentiellement à la fin des années 80. Ce fût le cas pour tous ceux qui n'étaient pas des connaisseurs de la culture slave, pour ceux qui n'avaient pas amorcé en amont tout un travail. C'est à ce moment-là qu'il s'est vraiment passé quelque chose et qu'on a découvert vraiment beaucoup de choses. Le Théâtre Maly nous a conduit à nous poser de grandes questions sur le théâtre que nous pratiquions, comme par exemple le fait que pour beaucoup d'entre nous "Frères et sœurs" pouvait sembler extrêmement académique dans sa forme. C'était aussi le retour de l'épique au théâtre. Il ne faut pas oublier que d'une manière générale en France, en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, ce retour de l'épique au théâtre allait à contre courant de nos pratiques théâtrales. Mais au final, on était bien obligé de se laisser aller à cet incroyable flot d'émotions que nous procurait ce spectacle. Selon moi et selon beaucoup d'entre nous, ce spectacle est au moins l'un des plus importants de ce siècle. Il y avait là une pratique théâtrale dont il fallait à nouveau s'emparer et qui nous permettait de penser que peut-être le théâtre pouvait emprun-

At last, the doors of former USSR came to open (in Italy thanks to Feltrinelli who published despite strong pressures the "*Doctor Jivago*" manuscript).

Most of the connections between artists, intellectuals, poets of both worlds took place by the end of the 80's; all those who had not approached Russian culture before that or were not experts of slavic culture were in this movement.

It was at that time that something really happened and that we realized many things. Maly Theatre led us to ask ourselves important questions about our own theatre: for example, the way "Brothers and Sisters" seemed extremely academic in its form to most of us. It showed the come back of Epic Theatre. One should remember that at that time in France, Germany, England or Italy, the come back of Epic Theatre went against theatre trends. But in the end, we were overcome by the incredible stream of emotions brought on by the performance. According to many professionals and myself, this play is one of the most important of the century. We found in it a new style which we realised we could seize and use to renew our own theatrical forms.

I think it's a very important point. I would like to add that in the play "The misunderstandings" there were a lot of them (misunderstandings) between the Russians and the way they judge Maly Theatre, the way they appreciate the work, the accomplishment of the performance, the Maly company's work. I would also like us to remember the marvellous and talented

ter à nouveau ces formes là. J'ai le sentiment que c'est une chose très importante. J'aimerais aussi ajouter que dans la pièce "Les Malentendus", il y en a précisément beaucoup (de malentendus) notamment sur la façon dont les russes jugent le Maly et ce que représente exactement le travail, l'accomplissement, l'œuvre du Maly et de toute son équipe. Je voudrais d'ailleurs qu'on pense un peu aux merveilleux et formidables acteurs qui entourent Lev. Je pense en particulier à Sergeï Bekhterev, à Korinchev, à Simak, à Fomenko, à tous ces gens extraordinaires. Ils ont été d'incroyables ambassadeurs de la culture russe chez nous. Lorsqu'on voit «Gaudeamus», ce qui nous plaît, ce qui nous a plu à tous dans les pays d'Europe, dans toutes les grandes villes où ce spectacle est passé, ce n'est pas tellement la critique de l'armée rouge, mais surtout qu'on a tous été bidasses, qu'on s'est tous heurtés un jour à cette machine absurde qu'on appelle la hiérarchie militaire. C'est pour cela que ce spectacle a marché dans le monde entier. En revanche, en Russie on disait souvent, à tort, qu'il s'agissait d'une critique des institutions soviétiques. On peut expliquer un peu de la même façon le succès en Europe de "Frères et sœurs" en raison de ses références paysannes. Il faut se rappeler qu'il y a 50 ans en Europe, tous autant qu'on était - anglais, italiens, espagnols et français - étions des fils de paysans et que ce langage nous parlait et nous parle encore. Il est dans nos gènes, il appartient à notre histoire récente. Ce théâtre là est important, car, il parle à notre mémoire, il la stimule. Une de mes grandes peurs, c'est que nous n'ayons bientôt plus rien à transmettre. D'une façon générale en ce moment,

actors working with Lev. In particular, Serghei Bekhterevev, Korinchev, Simak, Fomenko, all extraordinary people and great ambassadors of Russian culture.

When one sees "Gaudeamus", what seduces us, what seduced all European countries is not really the criticism of the Red Army, but the fact that all of us were soldiers, the fact that all of us were hit one day or another by the absurd system which is called military hierarchy. That's why this performance was successful all over the world. However, people often said in Russia that it was a criticism of soviet institutions. But, this was not the case. In the same way, we can explain the success in Europe of "Brothers and sisters" due to its rural references. One should remember that at the time, fifties years ago, all of us - English, Italian, Spanish, French - were sons of peasants and that this language speaks to us and still speaks to us. This language belongs to our genes, to our recent history. What is important is that this kind of theatre talks about our memory, it stimulates it. One of my biggest fears is that soon we will have nothing more to convey. Generally speaking, contemporary theatre disregards memory. It's very important that generation after generation we can convey what our fathers passed on to us. This work of transmission is present through all Lev Dodin's theatre. Since we started these Russian seasons, there have been a lot of performances in France, especially in Paris where all the Maly's shows were played. As I said before, those performances played the role of an

la tendance au théâtre fait abstraction de la mémoire. C'est pourtant très important que génération après génération, on puisse transmettre ce que nos pères nous ont transmis. Ce travail-là est notamment présent dans tout le théâtre de Lev Dodin. Depuis qu'on a lancé ces différentes saisons russes, il y a eu beaucoup de représentations en France, notamment à Paris où tous les spectacles du Maly ont été présentés. Comme je l'ai dit tout à l'heure, ces représentations ont joué le rôle d'ambassadeur. Par exemple, il y a eu une explosion d'édition de livres russes. On est en train de retraduire Touchlowtski, un auteur absolument génial et très peu connu du grand public. Il y a tout juste quelques semaines, on a sorti toute la correspondance de Mandelstam. Dans la librairie du théâtre où je travaillais quand les spectacles de Lev étaient présentés, on vendait des centaines de livres russes. Je veux dire que c'est très important que ces spectacles suscitent tout cela. Je pense que le Maly est un des très grands ambassadeurs de la culture russe en dehors de la Russie.

DAVID BOROVSKI

Bonsoir. Excusez mon apparition assez inattendue sur scène, comme ça... Je voudrais dire deux mots sur Lev Dodin. A la fin de notre siècle tous les théoriciens et les critiques ont déclaré l'année de la mise en scène. Alors, on a édité beaucoup de livres - c'est vraiment comme ça que ça se passe... Et chaque scénographe, d'un certain âge, a accumulé une expérience de travail assez compliquée avec les metteurs en scène. Il est vrai que c'est un thème très intéressant. Prenez Lev Dodin et son spectacle

ambassador. For instance, there was a boom of Russian books on the market. Touchlowtski, an absolutely brilliant author and almost unknown by the public, is being translated right now. Some weeks ago, Mandelstam's correspondances were released. When Lev Dodin's shows were performed, hundreds of Russian books were sold in the theatre bookshop where I used to work. I mean that it is very important that these performances caused such a craze. I think that Maly theatre is one of the biggest ambassadors of Russian culture to the world.

DAVID BOROVSKI

Good evening. Please forgive my unexpected arrival on stage like this. I should like to say a few words about Lev Dodin. At the end of this century the theoreticians have declared this to be the age of the director. So there have been a lot of books published - that's the way it happens - and every designer, of a certain age, has picked up a fairly complex experience of working with directors. It is true that the theme is a very interesting one. Take for example Dodin and yesterday's performance, *Dom*. It is a very significant production, bringing us back to the theme of the house, the 'theatre-house' which Dodin has built and which we have talked about a lot. As far as concerns directors and our so-called age of the director, you may say that there are differences. Thus there are remarkable directors, who put the idea of the theatre as a house at the top of their manifesto, above all Stanislavsky and Nemirovich, who first set

d'hier, *La Maison*. C'est un spectacle très significatif, il nous renvoie aux thèmes de la maison, de «théâtre-maison», dont on parle beaucoup et que Dodin a construit... Et, en ce qui concerne les metteurs en scène et notre soi-disant siècle de la mise en scène, on peut dire qu'il y a des différences. Ainsi donc, il y a des metteurs en scène remarquables qui, dans le domaine de la direction, considèrent en tête de leur manifeste que le théâtre est une maison, et ce sont d'ailleurs Stanislavski et Nemirovitch, avant tout, qui ont commencé à énoncer les postulats les plus connus autour du théâtre de répertoire. Et à ce sujet je voudrais dire deux mots... A l'époque où j'ai rencontré Dodin, dans un cadre professionnel, j'ai été enthousiasmé par sa capacité, et je le suis toujours, par sa capacité à conduire, à gérer en quelque sorte, à diriger le théâtre.

A vrai dire, ce n'est pas un secret, il y a de remarquables metteurs en scène qui, à la tête d'un théâtre, n'arrivent à rien. Ils croient qu'ils vont pouvoir monter un spectacle, mais diriger un théâtre exige un autre genre de talent, si on peut dire. Pour parler de Dodin et en pensant à lui, quand j'arrive à son théâtre, que je regarde ses spectacles, quand j'y participe moi-même, - par exemple c'est la première fois que je suis en tournée avec le théâtre, - je suis enthousiasmé par le fait que Dodin fait attention à tout. Aucun détail, si minime soit-il, ne lui échappe, et ceci est d'autant plus méritoire qu'il le fait depuis de nombreuses années, alors que, comme chacun sait, le parcours et la vie d'un théâtre, en tant que globalité, en tant que communauté, sont éphémères. Une fois constitué, combien éphémère est ce parcours! La vie est courte, quoi. Et plus

out their famous statements about repertoire theatre. I should like to say a couple of words about this subject.

At the time when I met Dodin, in a professional capacity, I was enthused - as I still am - by his capacity to run, manage, direct a theatre. Really, it's no secret, there are remarkable directors who get nowhere when they run a theatre. They think they can put on a play, but running a theatre requires a different kind of talent, so to speak. When I arrive at Dodin's theatre, and see his productions, even take part in them (this is the first time I have been on tour with him), what impresses me is the fact that Dodin pays attention to everything. No detail, however small, escapes him, and what is even more impressive is that he has done this for many years, when as everyone knows the career and life of a theatre, as a totality, as a community, is very short. Once it appears, how ephemeral is its existence. Life is short, isn't it? And the longer the life of a theatre, the more complicated it becomes, and having got to this limit, Dodin seems to me to go on steering his ship with complete certainty. That is why we are honouring him today by awarding him a prize which is a distinction for Russian theatre. I congratulate Dodin on this prize and once more, so as not to go on too long, once more I am impressed by his abilities and the great care he has taken until now in running this house which is called 'Dodin's Theatre'. All my good wishes.

ALEXEJ PORAÏ-KOCHITS

I would just like to start by saying how

la vie d'un théâtre se prolonge, plus ça devient compliqué et, ayant atteint cette limite, il me semble que Dodin dirige toujours ce navire avec certitude, c'est pourquoi on l'honore aujourd'hui par la remise d'un prix aussi mérité qu'insigne pour le théâtre russe. Je félicite Dodin pour ce prix et encore une fois, pour ne pas m'étendre trop, encore une fois je suis enthousiasmé par ses capacités et le soin qu'il a pris jusqu'ici à gérer cette maison qui s'appelle «Le Théâtre de Dodin». Toutes mes félicitations.

ALEXEJ PORAÏ-KOCHITS

Je voulais justement commencer en exprimant ma reconnaissance pour ce prix attribué à notre directeur artistique et metteur en scène, pour cet hommage à notre théâtre et particulièrement au théâtre russe, un théâtre qui depuis de nombreuses années déjà, des dizaines années, semble un terrain particulier de l'art théâtral du monde entier, et, selon moi, remarquable. Ce prix, c'est un prix pour tout le théâtre russe. Ceci est le premier point. Le second point, c'est que je voulais un petit peu piquer les metteurs en scènes en exposant comment je perçois ce qu'est un metteur en scène, parce que je ne travaille pas seulement en tant que scénographe, mais aussi en tant qu'administrateur et en tant que technicien. J'ai travaillé longtemps avec trois des plus célèbres metteurs en scène de Russie, sans doute absolument incomparables entre eux mais des plus célèbres: d'abord avec Karagodski, ensuite, comme directeur technique avec Lioubimov et enfin, actuellement, depuis près de dix-huit ans, avec Dodin. J'ai d'ailleurs commencé avec Dodin chez Karagodski. J'en tire une conclusion,

much I welcome this prize which has been awarded to our director and artistic director, this homage to our theatre and in particular to Russian theatre, a theatre which for many years, dozens of years, has appeared to be a particular part of world theatre, and in my view a remarkable one. This is a prize for all Russian theatre. That is my first point.

My second point is that I should like to have a little dig at directors by setting out what I think a director is, because I work not only as a stage designer, but also as a manager and as a technician. I have worked for a long time with three of the most famous Russian theatre directors, impossible to compare but undeniably famous. First, with Karagodski, then as technical director with Lyubimov, and finally, for eighteen years until now, with Dodin. In fact I started with Dodin when I was with Karagodski. I can take a conclusion from all this, and I will tell you without delay that it is a happy conclusion, I have a high opinion of stage directors.

Directors are quite literally bloodsuckers, because after you have had a meeting with a director, a great director, no matter who you are - stage manager, production manager, assistant, designer - you come out drained. But at the same time your blood had been completely cleansed and renewed. And that is why, when they say that a designer has come up with a new concept, has created something new... it is because this something new has been sucked out of his spirit, and if it couldn't come out that way he would die. Just as we used to put leeches on the sick

et je vais vous expliquer à l'instant pourquoi c'est une heureuse conclusion, une meilleure opinion des metteurs en scène. Les metteurs en scène sont littéralement des sangsues, parce que, après un entretien avec un metteur en scène, avec un grand metteur en scène, peu importe qui on est, régisseur, directeur, assistant ou scénographe, on sort totalement vidé. Mais, à la fois avec un sang totalement purgé et complètement renouvelé. Et c'est pourquoi, quand on dit qu'un scénographe a trouvé une quelconque nouvelle conception, a créé quelque chose de neuf... mais c'est qu'on a soutiré de son esprit ce quelque chose de nouveau, autrement, il ne pourrait pas sortir ou il mourrait. Tout comme autrefois on mettait des sangsues aux malades ou on leur faisait des saignées. C'est la relation qu'on a avec le metteur en scène. Mais, selon moi, c'est merveilleux, et je suppose, beaucoup de scénographes sont d'accord avec ce fait. Je sais, c'est toujours comme ça. Le décorateur dit: «... il exige de moi..», «il lui faut ceci et cela», c'est vrai, il lui faut, mais on découvre que c'est à nous qu'il le faut. Merci pour cela.

GEORGES LAVAUDANT

Juste quelques souvenirs en ayant croisé effectivement ce merveilleux Théâtre du Maly. Avec Patrick Sommier je devais faire un travail en Russie, on hésitait, on ne savait pas trop si on devait le faire à Moscou ou dans d'autres lieux et puis un jour il m'a amené au Théâtre Maly, c'était le soir, il y avait une petite cour à la Dostoïevski, ça sentait un peu le chou, la charcuterie, ça sentait la cire, ça sentait le désinfectant, le théâtre était sombre, les lumières étaient un peu

in the old days, or bleed them. That is the relationship we have with directors. But in my view it is something wonderful, and I think many designers would agree with this fact. It is always like that, I know: the designer says 'He wants this from me', 'He's got to have this or that'. It's true, he has to have it, but we find that we are the ones who have to do it. Thank you for that.

GEORGES LAVAUDANT

Just a few recollections of my encounters with this wonderful Maly Teatr.

I was due to work in Russia with Patrick Sommier. We were hesitating, not knowing really whether we should do it in Moscow or somewhere else. Then one day he took me to the Maly. It was evening, there was a small yard like something out of Dostoevski, smelling a little of cabbage and cooked meats, of wax, of disinfectant. The theatre was dark, the lights mostly out, with drapes over the furniture. There were all the photos of the tours of all the shows: *Gaudeamus*, *Brothers and Sisters*... And straight away, the moment I came in, I thought that this was a possible space for me.

So the collaboration got under way: we were able to put on a show with the company. I hadn't seen *Brothers and Sisters* - I'd seen the other more recent productions in Paris - so I saw a performance at the Maly, the little theatre, a normal performance without subtitles, and I don't speak Russian. Before the show I was told 'You know it's long: it's a very, very long performance.' I said to myself,

éteintes, il y avait des housses sur des meubles, il y avait toutes les photos de la tournée de tous les spectacles: *Gaudeamus, Frères et Sœurs*. Et tout de suite à l'instant même où je suis entré j'ai pensé que c'était là aussi une maison possible pour moi. Ensuite la collaboration s'est mise en route, on a pu faire un spectacle avec la compagnie et avant de démarrer les répétitions de ce spectacle, je n'avais pas vu *Frères et Sœurs*, j'avais vu les autres spectacles plus récents à Paris mais je n'avais pas vu *Frères et Sœurs* et j'ai vu donc une représentation au Maly, au petit théâtre, une représentation normale, sans le sous titrage, et je ne parle pas russe. On m'avait dit avant la représentation, "tu sais, c'est long, c'est un spectacle qui est très, très long". Je me suis dit oh là là! huit heures en russe, à la fin du premier entracte je sors et j'irai me restaurer. Eh bien évidemment je suis resté jusqu'au bout absolument bouleversé, troublé. Troublé parce qu'en sortant effectivement je n'avais pas vu un spectacle moderne, je n'avais pas vu non plus un spectacle académique, j'avais vu une espèce d'humanité que j'avais oubliée. C'est vrai, ce concept de théâtre maison est très, très important, je n'avais jamais vu ça, mais j'avais l'impression que j'y avais pensé, que ça existait en moi et que ça m'était révélé. C'est-à-dire qu'il y avait un homme qui avait eu le courage dans le fond d'accomplir ce geste de mémoire de la vie et de le faire au plus vrai, au plus juste, sans anecdotes, sans esbroufes, sans se vouloir super modern. Et il y avait là un geste artistique qui pour moi était tout à fait bouleversant. Ensuite il y a eu la première de notre spectacle qui s'appelait "Lumières" qui était un spectacle contempo-

Oh Lord, eight hours in Russian, I'll pop out after the first interval and go for a rest. Well, of course I stayed for the whole performance, completely knocked out, and also troubled. Troubled, because when I came out I had seen not a modern production, nor an academic one, I had witnessed a kind of humanity that I had forgotten. It's true that this concept of domestic theatre is very important, and I'd never seen it, but I had the impression that I had thought about it, that it existed inside me and it had been revealed to me. That is to say, here was a man who had had the profound courage to make this gesture, creating life from memory, and make it so true, so exact, without gags, without shooting a line, without trying to be super-modern. And that was an artistic gesture which completely knocked me out.

Then we had the premiere of our show, a contemporary piece called *Lumières*. Lev was on tour during the rehearsals, and after the first night he called together all the French collaborators, the writers, the choreographers. Patrick Sommier was there, and so were the actors. Very quietly, Lev began a kind of critique of the show we had presented. He began by making remarks about certain tempos, certain sequences, about the playing of some of the actors, and I was absolutely outraged. I said to myself, how is it possible that barely five minutes after the end of the show Lev can sit very calmly behind his desk and start giving notes to the actors? I'm the director, after all. I was really somewhat troubled, anxious, perplexed. Then there was

rain. Lev était en tournée pendant les répétitions de ce spectacle et à l'issue de la première il a convoqué tous les collaborateurs français, les auteurs, les chorégraphes. Il y avait Patrick Sommier également, les acteurs qui jouaient et très tranquillement Lev a commencé une espèce de critique du spectacle que nous venions de faire. Il a commencé à faire des remarques sur certains tempo, sur certaines séquences, sur le jeu de certains acteurs et j'ai été absolument outré. Je me disais mais comment c'est possible que comme ça à peine cinq minutes après la fin du spectacle, très tranquillement assis derrière son bureau Lev commence à donner des notes aux acteurs, c'est moi le metteur en scène, j'étais absolument un peu, oui, troublé, inquiet, perplexe. Et puis il y a eu une fête, on a mangé et dans la nuit je suis rentré. Nous habitions une maison pas trop loin du théâtre et je repensais quand même à cette chose-là. Je me disais c'est une drôle de manière de se comporter, est-ce que moi je ferais ça si un metteur en scène invité venait faire un spectacle dans mon théâtre? Et tout à coup très sincèrement j'ai trouvé que c'était d'un courage formidable de faire ça. C'était d'une honnêteté, c'était d'une clarté de directeur qui n'avait pas cette espèce d'hypocrisie permanente qui règne parfois entre nous, entre professionnels et que Lev disait tout simplement ce qu'il avait pensé de notre travail. On pouvait en tenir compte, on pouvait ne pas en tenir compte mais il avait ce courage tranquille de dire "eh bien voilà moi de mon point de vue c'est ça que j'ai lu dans votre travail, c'est ça que j'ai décrypté". Et vraiment j'ai senti ce jour-là que j'avais à faire non seulement à un immense directeur mais à une personne là

a party, we had something to eat, and I came home in the middle of the night. (We were living in a house not far from the theatre). And I went back to thinking about what had happened. That's a funny way to behave, I said to myself. Would I do that if a visiting director had just put on a show in my theatre? Then suddenly and very sincerely I realised that it took incredible courage to do it. It was an act of transparent honesty from a director, with none of that hypocrisy we usually employ as professionals: Lev was saying, quite simply, what he thought of our work. You could take it or leave it, but he had had the quiet courage to say, 'All right, this is what I read in your work, this is what I have decoded from my point of view.' And I really felt that day that I was dealing not only with a giant of a director but also with a person of enormous clarity and generosity.

One last thing: I don't know whether it's usual in Russia, but ten minutes before going on stage on our opening night, we were with the actors, who were all in costume, the technicians were going about their business, and we were in the Green Room, just before you hear the final calls. Suddenly everyone sat down, quietly, and stopped talking. The technicians who open the doors stopped opening them, the wardrobe and props people put down what they were doing and there was an incredible silence. Is it a ceremony? Is it a superstition? It was certainly a moment of high emotion. And then suddenly, after a minute, two minutes of silence (I don't remember any more - time was standing still),

aussi d'une clarté, d'une générosité formidable. Une dernière chose: je ne sais pas si en Russie c'est une coutume, mais dix minutes avant d'entrer en scène nous étions avec les acteurs le soir de la première, les comédiens sont en costume, les techniciens s'affairent, nous sommes dans le foyer des comédiens, c'est juste avant, on entend les dernières annonces de scène et tout d'un coup tout le monde s'assied, tout le monde se calme, tout le monde s'arrête de parler. Les techniciens qui ouvrent les portes s'arrêtent de les ouvrir, les habilleuses posent les objets et les costumes et il y a un silence bizarre. Est-ce que c'est une cérémonie? Est-ce que c'est une superstition? Il y a une grande émotion et puis, tout d'un coup, après une minute, deux minutes de silence, on ne sait plus, c'est un temps suspendu, il y a un acteur qui se lève et "davai", allez, on y va, il faut y aller. Quand j'ai entendu ça, j'ai pensé que là dans ce Maly Théâtre, le petit théâtre, eh bien le théâtre d'art ne mourrait jamais. Merci.

OLEG DMITRIEV

Bonjour. J'aimerais parler de quelque chose de pratique, parce que pour généraliser une expérience, il faut en avoir une et je n'ai encore qu'une très petite expérience. J'aimerais rappeler deux aspects de notre travail et deux aspects, deux caractéristiques de Lev Abramovitch, qui me semblent extrêmement importantes et que j'aimerais apprendre. Je suis toujours un élève de Dodin jusqu'à présent, bien que j'aie officiellement terminé l'école de théâtre il y a quelques années. Mais la vérité et le charme de notre apprentissage, de notre vie au théâtre, consistent

an actor got up and said 'Davai' - let's go, time to go. When I heard that, I thought to myself, here in this Maly, 'little' theatre, art theatre will never die. Thank you.

OLEG DMITRIEV

Hello. I should like to talk about something practical, because to generalise about one's experience you have to be experienced, and I haven't much experience yet. I should like to recall two aspects of our work, two characteristics of Lev Abramovich, which seem extremely important to me and which I should like to master. I am still a pupil of Dodin at present, even if I officially finished my time at theatre school some years ago. The real charm of our apprenticeship, of our theatre life, is that it never ends. And at the moment, since I have the good fortune to work in our theatre, I have the feeling that my apprenticeship, my stay in the Theatre Academy is still going on. And it is extremely important for me because today we have heard ideas about living theatre, living performances, about life itself, to which we are trying to give form, which we are forcing ourselves to study, to discover for ourselves. Its nature can be summed up in the fact that it has no end.

Today Patrick Sommier, our indefatigable friend and impresario, who has given us the chance to travel around half the world, has recalled an encounter with the poet Josef Brodsky in New York. It was after the show and he wanted to share a few words. For us it was an enormous shock, to meet such a

en ce qu'ils n'ont pas de fin. Et pour l'instant, puisque j'ai le bonheur de travailler dans notre théâtre, j'ai la sensation que mon apprentissage, mon séjour à l'Académie théâtrale continue. Et pour moi c'est extrêmement important, parce qu'aujourd'hui, on a entendu des propos sur le théâtre vivant, sur les spectacles vivants, sur la vie tout court, à laquelle nous essayons de donner forme, que nous nous efforçons d'étudier, de découvrir pour nous-même. Sa nature se résume en ce qu'elle n'a pas de fin. Aujourd'hui, Patrick Sommier, notre fidèle ami et impresario, qui nous a permis de rencontrer la moitié du globe terrestre, a rappelé la rencontre avec le poète Joseph Brodski à New-York. C'était après la représentation et il fallait échanger quelques phrases. Pour nous, c'était un choc énorme, une rencontre avec un tel homme, un tel maître, un tel artiste. On se taisait stupides et effrayés, et ce silence a duré très longtemps et Brodski l'a rompu par une phrase sur le spectacle *Gaudeamus*. Il a dit en se tournant vers Lev Abramovitch: «J'ai eu la sensation que cela pouvait se terminer de nombreuses fois». C'est que le spectacle est conçu de telle manière qu'au final, me semble-t-il, c'est comme si la vie s'écoulait et se transformait en une toute autre qualité et cela se passait progressivement. Certains critiques ont dit que dans ce spectacle, il y avait cinq finales, et qu'il fallait en laisser une seule, et voilà que Brodski dit: «Oui, j'ai eu la sensation que de nombreuses fois ça aurait pu se terminer». Ce à quoi Lev Abramovitch a aussitôt réagi en répliquant: «Comme la vie!» Et Brodski s'est tu un instant et puis il a hoché la tête plusieurs fois. Je suis reconnaissant à Lev Abramovitch et au théâtre

man, such an artist. We stood there silent, stupefied and afraid. This silence lasted a long time, until Brodsky broke it with a remark about the show, *Gaudeamus*. He turned to Lev Abramovich and said, 'I got the feeling that it could have had a lot of endings.' Because the show is put together in such a way that in the final scene, it seems to me, it is as if life is flowing by and transforming itself into something completely different, little by little. Some critics have suggested that the play has five endings, and should only have one - look at what Brodsky said: 'Yes I get the feeling that it could have ended at many points.' And look at Lev Abramovich's reaction - he replied 'Just like life!' Brodsky was silent for a moment and then he nodded his head several times.

I am grateful to Lev Abramovich and to theatre because they give us the possibility of making life infinite, in spite of everything that can interrupt it: the life of a play, the life of an artist, the lives of humanity. The theatre and the kind of life in this theatre, which Lev Abramovich has taught us and continues to teach us, really creates the illusion of the infinite, whether of the artistic or the non-artistic process, I find it hard to judge - it's something for those who see what we are doing from the outside - but the infinity of this life in which we are immersed. And even if it is an illusion, like everything in theatre, it gives us such a strong sensation, that thanks to it we are encouraged to go on, to go on indefinitely.

One more thing which I would like to talk

parce qu'il donne la possibilité de rendre la vie infinie, en dépit de tout ce qui peut l'interrompre: la vie du spectacle, la vie de l'artiste, la vie de l'être humain. Le théâtre et le genre de vie dans ce théâtre, que nous a enseigné et continue de nous enseigner Lev Abramovitch crée réellement l'illusion de l'infini, du processus artistique ou non artistique, il m'est difficile d'en juger - c'est l'affaire des gens qui voient de l'extérieur ce que nous faisons, - mais de l'infini de cette vie dans laquelle nous sommes immergés. Et même si c'est illusoire, comme tout au théâtre, cela nous donne une sensation tellement forte, que grâce à cela, nous sommes incités à continuer, à continuer indéfiniment. Et encore une chose, dont j'aimerais parler. J'ai le bonheur d'étudier dans l'atelier de théâtre et de mise en scène de Lev Dodin et la caractéristique de mon maître, votre caractéristique, Lev Abramovitch, et elle est peut-être aujourd'hui encore plus aiguisée, consiste en ce qu'on pourrait presque formuler comme un calembour: Lev Abramovitch dit souvent que nous ne faisons pas de spectacle. Et c'est vrai, nous faisons des recherches sur la vie sous ses différentes formes et quelle que soit l'histoire que nous représentons, quel que soit le spectacle que nous élaborons, quelle que soit l'œuvre que nous voulons traiter, ils n'ont pas de lien avec le produit fini. Nous disons que le spectacle est un sous-produit de notre vie. Il peut se réaliser ou bien ne pas se réaliser. Il est vrai qu'autant qu'il m'en souvienne, par chance, tout ce que nous avons élaboré s'est réalisé, jusqu'ici, mais, le plus intéressant - et ceci est également lié à l'infini, c'est que c'est un processus, c'est la vie, dans laquelle nous nous immergeons, en relation à ceci ou cela, toujours comme une équipe. Je qualifierais cette forme d'existence de 'liberté forcée'. Nous sommes très libres dans la création de cette ou de cette histoire, au théâtre, ou de ce spectacle ou de ce spectacle, que nous parlions de *Gaudeamus*, *Claustrophobia*, *Play Without Title (Platonov)*, ou *Tchevengour*, mais une fois que nous avons plongé dans cette histoire à être, cette histoire probable à être, nous ne pouvons plus en sortir. Ainsi Lev Abramovitch, tout en nous offrant la liberté absolue de créer, de suggérer, de jouer ces scènes, de raconter nos propres histoires en dernière analyse, de raconter nos propres vies, ne nous donne aucune chance de renoncer. Cela, il me semble, est le plus précieux, car lorsque vous avez à côté de vous un tel

parce qu'il donne la possibilité de rendre la vie infinie, en dépit de tout ce qui peut l'interrompre: la vie du spectacle, la vie de l'artiste, la vie de l'être humain. Le théâtre et le genre de vie dans ce théâtre, que nous a enseigné et continue de nous enseigner Lev Abramovitch crée réellement l'illusion de l'infini, du processus artistique ou non artistique, il m'est difficile d'en juger - c'est l'affaire des gens qui voient de l'extérieur ce que nous faisons, - mais de l'infini de cette vie dans laquelle nous sommes immergés. Et même si c'est illusoire, comme tout au théâtre, cela nous donne une sensation tellement forte, que grâce à cela, nous sommes incités à continuer, à continuer indéfiniment. Et encore une chose, dont j'aimerais parler. J'ai le bonheur d'étudier dans l'atelier de théâtre et de mise en scène de Lev Dodin et la caractéristique de mon maître, votre caractéristique, Lev Abramovitch, et elle est peut-être aujourd'hui encore plus aiguisée, consiste en ce qu'on pourrait presque formuler comme un calembour: Lev Abramovitch dit souvent que nous ne faisons pas de spectacle. Et c'est vrai, nous faisons des recherches sur la vie sous ses différentes formes et quelle que soit l'histoire que nous représentons, quel que soit le spectacle que nous élaborons, quelle que soit l'œuvre que nous voulons traiter, ils n'ont pas de lien avec le produit fini. Nous disons que le spectacle est un sous-produit de notre vie. Il peut se réaliser ou bien ne pas se réaliser. Il est vrai qu'autant qu'il m'en souvienne, par chance, tout ce que nous avons élaboré s'est réalisé, jusqu'ici, mais, le plus intéressant - et ceci est également lié à l'infini, c'est que c'est un processus, c'est la vie, dans laquelle nous nous immergeons, en relation à ceci ou cela, toujours comme une équipe. Je qualifierais cette forme d'existence de 'liberté forcée'. Nous sommes très libres dans la création de cette ou de cette histoire, au théâtre, ou de ce spectacle ou de ce spectacle, que nous parlions de *Gaudeamus*, *Claustrophobia*, *Play Without Title (Platonov)*, ou *Tchevengour*, mais une fois que nous avons plongé dans cette histoire à être, cette histoire probable à être, nous ne pouvons plus en sortir. Ainsi Lev Abramovitch, tout en nous offrant la liberté absolue de créer, de suggérer, de jouer ces scènes, de raconter nos propres histoires en dernière analyse, de raconter nos propres vies, ne nous donne aucune chance de renoncer. Cela, il me semble, est le plus précieux, car lorsque vous avez à côté de vous un tel

about: I am lucky enough to study in Lev Dodin's class for theatre and directing and the characteristic of my teacher - your characteristic, Lev Abramovich, one which is even sharper today - is something which can perhaps be expressed in a play on words: Lev Abramovich often says that we are not putting on a show. And it is true, what we are doing is to research into life in its different forms and whatever story we are telling, whatever play we are working on, whatever the work we are dealing with, they have no link with the finished product. We say that the performance is a by-product of our life. It may happen or not happen. It is true that in so far as it reminds me of it, by chance, everything that we have worked out comes into being, thus far, but the most interesting thing - this too is something linked to the infinite - is that it is a process, it is life, that we are immersing ourselves in, in relation to this or that work. Always as a team. I would call this form of existence 'enforced freedom'. We are very free in the making of this or that story, in the theatre, or this or that show, whether we talk about *Gaudeamus*, *Claustrophobia*, *Play Without Title (Platonov)*, or *Tchevengour*, but once we have taken the plunge into this story to be, this probable story to be, we cannot climb out again. So Lev Abramovich, while offering us the absolute freedom to create, to suggest, to play these scenes, to tell our own stories in the last analysis, to recount our own lives, gives us no chance to give up. That, it seems to me, is most precious, because when you have beside you such a

tion avec telle ou telle œuvre. Toujours en collaboration. J'appellerais cette manière d'exister «une liberté forcée». Nous sommes très libres dans la composition de telle ou telle histoire, au théâtre, de tel ou tel spectacle, qu'il s'agisse de *Gaudeamus*, *Claustrophobia*, *La Pièce sans titre*, *Tchevengour*, mais une fois plongés dans ce fleuve, cette future histoire, ce probable futur spectacle, nous ne pouvons pas revenir sur la berge. Et Lev Abramovitch, en nous offrant la liberté absolue de créer, de proposer, de jouer des scènes, de nous raconter en fin de compte nous-mêmes, de raconter notre propre vie ne nous laisse aucune chance de cesser de le faire. Et ceci, me semble-t-il est très précieux, parce que, lorsqu'on a à ses côtés une telle volonté, une telle persévérance, une telle détermination, ça paraît moins effrayant. Découvrir quelque chose, on le sait bien, est toujours très effrayant. Quelquefois il semble qu'on n'aura pas assez de force, qu'on n'aura pas assez de souffle pour révéler de nouveaux traits en soi, pas assez de talent. Et quand on a à ses côtés Lev Abramovitch, c'est un soutien très puissant, et une volonté indispensable, une autorité indispensable, grâce auxquels, à ce qu'il me semble, existe le théâtre dont nous avons tant parlé aujourd'hui. Je suis heureux d'être dans ce théâtre, merci Lev Abramovitch, merci à tous.

presence, such a will, such perseverance, such determination, it seems less frightening. To discover something, we know well, is always very frightening. Sometimes it seems that we will not have enough power, enough breath to uncover new traits in ourselves, not enough talent. When you have Lev Abramovich at your side, you have a very powerful support, an indispensable will, an indispensable authority, which gives existence to the theatre we have talked about today. I am happy to be part of it. Thank you, Lev Abramovich, thank you everyone.

Une rencontre avec\An *Encounter with* Lev Dodin

LEV DODIN

A dire vrai, c'est la première fois de ma vie que j'ai entendu mon nom prononcé autant de fois dans un laps de temps si court. Et cela fait une impression assez forte. Il faut sans arrêt que je me rappelle que je suis assis dans un fauteuil et que je suis malgré tout toujours en partie vivant, parce que, surtout chez nous, en Russie, comment dire, les paroles agréables sont toujours prononcées d'une manière déchirante et même sincère par des gens qui ne les auraient jamais prononcées du vivant de celui qui ne peut plus les entendre. Mais dans le cas présent, il m'a fallu les entendre et cela s'avère aussi plutôt difficile. Et puis, tant de choses ont déjà été dites que je voudrais dire merci pour toutes ces paroles, naturellement. J'aimerais dire merci à tous ceux qui ont parlé et à ceux qui n'ont pas parlé, à ceux qui sont restés assis, qui sont restés assis tout le temps, à ceux qui sont sortis, qui sont revenus, avant tout parce qu'ils ont fait le voyage, avant tout parce qu'ils sont venus, parce que tout ça les intéresse et je pense que ça les intéresse non seulement dans la mesure où cela me touche, aussi dans la mesure où cela touche le Théâtre Maly, mon cher théâtre, naturellement, mais avant tout, parce que cela touche le théâtre. Et donc, toute cette semaine un peu folle, ces quelques jours à Taormina, d'un côté, bien sûr ils vous vampirisent, tout comme le metteur en scène vampirise son scénographe, mais, par ailleurs, ils donnent une sorte d'espoir, parce qu'il semble que, dans notre société, dans nos sociétés plus exactement, il y ait beaucoup plus d'insensés qu'il n'y paraît, pour qui cette affaire apparemment absolument inutile est

LEV DODIN

To tell the truth this is the first time in my life that I have heard my name spoken so often in so short a time. It makes a very strong impression. I have to keep thinking continually that I am sitting in a chair and that I am still, in spite of everything, partly alive, because - especially with us in Russia, how shall I say, pleasant words are usually offered in a cutting way, even if sincerely, by people who would never say them about a living person who could still hear them. But in these circumstances I have had to listen to them and that makes it even more difficult. Then, so many things have already been said and I would like to say thank you for all these words, of course. I should like to say thank you to all those who have spoken and all those who have not, to those who have stayed seated for so long, to those who have gone out and come back, above all because they have made the journey, above all because they have come, because all that interests them and I think they are interested not only in what concerns me, but what concerns the Maly Theatre, my dear theatre, naturally, but above all because it concerns theatre.

So, throughout this rather mad week, these few days in Taormina, on the one hand they are certainly sucking your blood, just as the director sucks the blood of his designer, but on the other hand they give a kind of hope, because it seems that in our society, or more accurately our societies, there are more mad people than it would appear, people to whom this apparently useless business is dear, and

chère, donc probablement cela n'est pas si inutile que ça. Aujourd'hui, on a beaucoup parlé de l'école, de notre école et de moi en tant qu'enseignant. Je dois dire que tout commence effectivement à partir de l'école, à partir des enseignants, des enseignants qui sont tout d'abord notre famille, nos père et mère, des enseignants qui vous étonnent pour la vie, parce que je pense que c'est peut-être l'une des nombreuses pertes que notre société a subi sur le chemin du progrès et des nouvelles méthodes d'acquisition des connaissances. En réalité, nous, les enseignants de chair et d'os, sommes souvent remplacés par Internet, l'ordinateur ou un enseignant pro forma. Je pense que l'enseignant, au sens le plus élevé, sens biblique du terme, c'est celui qui peut, dans la mesure où il en est capable, ne serait-ce qu'une fois dans la vie, étonner ses élèves et porter un regard neuf sur quelque chose. C'est une personne qui détermine la vie de ses élèves. J'ai eu beaucoup de chance avec mes enseignants. J'ai eu des enseignants remarquables, auxquels je pense pratiquement chaque jour, parce que pratiquement chaque jour, soit on travaille, soit on pense au travail. C'est tout d'abord Matvei Grigorievitch Doubrovine, metteur en scène, pédagogue et enseignant magnifique et comme toujours non apprécié et méconnu dans son propre pays, disons, comme très souvent c'est le cas en Russie; disciple de Vsevolod Meyerhold, qui, au moment où le seul fait de le mentionner ou travailler selon ses méthodes, était interdit, préféra quitter le théâtre professionnel et se consacrer aux enfants. C'était un théâtre d'enfants, dans lequel je suis arrivé. Il me semble que j'avais douze ans, que je portais

so probably not as useless as all that.

Today we have talked a lot about training, our school and myself as its trainer. I have to say that everything starts effectively from training, from the trainers, trainers who are first and foremost our family, our mother and father, trainers who awaken you to life. I think this is one of the many losses that our society has suffered in the march of progress and new means of acquiring knowledge. In reality we, the flesh and blood trainers, are often replaced by the Internet, the computer or a mechanical trainer. I think that the trainer, in the highest sense of the word, the biblical sense, is the one who can, as far as he is capable, even if only once in a lifetime, of astonishing his pupils, making them look at something afresh. This is someone who can affect the life of their pupils. I have been very lucky with my teachers. I have had remarkable ones, of whom I think practically every day, because practically every day one is either working or thinking about work. First of all there is Matvei Grigorevich Dubrovin, a magnificent director, pedagogue and trainer, still not appreciated and unknown in his own country, let us say, as is often the case in Russia. He was a disciple of Vsevolod Meyerhold, who preferred, at a time when the sheer fact of mentioning or working according to his methods was forbidden, to abandon the professional theatre and devote himself to work with children. He had a children's theatre in which I began. I think I was twelve, wearing my Pioneer scarf. I couldn't get into the swimming course because the

le foulard de pionnier: n'ayant pas réussi à m'inscrire aux cours de natation car l'admission était fermée, j'étais donc obligé de faire du théâtre. Et le voilà entouré de tas d'enfants, discutant avec eux; il discutait de tous les sujets possibles et imaginables. Les journées les plus intéressantes pour nous, c'était quand il nous faisait asseoir simplement autour de lui et demandait: «Hé bien, qu'est ce que vous aimeriez demander?» Et on le questionnait sur n'importe quoi. Et il répondait. Et c'était tout à coup un peu comme un rabbin, oui certainement, comme un petit *Héder*, bien qu'il y ait eu des jeunes de toutes sortes d'origines et que de tels mots aient été inconnus dans l'Union Soviétique d'alors. Et il parlait de tout et depuis ce temps-là, le théâtre est devenu pour moi un endroit où l'on peut et où l'on doit parler de tout. Mieux encore, c'était un endroit où on parlait de tout ce qui existe dans la vie de façon la plus passionnante. A part cela, il était un remarquable acteur et metteur en scène et je me souviens de lui jusqu'à présent, je me souviens de son allure, je me souviens de la manière dont il arrivait à la répétition d'un spectacle, qui avait été travaillé avant lui, mou, sur une mauvaise scène, à partir d'une mauvaise pièce soviétique, car nous n'en répétions pas de bonnes à l'époque, vu qu'il n'y en avait pratiquement pas, en réalité. Et tout à coup, il commençait à improviser. Je me souviens de mon étonnement quand il arrivait, et pour nous c'était le maître, bien qu'il ait été plus jeune à l'époque que moi aujourd'hui, il apparaissait comme le Sabaoth. Et tout à coup, il grimpait sur un divan quelconque, ou il mettait une chaise sur un divan et montait ensuite sur cette chaise et il chan-

list was closed, so I had to do theatre. And there he was, surrounded by this mass of children, talking to them, talking about every possible subject you could imagine. The most interesting days for us were when he simply made us sit around him and said, 'All right, what would you like to know?' And we asked him about anything and everything. And it was a bit like a rabbi, yes, really, like a little *Héder*, even if there were young people from all kinds of background and words like that would have been unknown in the Soviet Union. He talked about everything and from that time the theatre became for me a place where you could and should talk about everything. Better still, it was a place where you could talk about everything in life in the most passionate way. Apart from that, he was a remarkable actor and director and I remember him to this day, I remember his attraction.

I remember the way he came to a rehearsal of a play, which had been worked on before he arrived, a weak performance, on a bad stage, of a bad Soviet play (We didn't work on good plays at the time, because there really weren't any.) Suddenly, he began to improvise. I remember how amazed I was when he arrived - and for us this was the master, even if he was younger at the time than I am today, he seemed to be God Almighty. And all at once he climbed on a kind of settee, or put a chair on a settee, and then got on to this chair and changed all the text. At once, the scene caught fire, and became full of interest. The only problem was that we didn't know how to recreate that. He came down, the scene came

geait tout le texte. Et tout à coup, la scène s'enflammait, se remplissait d'un intérêt fantastique. Le seul problème, c'est que nous ne savions pas comment refaire tout ça ensuite. Il sortait, la scène retombait un peu, mais le fait de ce miracle demeurait, et justement, cette sensation qu'il existe un endroit où un miracle peut se passer, pour moi aussi restera à jamais le théâtre. Et ceci grâce à l'école. J'ai eu de la chance avec mes enseignants même après, parce que, lorsque je suis entré à l'Institut du Théâtre je voulais être admis à étudier la mise en scène mais, à l'époque, dans ce cours, on n'admettait pas de si jeunes gens - j'étais encore jeune alors. On considérait que c'était une profession pour des gens qui avait une très grande expérience de la vie, et c'est pourquoi on m'a dit: «Si vous voulez tellement faire ça, devenez d'abord acteur». A vrai dire, c'était comme quelque chose de troisième ordre. Hé bien, je suis allé au cours de théâtre. Par chance, on m'a accepté et j'ai commencé à étudier avec Boris Volfovitch Zon. Je cite des noms qui ne sont certainement pas très connus en Europe, mais ce sont de fortes personnalités et je suis convaincu que ce sont des personnalités de stature européenne et mondiale. Simplement ils vivaient à une époque où l'ignorance, la cruauté humaine et une stupidité inhumaine nous divisaient tous. Donc, Boris Zon, professeur, élève de Constantin Stanislavski, était un enseignant remarquable et j'ai même un peu peur de dire que j'ai hérité de lui, parce que c'est quelqu'un d'autre qui devrait le dire pour moi, mais j'ai côtoyé, même si je n'ai fait que les effleurer, deux des plus grands représentants du théâtre russe et peut-être deux des plus grands

down a bit too, but the fact of this miracle remained, and exactly the same sensation, that there is a place where miracles can happen, will always be with me in the theatre. And all this thanks to drama class.

I was lucky in my teachers afterwards, because when I enrolled at the Theatre Institute I wanted to study direction but at the time they would not let such a young student take the course - I was still young then. They thought it was a profession for people with a wide experience of life, so they said to me, 'If you really want to do that, be an actor first.' That was really something way down the league. So, I joined the acting course. Luckily they accepted me and I began studying with Boris Volfovich Zon. I an mentioning names which are certainly not very well known in Europe, but they are strong personalities, and I am convinced that they are of European and indeed world standing. It is just that they lived in a time when ignorance, human cruelty and an inhuman stupidity divided us all. Boris Zon, then, teacher, pupil of Constantin Stanislavski, was a remarkable educator and I am even a little afraid to say that I am his heir, because someone else should be saying it for me, but I have been in contact, if only slightly, with two of the greatest representatives of Russian and perhaps world theatre of the Twentieth Century. And I am very grateful to them. I think there have been many more excellent teachers, and I never forget that either, because you can see productions by remarkable directors, like those of Oleg Efremov, who built the remarkable

représentants du théâtre mondial contemporain du 20ème siècle. Et je leur en suis extrêmement reconnaissant. Je pense qu'il y a eu encore beaucoup plus d'excellents enseignants, et je n'oublie jamais cela non plus, parce qu'on voit des spectacles de metteurs en scène remarquables, comme ceux d'Oleg Efremov, qui a créé le remarquable théâtre «Sovremennik». Malheureusement le théâtre n'a pas survécu jusqu'à nos jours, quoiqu'il ait été le premier à révéler au spectateur soviétique d'alors ce qu'est la vérité en grand et en petit. Je me rappelle les spectacles de Géorgui Tovstonogov, je me souviens encore, quand, petit garçon, assis avec maman au dernier rang du BDT, j'ai vu le spectacle *Cinq soirées* de Volodine. Encore une fois, tous ces noms et ces titres ne signifient pas grand chose pour une oreille européenne, mais c'est l'un des meilleurs auteurs de théâtre soviétiques et russes de ces temps derniers. C'est une pièce merveilleuse. Ce fut l'une des premières pièces après la mort de Staline, qui nous a de nouveau fait prendre conscience que le théâtre ne parle pas d'une mythologie tyrannique mais d'une réalité vivante. Je me souviens de ma place au dernier rang et je me rappelle jusqu'à présent la mise en scène de ce spectacle, les intonations des acteurs de ce spectacle et je me souviens du choc que j'ai ressenti du fait de sa scénographie moderne, (mais à l'époque, je ne connaissais pas ce mot), contemporaine, parce qu'il y avait des rails sur la scène, le long desquels glissaient deux chariots. L'un sortait d'un appartement, puis l'autre sortait d'un autre appartement et cela semblait follement moderne, parce que, jusque là, nous étions habitués à ce qu'il y ait juste un pavillon, comme

Sovremennik (Contemporary) Theatre. Unfortunately that theatre has not survived until today, even if it was the first to show the Soviet audience what truth was, in the large and small sense. I remember productions by Georgi Tovstonogov, I can still remember sitting as a young boy with my mother and father in the back row of the Bolshoi Drama Theatre, watching the play *Five Evenings* by Volodin. Again, names like this don't mean much to the European ear, but he was one of the best writers in Soviet and Russian theatre of recent years. It is a wonderful play. It was one of the first plays after the death of Stalin, that reminded us once more that theatre is not about the myths of tyrants but about living reality. I can remember sitting in the back row, and I still recall to this day the setting of the play, the intonations of its actors, and the shock I felt at the modern scenography (a word I didn't know at the time), very contemporary, because there were rails on the stage, along which two trucks ran. One came out of an apartment, and then the other came out of another apartment and that seemed desperately modern, because until then we had been used to having just a painted cloth, as it were a complete illusion, in which we believed, in which we had to believe.
I remember the productions of Anatoli Efros, a brilliant director, gifted with an acute sensitivity of spirit and a fiery personality. There were Lyubimov's productions, from his best period, which enthralled and astonished us. I am sure that any one of them, if History had a subjunctive tense, would have the right

qui dirait une illusion totale, à laquelle nous croyions, à laquelle nous étions contraints de croire. Je me souviens des spectacles d'Anatoli Efros, brillant metteur en scène, doué d'une nervosité et d'un esprit aigus et d'une personnalité de feu. Les spectacles de Lioubimov, ceux de sa meilleure époque qui nous renversaient et nous bouleversaient. Je suis certain que n'importe lequel d'entre eux, si l'Histoire possédait le mode subjonctif, aurait le droit de s'asseoir dans ce fauteuil, dans cette salle, et de prendre part à la cérémonie d'aujourd'hui à un bien meilleur titre que moi. En tout cas, je ne sais pas s'ils le savent, mais je me suis instruit chez chacun d'entre eux. Tout comme j'ai appris de Brook, qui a fait tourner ses spectacles en Russie, puis nous avons commencé à voir ses spectacles à l'étranger et ensuite nous avons lu son livre. Exactement comme pour Strehler, dont nous avons d'abord vu les spectacles sur une cassette vidéo, vraiment mauvaise, et même encore, au tout début, seulement sur une photo. Et rien que cette photo a enflammé notre imagination, c'était une photo de *La Cerisaie*. En général, comment dire, on apprend de tout et chez tout le monde. Pour finir, on apprend de ses élèves et c'est peut-être le meilleur apprentissage, parce que, tout d'abord, ils vous communiquent leur jeunesse, même si ça n'empêche pas complètement de décliner et de vieillir - on décline et on vieillit de toute façon, mais pas aussi vite. Et en deuxième lieu, cela exige de soi toujours quelque chose de nouveau, parce que c'est horriblement embarrassant de dire à la génération suivante la même chose que l'on a dit à celle d'avant. Parce qu'ils peuvent se rencontrer et dire: «Alors, le petit

to sit in this chair, in this room, and take part in today's ceremony with more right than I have. At any rate, I do not know whether they know it, but I learned from all of them. Just as I learned from Brook, who toured his productions in Russia, before we began to see his productions abroad and then read his book. Exactly the same with Strehler, whose work we saw first on video, a really poor quality one, and even before that, right at the beginning, just in a photograph. Just this one photograph set my imagination on fire, it was of *Cherry Orchard*. Overall, how can I put it, one learns from everything and from everyone.

To conclude, you learn from your pupils and that is perhaps the best training, because first of all, they communicate their youth to you, even if that doesn't completely stop you from getting old and going downhill - that will happen anyway, but not so quickly. In the second place, it always demands something new from you, because it is horribly embarrassing to be saying to the next generation the same thing you said to the previous one. They will meet one another and say, 'Dear old soul, he said that, did he? Of course he would!' It's embarrassing. That is why you have to find something else, and it is very important. And all this is the process of training, that you learn, I believe, from your actors, even when you argue with them and even when it is difficult to be with them - perhaps especially when it is difficult to be with them, because when everything is going well that can be dangerous. When you have

vieux, il a dit ça et ça? Evidemment!» C'est embarrassant. C'est pourquoi, il faut trouver autre chose et c'est très important. Et tout ceci représente le processus de l'enseignement, qu'on apprend, je crois, de ses acteurs, même quand on se dispute avec eux et même quand c'est difficile d'être avec eux et, peut-être, surtout quand c'est difficile d'être avec eux, parce que, quand, tout va bien, c'est dangereux. Lorsqu'il y a un ou deux jours normaux au théâtre - on commence à ressentir un certain effroi, mais à vrai dire, je ne me souviens pas de telles journées. En général, je me souviens des moments où on ressent de l'effroi, plutôt comme aujourd'hui car, avant une telle cérémonie, les scénographes rouspètent parce qu'ils doivent faire la mise du spectacle et ainsi de suite. Tout est lié dans la vie. Et s'il n'y avait pas cette angoisse, il n'y aurait rien d'autre non plus car, je pense que peut-être tout notre malheur vient de ce qu'au moment où nous nous habituons au bien-être nous cessons de comprendre à quel point la vie est tragique et à quel point tout ce qui se passe autour de nous est tragique. Je reviens à l'apprentissage, qui me semble-t-il est l'une des plus importantes forces motrices de la vie et du théâtre, parce qu'il représente les germes de l'idéalisme sans lesquels le théâtre ne peut pas vivre. Et je le dis aujourd'hui d'une manière très rapide, simplement parce que je comprends que vous êtes fatigués, et cependant j'y insiste, parce que malheureusement, il me semble que tout se rationalise, nous avons peur de rester à la traîne du siècle de l'ordinateur, et comment dire? Les sentiments deviennent suspects, et le théâtre n'existe pas sans les sentiments. Les sentiments - ce sont toujours

one or two ordinary days in the theatre, you begin to feel a kind of dread, although I must say I do not remember days like that. Overall, I remember the moments when you feel dread, rather like today because, before a ceremony like this, the stage staff are moaning because they have to set up for the show and so on. In life, everything is connected. And if they did not have this anxiety, they would have nothing else either, because I think that perhaps all our unhappiness comes from the fact that as soon as we get used to being happy we stop understanding how tragic life is, and how tragic everything is that goes on around us.

To come back to training, which I believe is one of the most important motivating forces in life and in theatre, because it represents the seeds of idealism without which theatre could not live. I am saying it all very rapidly today, simply because I understand that you are all tired, and yet I will go on, because unfortunately, it seems to me that everything is becoming very rational: we fear being caught up in the age of the computer and - how shall I say - feelings become something suspicious, and theatre cannot live without feelings. Feelings are always fragments of ideal representations, of hopes, illusions, love and hate. Which is why it is so difficult to preserve these fragments of idealism in life, these hopes, but it is also essential, because only these fragments can help achieve something and it is only these fragments that we can pass on to the next generation, so that it can either attempt to put them back together or scatter them for ever. A theatre is really a company,

des fragments de représentations idéales, d'espoirs, d'illusions, d'amour, de haine. C'est pourquoi il est si difficile dans notre vie de conserver ces fragments d'idéalisme, ces espoirs, mais c'est aussi indispensable, parce que seuls ces fragments peuvent aider à faire quelque chose et il n'y a que ces fragments que nous puissions transmettre à la génération suivante, pour qu'elle s'efforce de les réunir ou alors de les disperser définitivement. Le théâtre, c'est véritablement une compagnie, j'en suis certain. Et j'ai peur de répéter cette définition de «théâtre-maison», - c'est déjà une expression un peu galvaudée, mais c'est une compagnie - pour le dire un peu plus précisément et pour que ce soit compréhensible pour le traducteur: Une communauté. Je ne crois pas au théâtre sans communauté, parce qu'alors, c'est quelque chose d'autre, du «show-biz» ou encore autre chose. Le théâtre, c'est une communauté. Des scénographes prestigieux se sont exprimés ici et la collaboration avec chacun d'entre eux a été remarquable. Pas seulement du point de vue du résultat, d'une trouvaille quelconque, mais remarquable en tant que prétexte pour une rencontre avec une personne talentueuse, qui, au cours de ce travail se dévoile telle qu'elle ne le fera jamais au cours d'un autre travail... Eh bien, peut-être que quelqu'un se découvre ainsi dans l'amour...

QUESTION

Y a t-il beaucoup d'autres passionnés de Théâtre aussi fous que vous ?

LEV DODIN

J'ai la sensation qu'on y gagne des forces. S'il

I am sure of it. And I am afraid to repeat this definition of 'theatre-house' - an expression which is already a little hackneyed, but it is a company; or to put it a little more precisely and to help the translators, it is a community. I do not believe in theatre without community, because otherwise it is something else - 'showbiz' or worse. Theatre is a community. Famous designers have spoken here and the collaboration with every one of them has been remarkable. Not only from the point of view of the result, some kind of discovery, but remarkable in giving an excuse for an encounter with a person of talent, who, in the course of this work will reveal themselves in a way that they will not do in the course of some other work. Well, I suppose it's a little like falling in love...

QUESTION

Are there many more theatre enthusiasts as mad as you?

LEV DODIN

I have the feeling that we are gaining strength. If there were more madmen, it would be easier to be mad, and it would be difficult to know who is mad and who isn't. Many thanks.

KIRSIKKA MORING

Lev, when we heard that you were going to have this Europe Theatre Prize, we were so happy that we had to drink one vodka more, because it was like our brother was getting the prize. I think that you are half Finnish, or a little part of your heart is Finnish.

y avait plus de fous, il deviendrait un peu plus facile d'être fou et il deviendrait difficile de savoir qui est fou et qui est tout le contraire. Merci beaucoup.

KIRSIKKA MORING

Lev, quand on a appris que tu allais avoir ce prix du Théâtre de l'Europe, on était si heureux que l'on s'est senti obligé de boire une vodka de plus ! Pour nous, en effet, c'était comme si un frère avait obtenu le prix. Je pense que tu es à moitié Finlandais ou qu'une petite partie de ton cœur est Finlandaise. J'ai une question à te poser: tu sais qu'il existe deux trains entre Helsinki et Saint-Pétersbourg. Ces trains s'appellent Repine et Sybellius. J'ai entendu dire qu'on prévoit l'inauguration d'un nouveau train, un train très rapide entre Helsinki et Saint-Pétersbourg. Je voudrais te demander; si on appelait ce train Lev Dodin accepterais-tu d'en devenir le parrain et de le prendre une fois par semaine pour venir nous voir à Helsinki et y jouer tes pièces? Ma vraie question est: Que fais tu en ce moment?

LEV DODIN

Je vivrais simplement dedans. Je m'y installerais et j'y vivrais. Merci.

QUESTION

Vous êtes un merveilleux Directeur et vous avez parlé de solidarité, d'amitié, de la scolarité, de la pratique. Une question donc: Pensez vous acceptable l'idée qu'il existe une culture de Droite ou de Gauche ou bien que la culture constitue une chance pour permettre l'unification et la solidarité entre les gens? Que pensez-vous de la Culture ?

I have a question for you. You know that there are two trains between Helsinki and St. Petersburg and the names of the trains are Repin and Sibelius. I heard that they are planning a new train, a very quick city train between Helsinki and St. Petersburg and I would ask you: if the name was, for example Lev Dodin, would you be the Godfather of this train and come with this train once a week to Helsinki to meet us and to take your performances there?
My real question is what are you doing at the moment?

LEV DODIN

I would simply live in it. I would set up home in it and live there. Thank you.

QUESTION

You are a wonderful director, and you have talked of solidarity, friendship, schooling, training. A question: do you think there is a culture of the left or of the right which has to be acepted, or is culture a unifying oportunity, shall we say, for people and for solidarity? What do you think about culture?

LEV DODIN

I am sure that culture has no native land, that in general it cannot be divided. So there can be no good or bad culture, just as you cannot have second-class caviar. Either there is a culture or there is not. Just as there cannot be a Russian culture and a European one - I am sure that there is really only one human culture. It may have, shall we say, some little

LEV DODIN

Je suis certain que la culture n'a pas de patrie et de manière générale, qu'elle n'est pas divisible. Ainsi il ne peut y avoir de bonne ou de mauvaise culture, tout comme il n'y a pas d'esturgeon de «deuxième fraîcheur». Ou il y a une culture, ou il n'y en a pas; tout comme il ne peut y avoir de culture russe et de culture européenne, je suis certain qu'en réalité, il y a une seule culture humaine. Elle a peut-être, comment dire, de petites particularités en elle, mais pourtant, aujourd'hui, le plus important est de croire qu'il y a une notion - la culture humaine, une culture d'hommes qui sont entiers et on beaucoup plus de ressemblance entre eux qu'ils ne le pensent. Merci beaucoup.

peculiarities, but today, however, the most important thing is to believe in a single notion - human culture, a culture of men who are whole persons, and have more similarities between them than they think. Thank you very much.

Cérémonie de remise des Prix
Awards Ceremony

MARIO BOLOGNARI

Bonsoir, je parle aussi au nom de M. Buzzanca, président de la Province Régionale de Messine, et de M. Leopardi, maire de la ville de Messine. Mon intervention sera simple et rapide. Je dois adresser, avant tout, trois remerciements. Les premiers vont à tous les représentants de la presse, notamment de la presse internationale qui est encore plus nombreuse cette année, aux critiques, aux spécialistes, aux responsables des institutions culturelles et théâtrales et surtout au public, en particulier au public des jeunes, qui a participé avec beaucoup d'enthousiasme à ces quatre journées et en a créé le succès; parce que cette huitième édition du Prix Europe pour le Théâtre est très certainement un succès. Mes seconds remerciements vont aux institutions qui ont permis la réalisation de cette manifestation: l'Union européenne en premier lieu, le Ministère des Biens Culturels, le Département du spectacle, ici representé par Mme Rummo, et la Région sicilienne. Je dois remercier surtout les organismes qui en permettent la réalisation sur le plan culturel, les organismes associés et partenaires, l'Union des Théâtres d'Europe, la Convention Théâtrale Européenne et les organismes associés: l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Institut International du Théâtre de la Méditerranée, le Festival d'Avignon et cette année en particulier le Théâtre Vittorio Emanuele de Messine, qui a collaboré au spectacle que nous avons réalisé dans cette ville. Mes troisièmes remerciements vont à tous nos collaborateurs, et tout d'abord au secrétaire général du Prix, qui a été l'âme de cette manifestation et qui en a été le créateur il y a plus

MARIO BOLOGNARI

Good evening. Tonight I am also speaking to you on behalf of Mr. Buzzanca, the President of the Regional Province of Messina, and Mr. Leonardi, the Mayor of Messina. My task is simple and will be concluded very quickly. To begin with I should like to extend three due acknowledgements. The first is to all of you in the press corps, especially the international press, whose presence this year is greater than ever before; the critics; the experts; those in charge of theatrical and cultural institutes and, most especially, the public; in particular the young, whose enthusiastic participation over the last 4 days has resulted in such a successful outcome - because without doubt, this eighth edition of the Europe Theatre Prize is a great success. The other acknowledgement must go to the organisations which have made this event possible: first and foremost, the European Union. The Minister for Cultural Heritage, the Department for Entertainment represented here by Ms. Rummo and the Region of Sicily. Above all I must thank those organizations which, on a cultural level, enabled this event to take place; namely the associated bodies and supporters, the Union of European Theatres, the European Theatrical Convention and Associated Bodies, the International Association of Theatrical Critics, the International Institute of Mediterranean Theatre, the Avignon Festival; and in particular this year, the Messina Vittorio Emanuele Theatre which collaborated in staging the performance presented in this city. The third acknowledgement due is to all our collaborators,

de quinze ans, Alessandro Martinez. Merci à Franco Quadri, curateur attentif des actes des congrès réalisés au cours de toutes ces années. Le jury qui, comme chaque année, a travaillé avec beaucoup de sagesse, cherchant à interpréter l'inspiration de fond et le point central du Prix Europe pour le Théâtre, et notamment son secrétaire le professeur Renzo Tian. Je voudrais aussi remercier tout le personnel administratif, technique, le bureau de presse, les ouvriers, ici sous la direction de M. Domenico Magiotti, et enfin, tous ceux qui, pendant ces quatre jours, n'ont pas été physiquement visibles, mais dont le travail a été fondamental pour la réussite de la manifestation.

Pourquoi ce Prix Europe pour le Théâtre et pourquoi à Taormina? Deux réponses simples et rapides. Je voudrais commencer par la deuxième question, pourquoi à Taormina. Depuis deux mille ans, il existe à Taormina un théâtre qui, lorsqu'il a été construit, pouvait contenir le double des habitants de la ville et qui, aujourd'hui, pourrait contenir tous ses habitants. Disons que Taormina est en quelque sorte une ville-théâtre. C'est une ville qui à elle seule constitue une scène, un lieu théâtral. Une ville qui dès l'Antiquité a été un lieu de rencontre de peuples, de cohésion, de fusion de langages, de religions et de cultures différentes, une ville qui trouve dans son théâtre le symbole de cette capacité culturelle de rencontre et de représentation artistique d'un besoin de paix entre les peuples, surtout entre les peuples de la Méditerranée. Pourquoi le Prix Europe pour le Théâtre? Quand nous avons commencé, en 1987, nous nous étions donnés pour objectif de trouver un lieu où il serait possible de

first among whom is Alessandro Martinez, the Prize's General Secretary and the very soul of the award, who conceived it over fifteen years ago. Thanks to Franco Quadri, the invaluable and dedicated curator of the documents arising from the conferences which have taken place over the course of the years. The entire jury which, as always these past years, has worked diligently and wisely, attempting to interpret the underlying inspiration and the central point of the Europe Theatre Prize, and especially its Secretary Prof. Renzo Tian. I would also like to thank all the administrative and technical staff, the press office and the workers ably organized under the sure hand of Domenico Magiotti - in other words all those whose work, though not visible, has been fundamental in ensuring the smooth outcome of the event these past four days. Why the Europe Theatre Prize and why at Taormina? There are two short and, I believe, simple answers to those questions. I would like to start from the second question - why at Taormina? There has been a theatre in Taormina for over two thousand years. When the theatre was built it could accommodate twice the number of the city's inhabitants and today can accommodate all of them. Let us say that in some way Taormina is a theatre city. It is a city which constitutes a stage in itself, a setting, a theatrical location; a city which has from ancient times lived up to its role as a meeting place of peoples, a place of cohesion, of fusion between different languages, religions and cultures; the symbol of this cultural abilities, its welcoming meetings and artistic representations, of the need of peace among

réfléchir sur la possibilité de surmonter des barrières purement techniques, des obstacles purement techniques liés à ce genre d'art: la langue, la gestualité, tout ce qui est spécifique et particulier au théâtre, parce que le théâtre est ici en ce moment et ne peux être transféré, reproduit ailleurs. Etre ici sur cette scène, en ce moment, l'associe aux réalités locales, aux cultures, comme nous avons pu le voir dans le spectacle d'hier soir, où le lien indissoluble avec les racines d'un peuple, d'une terre, d'une langue était évident. C'est donc une tentative de surmonter ces barrières, de les vaincre en globalisant aussi, autant que possible, le théâtre. Une façon de récompenser chaque année un artiste différent, un rôle différent, tantôt un acteur, tantôt un metteur en scène, tantôt encore un auteur de pièces; récompenser ceux qui dépassent les frontières traditionnelles sans abandonner les traditions, mais au contraire en les exaltant et en les transformant en une valeur universelle. Transformer donc le particulier en universel, transformer les racines culturelles d'un peuple, d'une ville, d'une région, en un projet pour l'humanité entière. Au-delà du théâtre, il y a donc une finalité culturelle majeure, si vous voulez, aussi une finalité politique majeure qui est celle de vaincre les préjugés ethniques, la haine, la violence, la guerre et de faire triompher la paix à travers le théâtre. Merci. Je passe la parole au Professeur Renzo Tian, secrétaire du Jury et notre précieux collaborateur.

RENZO TIAN

Le rendez-vous de la huitième édition du Prix Europe pour le théâtre a de nouvelles et impor-

people, especially among the peoples of the Mediterranean, epitomised in its very theatre. Why a Europe Theatre Prize? When we started in 1987 our goal was to find somewhere where it would be possible to think about the possibility of overcoming some purely technical barriers, the technical obstacles related to this art form such as language, movement... everything that is specific and particular about the theatre, because theatre unfolds right here, right now and may not be transported, it cannot be reproduced elsewhere. Being here on this stage, being here at this time firmly ties it to the local realities, to local cultures - as we saw in yesterday evening's performance, which revealed a very strong link with the roots of a people, of a land and of a language. Ours then is an attempt to overcome these barriers, to prevail over them and, where possible, even to make theatre global. A means whereby each year a different artist fulfilling a different role is rewarded – an actor, a director or a scriptwriter - to reward those people who overcome these traditional barriers and in doing so do not abandon traditions, but exalt and transform them into a universal value. Detail thereby is made universal; a people's cultural root, the roots of a city, of a region are transformed into a project for all mankind. So, in addition to theatre, beyond it there lies a greater cultural goal, a greater political end if you like, which is that of overcoming ethnic prejudices, overcoming hate, violence and war, and make it so that, even through theatre, peace triumphs. Thank you. I should now like to hand over to Mr. Renzo Tian, Secretary of the Jury and our most valued colleague.

tantes significations. M. le maire a déjà parlé du succès du Prix, succès qui a mûri pendant ces huit éditions. C'est un succès qui ne peut être mesuré selon un critère de quantité, mais qui doit être mesuré à travers les changements de la structure même du Prix et surtout avec ses engagements et l'élargissement de ses objectifs. La première année, il y a simplement eu la remise du Prix. La deuxième année, le Prix est devenu un moment d'étude, de réflexion et d'analyse des personnalités qui le recevaient. Puis un autre prix a été créé à côté du grand Prix Europe, non pas un deuxième prix mais un prix différent, un prix d'exploration et de découverte, le Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales.

On peut tranquillement dire aujourd'hui que d'après les prix décernés dans cette section des Nouvelles Réalités Théâtrales, tout ce qui mûrissait en Europe de nouveau, les tendances innovatrices – qui ne sont finalement qu'une autre façon de poursuivre la tradition – tout ce qu'on a vu dans cette section n'était rien d'autre qu'un avant-goût de ce qui allait venir par la suite, des créateurs de théâtre qui allaient s'imposer, et que tout cela nous a amenés à faire du Prix Europe quoi donc ? Et bien, je dirais que l'impression qu'on a cette année, c'est celle d'un grand rendez-vous, d'un grand lieu de rencontre et de confluence de tous ceux qui, en Europe, s'occupent de théâtre. C'est un sentiment que j'ai retrouvé dans les commentaires d'amis, de collègues qui eux aussi ont eu l'impression, en regardant autour d'eux, d'être réellement à un rendez-vous qui appartient désormais au calendrier des événements théâtraux. Et puisque le théâtre a cette grande et unique prérogative

RENZO TIAN

This year the eighth edition of the Europe Theatre Prize takes on new and special meaning. The Mayor has already spoken about the success of the award which has matured in these eight editions. It is a success which cannot be measured quantitively but which must be measured by the changes that have taken place in the structure of the Prize and, especially, in the expansion of its functions and objectives. The first year limited itself to simply awarding the Prize. In the second year the award became an occasion for study, reflections and analysis of the person to whom the Prize was being awarded. Then the Europe Prize was paired with a prize which was not a second award but rather a different award - one of exploration and discovery: the New Theatrical Reality Prize. Today we can safely say that of the prizes awarded in this part of the New Theatrical Reality, of everything that was maturing again in Europe, innovative trends - which after all, are nothing more than a different way of continuing tradition - we can easily say that everything that has been done in this area has been a taste of what was to follow, of the creators of theatre who would subsequently affirm themselves and therefore all this has led to the Europe Theatre being – what?: I would say that the impression given this year is that of an important appointment, a vast meeting place where all those involved in theatre in Europe come together. It is an impression I also received from comments made by friends and colleagues who, in looking around, had the feeling of taking part at an event which has

qu'aucune autre forme de spectacle ne pourra jamais lui enlever, la prérogative d'être un point de contact direct et vivant entre les gens, voilà qu'au-delà du contact entre ceux qui créent le théâtre et ceux qui le reçoivent et qui assistent aux spectacles, il y a ce nouveau moment de rencontre, de discussion, de connaissance entre des gens qui considèrent aujourd'hui le Prix Europe pour le Théâtre comme un point de référence. Cette année, le Prix a encore changé de visage, il est également devenu un petit festival. Il y a cette année sept spectacles, nous verrons le dernier ce soir, en avant-première absolue, et il y a autant de rencontres qui ont vu défiler les témoignages les plus divers venant des différents pays, des différentes nations européennes, des témoignages eux aussi différents qui illustrent, commentent et aident à mieux connaître les personnalités qui ont été récompensées. C'est donc un long chemin qui a été parcouru au cours de ces huit éditions, et qui s'est élargi et consolidé au fur et à mesure. Je ne veux pas abuser de votre temps ni de votre patience, je ne veux pas non plus retarder le spectacle qui va suivre, celui du lauréat du Prix Europe pour le Théâtre. Mais avant de vous lire la liste des lauréats, je voudrais dire que cette année à Taormina il y a une autre nouveauté, bien sympathique. Cette année à Taormina, il n'y aura pas que Taormina et le Prix Europe à décerner des prix, mais eux aussi en recevront.

Cette année, nous avons le plaisir d'avoir parmi nous le Ministre de la Culture de la République Russe, Mikhaïl Shvydkoï, qui non seulement est un ami du théâtre mais aussi quelqu'un qui s'est occupé lui-même de théâtre. J'ai connu le Mini-

at this point become a landmark of theatrical events. And since theatre possesses this great, single prerogative which no other form of entertainment will ever be able to take away, a prerogative of having live contact with people, so it is that as well as contact between those who make theatre, those who receive it, and the public, there is this new moment of meeting and discussion and knowledge among people who, by now, see the Europe Theatre Prize as a frame of reference. So it is that this year the form of the award has changed and it has also presented a small review. This year there are seven performances, the last of which we shall be seeing tonight in an exclusive premiere, and there has been an equal number of meetings at which the most diverse testimonies from as an equally diverse number of countries, from the many European countries were put forward, testimonies which exemplify, comment on and best enable us to know the people who have been awarded the prize. So it is that the road we have travelled these eight years has been a truly long one and has, above all, broadened and been consolidated. I will not exhaust your patience nor take too much time from the performance which is to follow, that being the winner of the Europe Theatre Prize. And before beginning, as we normally do, by announcing the winners, I should like to say that this year there is another pleasant novelty at Taormina. This year not only will Taormina be conferring the awards, and not only will the Europe Prize present awards, but the Europe Prize itself and Taormina will be the recipients of two awards. This year we have the pleasure of having among

stre quand il était rédacteur en chef à Moscou de l'une des principales revues de théâtre. Le Ministre Shvydkoï souhaite remettre deux médailles, au maire de Taormina, Mario Bolognari, et à Alessandro Martinez, Secrétaire général du Prix Europe.

MIKHAIL SHVYDKOI

Bonsoir, chers collègues. Taormina est une ville importante pour la Russie. Le grand écrivain russe Ivan Bunin l'aimait beaucoup. Anna Akhmatova y a lu sa célèbre poésie «Sans héros». Andrey Tarkovsky a été célébré ici quand il ne l'était plus en Russie. Ici encore ont été attribués des prix à des metteurs en scène russes et ici aujourd'hui, à l'occasion du Prix Europe pour le Théâtre, c'est la journée de la Russie. Monsieur Bolognari est certes connu à Taormina, mais un peu moins sans doute que le maire de Moscou, monsieur Yurii Luzhkov, mais cette phrase pourrait être de lui. Il a dit un jour que la meilleure arme contre la mafia, c'est la culture. Et nous, les représentants de la culture théâtrale, nous savons qu'il a raison. C'est pourquoi je suis heureux de lui remettre la médaille commémorative du gouvernement russe, la médaille de Pouchkine dont sont décorées les personnalités les plus respectables et les plus importantes pour nous. Cette même médaille va également à Alessandro Martinez: on peut difficilement faire plus que ce qu'a fait Alessandro Martinez pour le théâtre et pour son prestige en Europe. Les deux choses les plus importantes de Taormina sont ses ruines et Alessandro Martinez. Enfin, je voudrais remettre une autre médaille commémorative du Ministère de la Culture à Renzo Tian, sans qui le

us the Russian Minister for Culture Mikhail Shvydkoi who is not only an old friend of the theatre, but is also someone who has had first-hand theatrical experience. I first met the Minister when he was the editor-in-chief of one of the most important theatrical magazines in Moscow. Mr. Shvydkoi wishes to present two medals to the Mayor of the city of Taormina - Mario Bolognari, and to Alessandro Martinez, General Secretary of the Europe Prize.

MIKHAIL SHVYDKOI

Good evening, distinguished colleagues. Taormina is an important city for Russia. The great Russian writer, Ivan Bunin, loved it greatly. It was here that Anna Akhmatova read her celebrated *Poem without a hero*. Here Andrey Tarkovsky was exalted when in Russia he no longer found favour. Here were awards presented to Russian directors; and here, today, the day of the Europe Theatre Prize, it is Russia's day. Mr. Bolognari is famous in Taormina perhaps a little less than the mayor of Moscow, Mr. Yurii Luzhkov, though the expression could apply also to him. He once said that the best weapon against the mafia is culture. We, as representatives of the theatre culture, know that he is right, and it is for this reason that I am happy to present him with the Russian Government's commemorative medal, the Pushkin medal, with which persons whom we most respect and hold important are decorated. The same recognition goes to Alessandro Martinez: it is difficult to go beyond that which Alessandro Martinez has done for the theatre and its prestige in Europe.

Prix Europe pour le Théâtre ne serait pas devenu le centre de la culture théâtrale. C'est la médaille d'un critique à un autre critique.

RENZO TIAN

Comme d'habitude, nous donnons brièvement la parole aux représentants des organismes associés qui - comme vous le savez - font désormais partie de l'institution Prix Europe pour le Théâtre. A vous, donc, Eli Malka, directeur de l'Union des Théâtres de l'Europe.

ELI MALKA

L'Union des Théâtres de l'Europe collabore depuis des années avec le Prix Europe pour le Théâtre et c'est pour cela que nous faisons chaque année une de nos assemblées générales ici a Taormina au moment même de la manifestation du Prix. Cette année cette réunion a été très fructueuse, heureuse puisque nous avons vu adhérer quatre nouveaux théâtres au sein de notre Union. Je veux seulement vous dire qui sont les théâtres et je finis par là. Donc les nouveaux membres de cette Union des Théâtres de l'Europe sont le Théâtre National Populaire de Roger Planchon, la Compagnia Meno Fortas de Nekrosius qui a été lauréat du second Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales; la Schaubühne de Berlin de Ostermeier qui est un des trois lauréats de cette année du Prix Europe Nouvelles Réalités. Et peut-être la nouvelle la plus heureuse pour le public italien, l'adhésion du Théâtre Garibaldi de Palerme de Carlo Cecchi. Voilà merci.

RENZO TIAN

La parole maintenant à Yves Saussinan, se-

Taormina's two most important assets are its ancient ruins and Mr. Martinez. Lastly, I wish to bestow another commemorative medal, that of the Ministry of Culture, to Renzo Tian, without whose support the Europe Theatre Prize would not be at the centre of the theatre culture. It is a medal presented from one critic to another.

RENZO TIAN

As is customary we should now like to have the representatives of the associated bodies who by now, as you all know, have become permanent guests of the Europe Theatre Prize ceremonies, to say a few words. Eli Malka, Director of the Union des Théâtres de l'Europe.

ELI MALKA

The Union of European Theatres has collaborated with the European Theatre Prize for some years, which is why we have one of our general assemblies every year in Taormina at the same time as the presentation of the Prize. This year our meeting was very fruitful, since happily we have been able to welcome four new members to our Union. I will just say which theatres these are and then I will stop. So, the new members of the Union of European Theatres are Roger Planchon's Théâtre National Populaire, Nekrosius' Meno Fortas company, winner of the second European Prize for New Theatre Realities, Ostermeier's Berlin Schaubühne, and - perhaps the most happy news for the Italian public - Carlo Cecchi's Teatro Garibaldi from Palermo. That's it, thank you.

crétaire général de la Convention Théâtrale Européenne.

YVES SAUSSINAN
La Convention Théâtrale Européenne qui existe depuis plus de douze ans réunit 18 pays d'Europe et 32 théâtres différents. C'est donc tout à fait naturellement que la Convention est associée au Prix Europe pour le Théâtre et c'est aussi avec grand plaisir que la Convention partage les choix du jury qui ont été faits et qui vont récompenser cette année encore des personnalités et des équipes artistiques parmi les plus représentatives e parmi les plus intéressantes du théâtre européen actuellement.

RENZO TIAN
Je passe maintenant la parole à Georges Banu, qui est le président de l'Association internationale des critiques de théâtre et professeur à l'Université de Paris.

GEORGES BANU
Donc l'Association Internationale des Critiques de Théâtre est alliée avec le Prix Europe pour le Théâtre depuis un bon nombre d'années. Nous faisons un couple stable donc heureux et donc je pense que le couple comme le vin gagne avec le temps et cette année je crois que le vin a été le meilleur de toutes les éditions, donc je suis très content. Comme on doit être très brefs, mais quand on doit être si brefs on peut prolonger un tout petit peu. J'avais trouvé une phrase que j'aimais beaucoup, une phrase que j'ai lue il y a quelques mois de Pier Paolo Pasolini qui disait "nous ne sommes pas nombreux mais nous ve-

RENZO TIAN
And now, Yves Saussinan, Secretary General of the Convention Théâtrale Européenne.

YVES SAUSSINAN
The European Theatre Convention has been in existence for more than twelve years and gathers together eighteen European countries and 32 theatres. So it is natural that the Convention should associate itself with the European Theatre Prize and it is also with great pleasure that the Convention shares in the choices of the jury which have been made, which will this year reward artistic personalities and companies among the most representative and interesting in current European theatre.

RENZO TIAN
I should now like to ask Georges Banu, President of the International Theatre Critics Association and professor at the University of Paris to say a few words.

GEORGES BANU
The International Association of Theatre Critics has also been connected with the European Theatre Prize for a good number of years. We make a happy and stable couple and I believe the relationship, like wine, gets better with age. I believe this year's vintage is the best yet, so I am very pleased. We have to be very brief, but even so I will go on a little and tell you a phrase I read in Pier Paolo Pasolini which I liked a lot: 'We are few in number, but from Athens.' I would like to offer it to you because this year, in relation to other years here and in

nons d'Athènes". Donc je pense que je voudrais vous l'offrir parce que cette année, par rapport à d'autres années ici et dans le reste du monde, le public retrouve le chemin du théâtre et donc nous pouvons être et nombreux et nous pouvons venir d'Athènes. Merci.

RENZO TIAN

Merci à Georges Banu. La parole à présent à José Monleon, directeur de l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo.

JOSÉ MONLEON

Bonsoir. Je tiens tout d'abord à rappeler que l'Institut International du Théâtre de la Méditerranée a soutenu le Prix Europe dès sa création. Dans un contexte artistique tel que celui-ci, je me sens jeune et insouciant; aussi, malgré le peu de temps à notre disposition, je peux bien voler quelques instants pour entrer en scène. Nous sommes des méditerranéens et venir en Sicile pour le Prix Europe, cela veut dire pour nous y trouver un point de rencontre dont le sens va bien au-delà. Je ne veux pas m'étendre là-dessus, mais vous comprenez bien ce que signifie le fait de venir de tant de pays différents pour se retrouver dans un endroit comme celui-ci.

Cette année, nous autres de l'Institut représentons un peu l'Europe pauvre. C'est vrai qu'il y a aussi la France - pas la France de Paris, mais celle de Marseille, la France du Sud. C'est vrai qu'il y a l'Italie, mais en général nous sommes toujours les référents de cultures qui ne veulent pas exprimer une centralité. C'est l'intérêt pour ces cultures un peu marginales qui est à la base du travail de l'Institut et nous avons la chance,

the outside world, the public is finding its way back to the theatre, so that we can now say 'We are many in number, and we come from Athens.' Thank you.

RENZO TIAN

Thank you Georges Banu. Now José Monleon, Director of the International Institute of Mediterranean Theatre.

JOSÉ MONLEON

Good evening. I wish in the first place to recall how the Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo has been close to the Europe Theatre Prize from the beginning. In a setting of artists such as this, I feel young and free of cares, so, in the short time at my disposal, I have the opportunity of stealing a few minutes for my scene. I say that we are Mediterranean, and the fact that we come to Sicily for the Europe Theatre Prize is a means of arriving at a meeting point which also holds a deeper meaning. Let us not talk of it now, but you can understand what it means to arrive from so many countries and find ourselves in places such as this.

This year we of the Institute represent somewhat *Poor Europe*. True it is, for example, that there is France, but it is not the France of Paris: it is the France of Marseilles, the France of the South. True it is also that there is Italy, but in general we are reference points not of a central culture, but rather of a marginal European culture. So, the work of the Institute is closely concerned with these somewhat marginal cultures, and this year in particular

cette année, d'avoir ici nos représentants venus d'Italie, de France, de Yougoslavie, de Bosnie-Erzégovine, de Slovénie, de Macédoine, de Bulgarie, de Palestine, d'Espagne, de Roumanie et même d'Autriche. Pourquoi l'Autriche, me direz-vous? Qu'est-ce qu'elle a à voir ici? Vous le savez bien. C'est vrai qu'on pourrait objecter que l'Autriche n'est pas un pays méditerranéen. Mais quand on va en Autriche, on s'entend dire que la Méditerranée arrive jusque là, avec Marc-Aurèle. Voilà pourquoi l'Autriche, Marc-Aurèle est avec nous. Moi, je suis très heureux, et je m'exprime aussi au nom de tous nos amis qui sont là aujourd'hui, de faire partie de cette histoire démocratique, politique et culturelle - à une époque où ces mots font tellement défaut - et je remercie chaleureusement les organisateurs qui nous ont donné cette occasion de nous rencontrer. Encore un grand merci.

RENZO TIAN

Merci. Au tour de Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival d'Avignon et membre du jury.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Donc Avignon est une des villes culturelles européennes de cette année 2000 avec huit autres. C'est surtout une ville qui est marquée par son histoire, par l'Italie, c'est peut-être la ville la plus italienne de France, elle est aussi marquée par le théâtre et son histoire, ce sont donc autant de raisons parmi d'autres d'être associée effectivement au Prix Europe pour le Théâtre.

we have had the chance of having present our representatives from Italy, France, Yugoslavia, Bosnia Herzegovina, Slovenia, Macedonia, Bulgaria, Palestine, Spain, Romania and let us say from Austria. Why Austria? How does Austria come into it? You know the answer very well. They say "...since when did Austria become a Mediterranean country?" One goes to Austria and is told: "Marco Aurelio extended the Mediterranean to this point". Then Austria, Marco Aurelio, is one of us.

I am very happy, in the name also of my colleagues here tonight, to be a part of this democratic, political and cultural event - at a time when the absence of these words is felt so strongly - and I thank the organisers with all my heart for this opportunity of coming together. Thank you very much.

RENZO TIAN

Thank you. And now for Bernard Faivre D'Arcier, Director of the Festival of Avignon and member of the jury.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Avignon is one of the cultural capitals of Europe this year 2000, together with eight others. Above all it is a town which is marked by its history, and by Italy - it is perhaps the most Italian of French towns. It is also known for the theatre and its history, thus there are all sorts of reasons for it to be associated with the European Theatre Prize.

RENZO TIAN

I now call upon Raymond Weber, representing the European Council.

RENZO TIAN

J'appelle Raymond Weber, qui représente le Conseil de l'Europe.

RAYMOND WEBER

Bonsoir mesdames, messieurs, chers amis, je ne sais pas ce qui me vaut l'honneur d'être ici orateur entre des hommes politiques et des spécialiste du théâtre, je ne suis ni l'un ni l'autre, donc je vais quand même essayer de dire quelque chose d'intelligent et de vous expliquer pourquoi le Conseil de l'Europe s'intéresse au Prix Europe pour le Théâtre. Je crois que le Conseil d'Europe s'intéresse au Prix Europe pour le théâtre parce que le Prix Europe pour le théâtre au fur et à mesure des années est devenu un lieu de création extraordinaire, est devenu un lieu de rencontre entre des artistes, entre des professionnels, entre des jeunes et des moins jeunes, est surtout devenu un Prix et je crois que si ce Prix n'existait pas aujourd'hui en Europe il faudrait l'inventer très rapidement. Je suis très heureux du choix qui a été fait par le jury cette année. Je suis particulièrement heureux je dois dire des deux prix spéciaux aux mentions spéciales qui sont partis pour le Bitef de Belgrade d'une part et pour Ibrahim Spahic de Sarajevo de l'autre. Je crois que ces institutions ou ces personnes montrent vraiment que l'Europe que nous sommes en train de construire est une Europe dans laquelle la frontière n'est pas là pour séparer mais la frontière devrait être là pour réunir. Alors je voudrais terminer quand même par deux petites propositions, l'une j'ai eu l'occasion d'en discuter avec Alessandro, ce serait effectivement de profiter de cette réunion annuelle ici

RAYMOND WEBER

Good evening, ladies and gentlemen, dear friends. I don't know what has given me the honour of speaking here among men of politics and theatre specialists, I am neither one nor the other, but I will nevertheless try to say something intelligent and explain to you why the Council of Europe takes an interest in the European Theatre Prize. I believe the Council of Europe takes an interest in the Prize because over the years it has become an extraordinary centre of creativity, a meeting point between artists, between professionals, between the young and the not so young, above all it has become a Prize, and I believe that if such a Prize did not exist in Europe we should rapidly have to invent one. I am very happy with the choice that has been made by the jury this year. I must say that I am especially happy with the two special prizes which have been offered, to BITEF in Belgrade on the one hand and Ibrahim Spahic from Sarajevo on the other. I believe that these institutions, these people really show that the Europe we are building is a Europe in which the frontier is not there to separate; the frontier should be there to bring unity. I would like to finish, then, with two little suggestions, the first of which came to me in discussion with Alessandro Martinez, that we profit from this annual reunion by bringing together a number of politicians: why not start next year by bringing together Signor Prodi, President of the European Commission, Mr Machora who is the new Director General of UNESCO, and Mr Chruima the Secretary General of the Council of Europe? I think

pour réunir un certain nombre d'hommes politiques et - pourquoi pas? - commencer l'année prochaine à réunir monsieur Prodi, Président de la Commission Européenne, monsieur Matchora qui est le nouveau Directeur Général de l'Unesco et monsieur Chruima qui est le Secrétaire Général du Conseil de l'Europe. Je crois que là ce serait quelque chose de effectivement très important. La deuxième proposition qui va surprendre monsieur Alessandro Martinez je pense qui est que peut-être dorénavant il serait utile d'inverser un petit peu les prix, c'est-à-dire effectivement continuer à donner le premier prix à un auteur, un metteur en scène, un acteur déjà très connu, mais de donner les prix donc avec l'argent et avec l'essentiel de l'argent à des jeunes qui en ont peut-être plus besoin que ceux qui sont déjà établis. Merci.

RENZO TIAN

Merci à Raymond Weber pour ses suggestions. Venons en maintenant au palmares. Les prix ont été décernés par un jury composé d'Erland Josephson, président, qui a participé l'an dernier à la rencontre *L'Art de l'acteur*, organisée par l'Union des thèâtres d'Europe à l'occasion du VIIe Prix Europe pour le Théâtre, qui ne peut malheureusement pas être des nôtres ce soir étant retenu par les répétitions d'un spectacle d'Ingmar Bergman dont il est - on le sait - l'acteur préféré et s'apprétant en outre à jouer dans *La Sonata degli Spettri*. Les autres membres sont Georges Banu, que vous avez eu l'occasion de connaître et d'entendre, Daniel Benoin, président de la Convention Théâtrale Européenne et directeur de la Comédie de Saint-Etienne, Michael Billington, critique de théâtre du Guardian, Bernard Faivre D'Arcier déjà connu de vous, ainsi que Eli Malka, Josè Monléon, et Yvan Nagel qui enseigne à l'Université de Berlin, Tatiana Proskournikova Secrétaire du Centre Russe du Centre International des Critiques

that would be something very important. The second will I expect surprise Alessandro, that perhaps from now on it would be useful to turn the prizes round a little, that is continue of course to give the main prize to a writer, a director or an actor who is already very well known, but to give the money, the bigger share of the money, to the young, who perhaps need it more than those who are already established. Thank you.

RENZO TIAN

Our thanks to Raymond Weber - also for his suggestions. And now let us move on to the awards. The prizes have been awarded by a jury presided over by Erland Josephson, who last year took part in *The Art of the Actor* conference organised by the European Theatre Union on the occasion of the 7th edition of the Europe Theatre Prize. He is unable to be with us tonight, being fully engaged in rehearsing his part in an Ingmar Bergman production of *The sonata of the Spirits*. As is well known, he is the director's favourite actor - and for that reason he is not able to be with us tonight. The other members of the jury are Georges Banu whom you have already had occasion to know and hear, Daniel Benoin President of the European Theatre Convention, and Director of the Comédie de Saint-Etienne, Michael Billington, who is the Guardian's theatre critic, Bernard Faivre D'Arcier already known to you, as are Eli Malka, Josè Monléon, and Yvan Nagel who teaches at the Berlin University, Tatiana Proskournikova Secretary of the Russian Centre of the International Theatre Critics

chael Billington, critique du Guardian, Bernard Faivre d'Arcier, que vous connaissez, Eli Malka, José Monleon, que vous connaissez aussi, Yvan Nagel, professeur à l'Université de Berlin, Tatiana Proskournikova, secrétaire du Centre russe de l'Association internationale des critiques de théâtre et critique et historienne du théâtre, et Franco Quadri, critique de La Repubblica, déjà mentionné par le maire et par moi-même en sa qualité de secrétaire permanent. Le jury a fait les choix suivants. Cette année ont été décernées deux mentions spéciales, deux mentions dictées par la volonté du jury de mettre désigner des organismes, des personnes et des situations qui prenaient dans le contexte général de la situation européenne une signification bien particulière. La première mention spéciale est pour Ibrahim Spaich, directeur du Festival d'Hiver de Sarajévo. José Monleon va lire la motivation.

JOSE MONLEON

À travers la personne d'Ibrahim Spahic', président du centre de la paix de Sarajevo, le jury exprime son admiration pour la ville de Sarajevo et sa reconnaissance pour la continuité et la qualité de son activité théâtrale durant les années du siège, interprété comme un signe de défense de la dignité, de l'exercice de l'imaginaire et de la liberté. Merci Ibrahim.

IBRAHIM SPAHIC'

Mesdames, messieurs, monsieur le Maire, les représentants de l'Europe et normalement les organisateurs du Prix Europe pour le Théâtre, ce sont des organisations, des villes, des groupes, des citoyens de l'Europe qui sont capables

Association and a theatre critic and historian, Franco Quadri, the critic whom the Mayor has already mentioned, and lastly the undersigned in my capacity as permanent Secretary. The jury's selections are the following. This year two special mentions have been awarded, two mentions dictated by a purpose, the will of the jury to point to bodies, people and situations which, in the general context of European theatre, assumed particular significance. The first special mention is for Ibrahim Spahic', the Director of the Sarajevo Winter Festival. José Monleon will read the motivations of the choice.

JOSÉ MONLEON

The jury expresses to Ibrahim Spahic, president of the Sarajevo Peace Centre, its admiration and appreciation of this city for continuing and maintaining the quality of its theatrical activity during the siege years, in defence of dignity, and as an expression of imagination and freedom. Thank you Ibrahim.

IBRAHIM SPAHIC'

Ladies and gentlemen, Mr Mayor, European representatives and of course the organisers of the European Theatre Prize. There are organisations, towns, citizens in Europe who are able today to do some good for the world, because there is a very special world, the world of theatre, which is not just the directors, not just the actors, not just the designers, not just the technicians, it is also the world which is here in this room, the audience, who are always present in theatre as citizens are in the world.

aujourd'hui de faire quelque chose de bien pour le monde parce qu'il y a un monde exceptionnel et c'est le monde du théâtre qui n'est pas seulement les metteurs en scène, qui n'est pas seulement les comédiens, qui n'est pas seulement les scénographes, qui n'est pas seulement les techniciens, c'est aussi le monde qui se trouve ici dans la salle qui sont les spectateurs qui sont toujours avec le théâtre comme les citoyens du monde. Il faut respecter ce Prix à cause de cette solidarité avec le monde qui réfléchit pour nous chaque fois qu'il y a une situation terrible comme pendant la guerre à Sarajevo. Nous avons les théâtres de la résistance contre la violence, contre la guerre avec la solidarité de tous les festivals, de tous les théâtres du monde, de toutes les villes, de tous les citoyens de l'Europe, particulièrement avec la solidarité de votre accueil. Et nous avons la présence ici des musiciens qui sont - pendant la guerre, pendant le siège de Sarajevo - chez vous, dans votre maison, avec votre compatriote pour la démocratie pour l'avenir. Pour cette raison le prix exceptionnel pour moi c'est le prix pour vous et pour l'Europe.

RENZO TIAN

Le jury a attribué une autre mention spéciale au Bitef de Belgrade, qui est l'un des festivals internationaux d'Europe les plus anciens et les plus historiquement connus. Le parchemin de la mention sera remis par Eli Malka à Jovan Cirilov.

ELI MALKA

Le Prix Spécial est décerné au BITEF de Belgrade car, en dépassant la dimension du festival, ce

We must give respect to this Prize because of this solidarity with the world which reflects upon us every time there is a terrible situation, as there was during the war in Sarajevo. We have theatres of resistance against violence, against war, in solidarity with all festivals, all the theatres of the world, all the towns, all the citizens of Europe, especially in the solidarity of your welcome here. And we have the presence here of musicians who, during the siege of Sarajevo, were at home, in your house, with your fellow-countrymen, to safeguard the democracy of the future. For this reason the special prize you have given me is for you, and for Europe.

RENZO TIAN

The jury has awarded another special mention to the Bitef of Belgrade, one of the oldest and historically best known international European festivals. The scroll of the mention will be given to Jovan Cirilov by Eli Malka.

ELI MALKA

The BITEF of Belgrado is awarded the Special Prize because more than a festival this has become a place of intense and profound exchange where, having broken through every barrier, even at times of the most rigid separation, theatrical experiences from the cast and the west have confronted each other in a utopian vision of Europe and with a constant view to peace.

JOVAN CIRILOV

On behalf of all those who work for Bitef, a big

dernier est devenu le lieu d'un échange intense et profond qui, en abattant toute barrière même dans les moments de séparation les plus durs, a permis des années durant de confronter des expériences théâtrales provenant de l'est et de l'ouest dans le cadre d'une vision utopique de l'Europe et dans une perspective de paix qui n'a jamais été abandonnée.

JOVAN CIRILOV

De la part de tous ceux qui travaillent pour le Bitef, un grand merci pour ce prix spécial et pour les autres prix. Merci pour le prix donné à Dodin, qui a déjà reçu le grand prix du Bitef, et pour les autres prix aux nouvelles réalités qui sont une grande source d'inspiration pour notre festival. J'ai parlé ici avec les trois lauréats pour les inviter à venir au Bitef et pour préparer ensemble une riche programmation à venir. Merci.

RENZO TIAN

Passons maintenant aux prix. Cette année, nouvelle preuve s'il en est besoin de la richesse des propositions innovatrices du théâtre européen, nous avons trois lauréats pour les Nouvelles Réalités théâtrales: l'Hollandia Theater Group, que certains d'entre vous auront vu ici dans deux spectacles. La motivation sera lue par Georges Banu et la plaque leur sera remise par le maire, M. Bolognari. Hollandia Theater Group est représenté par Johan Simons et Paul Koek.

GEORGES BANU

Avant de lire la motivation je voudrais vous dire l'émotion que j'ai de présenter ce soir ici ce groupe Hollandia, un groupe qui est dirigé par

'thank you' for this special award and the other prizes. Thank you for the award to Dodin who had already been to the Bitef and won the Bitef Prize, and for the other awards for New Theatre realities, which are a great inspiration for our festival. Here I have spoken with all three Prize winners to urge them to come to Bitef in the future, so that, together, we can create a rich programme. Thank you.

RENZO TIAN

Now let us move on to the Prizes. This year, as a further testament to the richness of innovative offerings of European theatre, we have three prizes for the New Theatrical Realities: the Hollandia Theater Group with which some of you have become acquainted from their two performances. Georges Banu will read the motivations behind the selection, and the plaque will be awarded by the Mayor Mr. Bolognari. The Hollandia Theater Group is represented by Johan Simons and Paul Koek.

GEORGES BANU

Before I read the citation I would like to express the strong personal feelings I have in presenting the Hollandia group here this evening, a group which is led by two extremely important personalities in Dutch theatre. Perhaps I can also say that I got to know this group thanks to the festival directed by Arthur Sonnen. It is a group which in Europe today represents one of the first and most interesting attempts to open up theatre towards other media, to music and dance. And I believe these two performances presented in the framework of the European

deux personnalités extrêmement importantes du théâtre hollandais. Et peut-être que je pourrais dire que ce groupe je l'ai connu grâce au festival dirigé par Arthur Sonnen et ce groupe représente aujourd'hui en Europe une des premières tentatives et des plus intéressantes d'ouverture vers les autres moyens, vers la musique, vers la danse. Et je crois que ce que j'avais dit ici avant de voir ces deux spectacles présentés dans cadre du Prix Europe pour le Théâtre c'était que ces deux spectacles nous ont montré aussi l'état actuel du travail de Hollandia Group e de l'extraordinaire art de ces acteurs dont nous sommes tous fiers de les avoir parmi nous et nous sommes tous fiers d'avoir vu ces spectacles qui nous ont fait découvrir un univers que moi je connaissais mais que j'ai été très heureux de le voir reconnu ici. Hollandia Theatergroep crée en 1985, par le choréographe\metteur en scène Johan Simons et le compositeur\metteur en scène Poul Koek occupe une place privilégiée dans le paysage théâtral néerlandophone. Les spectacles du groupe se sont distingués dès le début par leur dimension chorale et par la capacité d'intégration dans des lieux hors les circuits traditionnels. *Hollandia Theatergroep s'est livée à un travail théâtral de recherche sans jamais le dissocier d'un fort engagement dans les debats d'actualité, sociale ou politique. Hollandia Theatergroep a fondé leur exploration du langage sur des textes célèbres, surtout des tragédies, antiques ou modernes, aussi bien que sur des motivations littéraires non théâtraux. Par ailleurs, le groupe développe la mixité des langages qui lui permet de circuler entre le théâtre, la danse ou les expressions musicales les plus raffinées.*

Theatre Prize have shown us the present state of the work of the Hollandia group, and the extraordinary art of these actors, whom we are proud to have with us; and we are proud to have seen these performances which have enabled us to become acquainted with a world which I already knew, but am very pleased to see recognised here. '*Hollandia Theatre Group, created in 1985 by the choreographer Johan Simons and the composer-director Paul Koek, occupies a privileged position in the Flemish-speaking theatre landscape. The group's productions have been distinguished from their inception by their choral dimension and by their capacity to fit into spaces outside the traditional round. Theatergroep Hollandia has devoted itself to a programme of theatrical research without ever distancing itself from a strong engagement with current issues, social or political. It has based its exploration of language on celebrated texts, especially tragedies, ancient and modern, as much as on non-theatrical literary sources. In addition, the group has developed a mixture of languages which has permitted it to move between theatre, dance and the most refined musical expression. Theatergroep Hollandia seduces us as much by the variety of the fields it explores as by the poetic force of its productions, which are imbued with a rare polemical power. The group well deserves European and international recognition. It is exemplary.*' Thank you.

JOHAN SIMONS

It looks very long but it isn't. Ladies and gentlemen we are very happy to receive this

Hollandia Theatergroep séduit par la variété des champs explorés autant que par la force poétique de ses prestations chargées d'une rare force polémique. Le groupe mérite une reconnaissance européenne et internationale. Il est exemplaire. Merci.

JOHAN SIMONS

Cela paraît très long mais ce n'est pas le cas. Mesdames, messieurs, nous sommes très heureux de recevoir ce beau prix. Recevoir ce prix est un honneur, particulièrement pour le groupe dans son entier; même si vous ne connaissez pas tous les noms. Je n'en mentionnerai qu'un ou deux parce qu'ils travaillent avec nous depuis de nombreuses années: Nico Bink, Jeroen Willems, Tom Blokdijk, Petra van Huffel, Florentijn Boddendijk, Dorine van Ijsseldijk et n'oubliez pas Ton van der Meer ni Will Jan Pielage, ni Erin Coppens et Ate-Jan van Kampen, enfin la compagnie entière. C'est notre prix. Il nous a obligé à rester ouverts à la nouveauté car ce prix est une nouvelle récompense pour le théâtre de la réalité. Merci

RENZO TIAN

Un autre prix pour les Nouvelles Réalités va à Thomas Ostermeier. Je signale que lorsque le prix lui a été décerné, Thomas Ostermeier n'était pas encore ce qu'il est aujourd'hui, à savoir le directeur du Schaubühne de Berlin. Je prie Yvan Nagel de bien vouloir lire la motivation.

IVAN NAGEL

A travers son travail à La Baraque de Berlin Thomas Ostermeier est parvenu à donner une beautiful prize. It is especially an honour to get this prize for the whole group, and even if you don't know their names a couple of them I will mention because they have worked with us for so many years. Nico Bink, Jeroen Willems, Tom Blokdijk, Petra van Huffel, Florentijn Boddendijk, Dorine van Ijsseldijk and don't forget Ton van der Meer and Will Jan Pielage, and Erin Coppens and Ate-Jan van Kampen, anyway the whole company. It is our prize and it obliged us to stay new and open for this is a new theatre reality prize. Thank you.

RENZO TIAN

A prize for the New Theatre Realities goes to Thomas Ostermeier. I should like to add that when the decision regarding the Prize award was made, Thomas had not yet become Director of the Berlin Schaubühne. I would call on Yvan Nagel to read the motivation for the presentation of the award.

IVAN NAGEL

Whilst working at the "Baracke" in Berlin, Thomas Ostermeier has succeeded in leading contemporary theatre in a precise, independent direction by exploiting the discovery of new dramatists and combining this with a suitable style of direction, based - in addition to his exceptional ability to choose and direct the actors - on a timing and vision that can be compared with the cinema, life and urban imagery. Thus Ostermeier has contributed towards expressing the anxieties of the younger generations by giving a faithful, moving picture of them on stage, which is far from being

orientation précise et indépendante au théâtre contemporain en accompagnant la valorisation de nouveaux auteurs d'un style de réalisation appropriée, bâtie non seulement sur la faculté hors du commun de choisir et de diriger les acteurs mais aussi sur des rythmes et des aspects visuels qui renvoient au cinéma, à la vie et à l'imaginaire métropolitain. Ostermeier a contribué en ce sens à exprimer les inquiétudes des jeunes générations dont il offre à travers le théâtre un portrait fidèle et profond qui va bien au-delà des académismes et qui permet de rétablir un lien direct entre ce qui arrive dans la société et ce qui se met en scène dans les théâtres. Le théâtre de Ostermeier parvient donc à mettre en jeu de nouvelles énergies suscitant ainsi l'intérêt, tant en Allemagne qu'en Europe, d'un public nouveau.

THOMAS OSTERMEIER

Je ne peux pas rivaliser avec la performance des deux membres de Hollandia, pour me présenter après eux. Je regrette un peu de ne rien avoir à portée de la main pour faire de la musique mais j'aurais voulu vous remercier de ce prix, car il est très important. Il me rend très heureux. J'ai toujours eu à coeur d'appartenir à la jeune génération des créateurs de théâtre. J'ai beaucoup travaillé avec les auteurs européens; ce qui m'était important ce n'était pas d'être allemand mais d'être de partout au monde, tout comme les auteurs avec qui je travaillais. Et donc mes premiers remerciements vont aux auteurs qui sont inclus dans ce prix. Des auteurs qui viennent d'Ecosse, d'Irlande, de Grande Bretagne et même de Russie; C'est avec eux que nous

"academic" and recreates a direct link with what happens in society and what is staged in the theatre. Ostermeier's theatre thus generates new energies and interests a new German and European audience.

THOMAS OSTERMEIER

It's very difficult for me after the marvellous performance of the two people from Hollandia, to compete with them. I'm a little bit sorry that I don't have anything to make music with but I wanted to tell you thank you for this prize, which is very important and I'm very happy about it. For me it has always been very important to be part of a young generation of theatre makers. I worked a lot with European writers and it was very important for me, not to be German but to be from everywhere around the world. The writers I worked with. So my first thanks is to all the writers who are also respected with this prize. Writers from Scotland, Ireland, Great Britain, even Russia writers we made in the Baracke which nobody maybe knows, but there are also Russian people and French people who came to our theatre to the Baracke. I want to say thank you to all of them. And also another thing which was always very important for my theatre work is the group of people I worked together with and especially the actors but also the set designers, costumers, composers and all the people who worked together with me. And I want especially to thank three people who have been very important and who are still. And I'm very happy that they are still working with me and they are here tonight with me, which is my dramaturge Jens Hillje who worked with me

avons fait la Baracke que personne ne connaît peut-être, mais il y avait aussi des Russes et des Français qui sont venus faire du théâtre à la Baracke. Je veux tous les remercier. Mais il y a autre chose aussi d'important dans mon travail de théâtre, c'est le groupe de personnes qui ont toutes travaillé ensemble; les acteurs bien sûr, mais aussi les décorateurs, les costumiers, les compositeurs, tous ces gens qui ont travaillé avec moi. Je veux plus spécialement remercier trois personnes qui ont été très importantes et le sont toujours. Oui, je suis très heureux qu'elles travaillent encore avec moi et qu'elles soient ici à mes côtés aujourd'hui; je parle de mon dramaturge, Jens Hillje qui travaille avec moi depuis maintenant trois ans; de l'auteur Marius von Mayenburg, qui est essentiel pour mon travail aujourd'hui et aussi le dernier, mais non le moindre, le directeur Tobias Veit. Je veux les remercier tous les trois, leur dire que ce prix est pour eux aussi, et pour toute la compagnie, pour tout le travail que nous avons fait récemment... Merci.

RENZO TIAN

Encore un prix pour les Nouvelles Réalités théâtrales et cette fois le prix va à l'Italie, à la Societas Raffaello Sanzio. Je prie Franco Quadri de bien vouloir lire la motivation et Romeo et Claudia Castellucci de venir retirer leur plaque.

FRANCO QUADRI

En vingt ans de travail dans le domaine des arts visuels, La Societas Raffaello Sanzio est parvenue - en passant d'une expérience provocatrice de jeu à l'invention d'une langue, du théâtre

for three years, now. And the writer Marius von Mayenburg who's very important for my work today and also last but not least, the manager Tobias Veit. And I want to thank the three of them and this prize is also for them and for the whole company and the work we did in the last... Thank you.

RENZO TIAN

And one more Prize to be awarded for New Theatre Realities and this goes to Italy, to the Societas Raffaello Sanzio. Would Franco Quadri please read the motivations and would Romeo Castellucci and Claudia Castellucci please come up to receive their plaque.

FRANCO QUADRI

Having come to the theatre from the visual arts, the Societas Raffaello Sanzio, which in twenty years' work has moved from a provocative ludic approach to the invention of a language, from iconoclastic theatre to a return to an imaginary Sumerian tradition, has now reached full maturity and taking the lead in new young drama by staging the great classics. Founded by two Castellucci and two Guidi brothers from Cesena, the Societas has remained an extended family group in which mothers, aunts, sons, daughters and animals all play a part, and has now taken on the new role of teaching new actors and children. It has also adapted a series of nonmystifying fairy-tales for the stage for children. But it has been the process of re-inventing the classics by personally re-experiencing them and focusing on the communication of energy, that led this

iconoclaste à la récupération d'une tradition sumérienne imaginaire - à la pleine maturité et à devenir le chef de file d'un nouveau théâtre à travers la confrontation avec les grands textes. Fondée par deux couples de frères de la ville de Cesena - les Castellucci et les Guidi -, la Societas est restée fidèle à sa nature de groupe tribal, mettant en scène les mères, les tantes, les enfants, les animaux. Parallèlement, la compagnie a découvert une deuxième vocation: les cours de théâtre destinés aux acteurs débutants et aux enfants. La Societas a d'ailleurs mis en scène pour le public enfantin une série de contes de fée présentés dans une optique totalement démystifiante. Mais c'est le processus de réinvention des classiques, basé sur une communication d'énergie, qui a permis a cette Compagnie de présenter ses spectacles dans les festivals du monde entier.

Partant d'un Hamlet autiste, en proie à sa physicité animale, dans un contexte mécanisé, le groupe de Romeo Castellucci s'est ensuite tourné vers la lecture radicale d'un autre Shakespeare - fondée sur une corporéité qui n'exclut pas la maladie - pour parvenir enfin à la vision cosmique de deux imposants triptyques: L'Orestée, à la force imaginaire et créatrice, et la Genèse, recréation mémorable, sorte d'autoanalyse du travail sur-humain de l'artiste et de réflexion sur l'histoire de l'homme et le devenir de la science au sein du mystérieux rapport entre le bien et le mal. Cela a permis de déboucher sur une conception de moins en moins verbale et de plus en plus visuelle du théâtre. Un théâtre parcouru par une sorte d'étincelle électrique, où la quête des sons joue un rôle déterminant dans l'impact émotionnel produit chez le spectateur.

company to tour the world and become the main attraction at major festivals. And now we have Romeo Castellucci's group moving from an autistic Hamlet prey to his animalistic physicality, in a mechanized context, to a radical reading of a different Shakespeare, based on a corporality that does not exclude disease; and hence to a cosmic vision in two weighty triptychs: the imaginary and creative Orestea and the memorable recreation of Genesis. This is a self-analysis of the superhuman work of the artist and a reflection on the history of man and the progress of science through the mystery of the relationship between good and evil, in an increasingly less verbal and more visual conception of the theatre, where the rapid sequence of the electric sparks of sound is an increasingly decisive factor in the emotional attack on the audience.

ROMEO CASTELLUCCI

We are deeply grateful for this Prize and are happy to be receiving it. I feel that I must share it and dedicate it to our colleagues who put up with us and made this work possible. In particular, I would like to dedicate this Prize to our organisers - Gilda Biasini and Cosetta Nicolini - with whose works this (*points to the plaque*) has been made possible.

CLAUDIA CASTELLUCCI

I also would like to extend special thanks to our colleagues for the joint-efforts they made in our work, all truly important. Our thanks are extended not only to our partners, but also, truly, to all the places which host our

ROMEO CASTELLUCCI

Nous vous remercions pour ce prix que nous sommes heureux de recevoir. Je tiens à le partager avec nos collaborateurs qui nous soutiennent et nous aident à réaliser ce travail. Je voudrais dédier tout particulièrement ce prix à nos organisatrices Gilda Biasini et Cosetta Nicolini, dont le travail nous a permis de recevoir ce trophée (il indique la plaque).

CLAUDIA CASTELLUCCI

Je vous remercie moi aussi, et surtout nos collaborateurs, parce qu'un travail en commun est quelque chose de très important, et puis pas seulement nos collaborateurs, mais également les lieux qui accueillent nos travaux, car nous savons que nous leur créons pas mal de problèmes et nous les remercions aussi pour ça.

RENZO TIAN

Nous appelons à présent Madame Rosanna Rummo, Chef du Département du Spectacle au Ministère des Biens et Activités Culturels. Elle remettra, après que Franco Quadri en aura lu la motivation, le 8ème Prix Europe pour le Théâtre à Lev Dodin, directeur du Maly Teatr.

FRANCO QUADRI

Elève de l'un des plus fidèles disciples de Stanislavski, Lev Dodin est arrivé très jeune de sa Sibérie natale dans les capitales de l'ancienne Russie. Il a consacré sa vie à l'enseignement, sans jamais dissocier la théorie de la pratique, et c'est ainsi qu'il a formé une compagnie, une grande famille avec le culte du groupe et du travail artisanal, bien avant qu'on lui demande, en

performances because we are well aware of the problems we create and we wish to thank you for this as well.

RENZO TIAN

After Franco Quadri has read the motivations, I will call on Ms. Rosanna Rummo, Head of the Ministry of Cultural Heritage's Entertainment Department to present the 8th Europe Theatre Prize to Lev Dodin, director of the Maly Theatre.

FRANCO QUADRI

A student of one of Stanislavsky's most faithful followers, Lev Dodin left his native Siberia for the old cities of former Russia when he was very young. He has devoted his life to a teaching method that is never separated from practice, and this was his starting point for founding a company that was seen as an extended family, with a belief in ensemble performances and workshops, even before he was called upon to direct the Maly in 1983 and make it a leading theatre in the last decades of the twentieth century. The House was born as a play for his group, who graduated from the Drama School in St. Petersburg, after months spent in the northern village where Feodor Abramov wrote his novel on the trials and tribulations of peasant life. It was adapted for the stage by using improvisation to render the actual true-to-life atmosphere to be found in Brothers and Sisters. This tragic epic of the kolkhoz, inspired by the author himself in the mid-eighties, takes place in the space of eight emotional hours of tears and laughter and plumbs the depths

1983, de diriger le Théâtre Maly qui allait devenir le théâtre-phare de cette fin de siècle. La maison a été créée par son groupe de diplômés de l'Institut de Leningrad après un séjour de plusieurs mois dans les régions du nord où Fédor Abramov avait écrit son roman sur la vie paysanne. À la moitié des années 1980, la compagnie parvient a recréer à coups d'improvisations la réalité concrète de Frères et sœurs: cette tragique épopée du kolkhoze écrite par le même auteur. Huit heures de spectacle durant lesquelles les pleurs succèdent aux rires, une recherche sur la "grande âme russe" qui constitue une constante dans le travail du metteur en scène, attiré par l'analyse polémique de l'histoire de son pays réélaborée à travers la littérature. En ce sens, le sommet de son travail est représenté par la mise en scène d'un classique longtemps interdit tel que Les Démons de Dostoïevski, un spectacle qui donna lieu à trois ans de répétitions et que le théâtre Maly reprend régulièrement depuis neuf ans: dix heures de dialogues et de visions qui donnent des frissons et qui constituent une première approche à un discours sur l'esprit révolutionnaire d'un peuple. Ce spectacle devient en quelque sorte le préambule de la métaphore de l'utopie suicidaire exprimée par Andreï Platonov dans Tchevengour, récent chef-d'oeuvre mis en scène sur un plan d'eau, et de Ce fou de Platonov de Tchécov, transformé par Dodin en une danse à travers le XXème siècle. Gaudeamus se déroule quant à lui sur une surface enneigée. Ce premier spectacle monté avec les jeunes de l'École est une satire - hélas encore tout à fait d'actualité - de l'entraînement au service militaire soviétique, et s'insère à la perfection dans le répertoire

of the "great Russian soul", which is one of the director's favourite subjects, together with the controversial analysis of the history of his country, especially through the adaptation of novels for the theatre. The culmination of this was the staging of a Dostoyevsky classic that had long been banned, The Demons, which he rehearsed for three years and was staged regularly by the Maly company for nine years in ten-hour performances of thrilling words and actions. These already imply a discourse on the revolutionary spirit of a people that serves as an introduction to the metaphor of the suicidal utopia expressed in Andrei Platonov's Cevengur, the recent stage masterpiece floating on water, and the Untitled Play by Chekhov, translated by Dodin into a dance through the twentieth century Gaudeamus, on the contrary, is set on a snowy stage and is the first of the plays produced with the Drama School students. It is a satire on Russian training for military service that unfortunately remains very topical today, and is part of the repertoire that focuses on contemporary man, which the company offers to its public worldwide, thus restoring to us a sens of the necessity for the theatre.

LEV DODIN

I will tell briefly in Russian. I'm happy, and I thank you for the Europe Prize prize. I'm happy because this prize represents for me the confirmation that the theatre destroys all the borders or at least makes them unimportant. In this way the theatre is ahead everything and everybody. It is mainly for this reason that I'm glad and happy. I would like to address a huge

centré sur l'homme de notre temps proposé par la compagnie à son public naturel et, partant de là, au public du monde entier auquel Dodin a su redonner le sens d'un théâtre nécessaire.

LEV DODIN

Je vais dire brièvement en Russe: Je suis heureux, je vous remercie pour le Prix Europe. Je suis heureux, parce que ce prix représente pour moi la confirmation que le théâtre détruit toutes les frontières ou du moins les rend insignifiantes. Ainsi le théâtre devance tout et tout le monde. C'est surtout pour cette raison que je suis content et heureux. Je voudrais adresser un énorme merci et féliciter à l'occasion de ce prix tous mes collègues et compagnons de théâtre qui se trouvent en ce moment ici ou à Saint-Pétersbourg. Merci beaucoup.

RENZO TIAN

Cette fois, nous avons vraiment terminé. Nous vous remercions de votre attention et sans doute aussi de l'impatience de voir le spectacle, que vous avez sans doute tous refrénée. Passons maintenant au théâtre, le vrai, pour voir cette nouvelle création de Dodin, la *Molly Sweeney* de Brian Friel. Merci et bonne soirée.

"Thank you!" to all my theatre 'colleagues and companions who are in this moment here or in St-Petersburg and I would like to congratulate them with this prize. Thank you very match.

RENZO TIAN

Now we've really come to the end. We thank you for your attention and we are sensible of the impatience we have all kept at bay to see the performance. Now let us move on to real theatre, to enjoy Dodin's new creation: Brian Friel's *Molly Sweeney.* Thank you and have an enjoyable evening.

Annexes

La problématique du travail de Lev Dodin
Problematics Lev Dodin'work

Conférence\Conference

Nous publions avec plaisir sur demande de Lev Dodin les actes inédits de la Conférence qui s'est tenue en mai 2004 à Saint-Pétersbourg à l'occasion du 60ème anniversaire du metteur en scène.

At Levin Dodin's request, we are glad to publish the transcripts form the Conference which was held in May 2004 at St. Petersburg on the occasion of the director's 60th birthday.

LEV GUITELMAN

Je suis très content qu'ici, dans ce Salon Karélie bondé, on parle de l'œuvre d'un formidable metteur en scène, qui est aussi un grand ami.

Moi je dirais que Lev Abramovitch est non seulement un des plus grands metteurs en scène de notre temps, je crois qu'il fait partie des cinq ou même des trois premiers metteurs en scène mondiaux. Je suis persuadé que sa mise en scène, son exploit d'artiste sont comparables à ce que font Peter Brook ou Ariane Mnouchkine et certains autres metteurs en scène connus dans le monde entier. Nous avons la chance, l'immense joie que Dodin ait toujours travaillé dans notre ville - on suit son travail depuis qu'on est étudiants. Comme on sait, il a fait ses études à l'Académie théâtrale de Saint-Pétersbourg chez un brillant maître et le meilleur pédagogue de l'époque, Boris Volfovitch Zon, dont l'assistant et l'élève préféré, David Karassik, lui aussi était un formidable metteur en scène. Karassik et Zon ont donné à Dodin un enseignement formidable, et c'est là que tout a commencé. C'est probablement grâce à cette école qu'il a été connu encore jeune. Il a commencé son activité pédagogique en 1970, très tôt, à peine terminé ses études à l'Académie. Il sentait déjà ce besoin de partager ses pensées et ses sentiments avec ses étudiants. A partir de 1970 il a travaillé comme enseignant. A l'époque déjà, dans les années 1970-1980, il montait des spectacles que le public pétersbourgeois admirait. La plupart des gens ici présents se souviennent de la mise en scène de *Entre soi on s'arrange toujours* et de la *Rose tatouée* au Théâtre Maly, du *Mineur* qui a été monté au théâtre de Liteiny et de *Rose Ber-*

LEV GUITELMAN

I am very happy that in this packed Karelia Hall we should be talking about the work of a formidable director, who is also a great friend.

Personally I would say that Lev Abramovitch is not only one of the great directors of our time, but one of the top five or six, if not the top three directors in the world. I am persuaded that his stagings, his artistic achievements are comparable with what Peter Brook or Ariane Mnouchkine are doing, and some other world-famous directors. We are lucky – and very happy – that Dodin has always worked in our town. We have followed his work since student days. As you know, he studied at the St Petersburg Theatre Academy under a brilliant master and the best teacher of the time, Boris Volfovitch Zon, whose assistant and favourite pupil, David Karassik, was also a formidable director. Karassik and Zon gave Dodin a formidable education, and that is where it all began. It is probably thanks to this schooling that he became known when still young. He began his own teaching activity in 1970, very early, when he had hardly finished his own studies. He already felt this need to share his thoughts and feelings with his students. From 1970 he worked as an instructor. Then, in the 70s and 80s, he was already putting on productions that were admired by the St Petersburg public. Most of us here remember his productions of *Entre soi on s'arrange toujours* and *The Rose Tattoo* at the Maly, of the *Miner* which was put on at the Liteiny, and Hauptmann's *Rose Berndt*.

ndt de Hauptmann. Et puis Lev Dodin a entamé une collaboration avec Arkadi Katzman, et cette collaboration a été hautement fructueuse car c'est à cette époque qu'on a vu les premières représentations de *Frères et soeurs* encore en version d'étude, puis ce fut le tour des magnifiques *Frères Karamazov* et de *Ah, ces étoiles!* Bien évidemment, Katzman a beaucoup aidé Dodin et Dodin a aidé Katzman. C'était une vraie collaboration et il est difficile de dire lequel a été le maître. Jadis tous deux, Dodin et Katzman, travaillaient avec les étudiants des promotions successives et maintenant ces élèves font la gloire du Théâtre Maly. Moi, je crois - probablement, ce n'est que mon opinion ou bien quelqu'un sera de mon avis - que la troupe du Théâtre Maly est la meilleure au monde aujourd'hui. J'insiste là-dessus parce que j'ai vu beaucoup de spectacles dans différents pays. J'ai vu de bons acteurs dans ces spectacles, dans ces troupes, mais je ne connais pas de troupe qui soit aussi unie, qui représente un tel ensemble de personnalités étonnantes. L'importance des spectacles de Dodin est grandiose. Ses créations ne sont pas liées exclusivement au théâtre, ce ne sont pas des phénomènes uniquement théâtraux, je crois que la majorité des spectacles de Dodin sont des phénomènes moraux de notre vie qui abordent des problèmes essentiels, fondamentaux de l'existence. Qu'il s'agisse de *Frères et soeurs*, des *Possédés* ou de tant d'autres créations. Ces spectacles, en effet, réfléchissent sur quelque chose d'extrêmement authentique, de vrai, de profond qui existe dans cette vie. De ce point de vue Lev Abramovitch est important pour nous comme homme de théâtre, comme penseur et

Then Dodin began a collaboration with Arkadi Katzman, which was highly fruitful, because at that time we saw the first presentations of *Brothers and Sisters*, still in development, and then it was the turn of the magnificent *Brothers Karamazov* and *Oh, Those Stars!* It is very clear that Katzman helped Dodin a lot, just as Dodin helped Katzman. It was a real collaboration and it would be difficult to say which was the master. In those days both Dodin and Katzman worked with students of successive intakes and today those students are the glory of the Maly Theatre. I myself believe – and I think I am not alone in this belief – that the Maly company is the best in the world today. I stick to that opinion because I have seen many productions in many countries. I have seen good actors in these productions, in these companies, but I know of no troupe so united, no troupe with such a gathering of astonishing personalities. The importance of Dodin's productions is huge. His creations are not exclusively tied to theatre, they are not uniquely theatrical phenomena: I believe that most of Dodin's productions are moral phenomena of our life, which touch on essential, fundamental problems of existence. We can talk of *Brothers and Sisters*, of *The Possessed*, or so many other productions. These productions are in fact reflections on something extremely authentic, true and profound which exists in this life. From this point of view Lev Abramovich is important for us as a man of the theatre, as a thinker and as someone who aspires, through the medium of theatre, to understand mankind,

comme quelqu'un qui aspire, par l'intermédiaire du théâtre, à comprendre l'homme, à découvrir ce monde. C'est pourquoi les répétitions de Dodin sont si difficiles. Une fois il m'a raconté qu'un metteur en scène au spectacle duquel il avait assisté, lui avait avoué n'avoir répété que 30 jours. Dodin remarqua avec tristesse: «Moi je ne pourrais sans doute jamais faire un spectacle en 30 jours». En effet, nombreux sont ses spectacles qui se créent, se font pendant une longue période de temps, car c'est un travail vraiment en profondeur. Un livre, formidable à mon avis, vient juste de sortir: ce sont les notes des répétitions de *Pièce sans titre*. Je ne l'ai pas encore lu sérieusement, mais je vois déjà que c'est un magnifique document, un témoignage qui démontre à quel point la création d'une œuvre artistique vraiment formidable est complexe. Que de souffrances subit le metteur en scène, que de souffrances vivent les comédiens et tous les autres participants du spectacle! En fin de compte, ces répétitions difficiles, compliquées ont donné naissance à un document magnifique de notre temps, un témoignage artistique de notre époque. Commençons donc notre discussion sur l'œuvre de Lev Dodin, dont on fête aujourd'hui le 60ème anniversaire.

OLGA EGOSHINA

Quand il faut parler d'un phénomène aussi important que Lev Dodin, on est confronté au choix du thème. Il y a des tas de gens du théâtre d'aujourd'hui dont il est facile de parler - ce sont de superbes personnages, hauts en couleurs, passionnants qui vont vous souffler eux-mêmes de quoi il faut parler. Il est facile de réfléchir à

to discover this world. This is why Dodin's rehearsals are so difficult. Once he told me that the director of a production he had seen had told him that he had only rehearsed for thirty days. Dodin said sadly, 'I could certainly never get a production together in thirty days.' In fact, there are lots of his productions which are created, put together, over a long period of time, because this is a really profound way of working. A book has just come out, which I think is formidable: the production notes for *Play Without Title (Platonov)*. I haven't read it properly yet, but I can already see that it is a magnificent document, a testimony which shows just how complex is the creation of a truly formidable work of art. What sufferings the director has to undergo, what sufferings the actors go through, and everyone else involved in the production! In the last analysis, these difficult, complex rehearsals have given birth to a magnificent document of our time, an artistic testimony for our age. So, let us begin our discussion of the work of Lev Dodin, whose 60th birthday we are celebrating today.

OLGA EGOSHINA

When we have to talk of a phenomenon as important as Lev Dodin, we are faced with a choice of themes. There are heaps of theatre people of today that you can talk about with ease -- superb personalities, colourful, passionate, they prompt you themselves on what has to be said about them. It is easy to reflect about them. In that sense, Lev Dodin is a complete 'artifact', a 'thing in itself'. A man who is never summed up from first impressions, the first

leur propos. Dans ce sens-là, Lev Dodin est un «artefact» absolu, «une chose en soi». Un homme qui ne se résume pas aux premières idées, aux premiers mots qui viennent, ne vous souffle jamais ce qu'il faut écrire à son sujet. On ne ressent jamais, à ses spectacles, cette fameuse «joie du critique»: «mais voilà, on t'a soufflé une fois, deux fois, trois fois...» C'est un théâtre, où on se met à penser à quelque chose de très petit et qui nous mène, en fin de compte, vers un thème très grand et puis encore plus grand.

Quand j'ai tenté de faire une esquisse de son portrait (en essayant tout simplement de parler de lui uniquement en tant que metteur en scène) dans le cadre d'un spectacle, je n'y suis pas arrivée. Parce que Dodin est un homme qui ne cesse pas de se construire, de construire son théâtre (car en parlant de Dodin on sous-entend toujours son théâtre). Néanmoins il n'aime pas cette définition «le théâtre de Lev Dodin», mais préfère dire «le Théâtre Dramatique Maly». D'abord je me disais que c'était de la coquetterie, et ce n'est que plus tard que j'ai compris que pour lui le théâtre c'était en effet plus que le théâtre de Lev Dodin. C'est le Théâtre Maly dont il fait partie comme un composant, une voix du chœur, un personnage. Dans n'importe lequel de ses spectacles on le reconnaît lui, ses pensées et ses sentiments, mais le spectacle n'est jamais uniquement une expression directe de Dodin. Il construit son théâtre comme une œuvre artistique. Son théâtre, le MDT, est, pour Dodin la même chose que la *Divine Comédie* pour Dante, dont il était un personnage et qui en même temps était l'œuvre de sa vie. Quand on parle de Dante on ne peut pas ne pas parler

words that come to you, never prompts you at all on what should be written about him. At his shows you never feel that famous 'critical thrill' – 'Look, you're being touched, once, twice, three times...' It is a theatre where you start to think about something very small and are led, by the end, to a theme which is very big and then gets even bigger.

When I tried to sketch a portrait of him in the context of a production, by trying simply to talk about him as a director only, I didn't succeed. Because Dodin is a man who never ceases to construct himself, to construct his theatre - for when we talk of Dodin we are always talking of his theatre as well. Nevertheless he doesn't like that expression, 'The Theatre of Lev Dodin'; he prefers to say 'The Maly Drama Theatre'. At first I used to say to myself that this was coquetry; it was only later that I understood that for him theatre was really more than Lev Dodin's theatre. He is a part of the Maly theatre, a component, a voice in the chorus, a character in the cast. In any one of his productions you can recognise him, his thoughts and feelings, but the production is never a direct expression of Dodin. He constructs his theatre like a work of art. His theatre, the Maly, is for Dodin the same thing as the *Divine Comedy* is for Dante, in which he was a character, but which was also his life's work. When we speak of Dante we cannot but speak of the *Divine Comedy*. For Lev Abramovich the Maly is in fact his life's work, his theatre, his major work of art in which every creation is only a chapter, a theme, one of the twists or versions of his perception, of

de la *Divine Comédie*. Pour Lev Abramovitch le MDT c'est en effet l'œuvre de sa vie, son théâtre, son œuvre artistique majeure où chaque création n'est qu'un chapitre, un des thèmes, un de tournants ou une des versions de sa perception, de sa relecture de la vie actuelle.

Tout ce que je viens de dire n'est qu'une introduction très longue à mon sujet, très précis et concret, qui est né après que j'ai écrit un de mes articles.

Un jour Valéri Galendéev est venu me dire que j'avais écrit que Dodin était pessimiste et que son regard sur la vie était habituellement sombre. «Vous savez, ce n'est pas vraiment le cas», - me dit-il et il s'en alla. Mais j'ai retenu ses paroles. Je n'étais pourtant pas la seule à utiliser ce cliché - à savoir que le théâtre de Dodin est dur et sombre. Donc je vais parler de la joie dans le théâtre de Dodin.

Chacun sait ce qu'est la joie, disait Saint Augustin, mais au moment où on vous demande d'expliquer ce que c'est, vous vous mettez à réfléchir et vous comprenez que c'est difficile. La joie c'est une sorte de don sacré qui nous est donné comme la foi, elle existe ou bien elle n'existe pas, on l'éprouve à des moments tout à fait différents. Elle peut être très simple.

Dans les spectacles de Dodin on peut avoir des minutes d'une joie simple et extraordinaire. La joie d'une miche de pain dans *Frères et soeurs* quand on a faim. La joie de la viande qu'on apporte sur scène pendant la représentation, et cette viande vous procure la plus grande joie au monde: la joie du travail dans la scène des semailles, quand on va jusqu'à imiter les acteurs, leurs mouvements de semeurs, on les capte

his re-interpretation of actual life.

All that I have just said is only a very long introduction to my subject, which is very precise and concrete, which came about after I had written one of my articles.

One day Valery Galendeev came to tell me that I had written that Dodin was a pessimist, that his outlook on life was habitually sombre. 'You know', he said, 'that's not really the case.' And he went away. But his words stayed with me. Still, I was not the only one to use this cliché – that Dodin's theatre is harsh and sombre. So I am going to talk about the joy in Dodin's theatre.

Everyone knows what joy is, says St Augustine, but when someone asks you to describe it you start to think about it and you understand how difficult it is to explain. Joy is a sort of sacred gift that we are given, like faith: either it is there or it is not, you experience it at very different moments. It can be very simple. In Dodin's productions you can experience minutes of a simple and extraordinary joy. The joy of a loaf of bread in *Brothers and Sisters* when you are hungry. The joy of the meat that is brought on stage during the performance – this meat gives you the greatest joy in the world. The joy of labour in the sowing scene, when you go as far as imitating the actors, their movements as sowers, you imitate them even if you have never sown a seed in your life, because the memory of this moment comes back to us at a genetic level. It is the joy of those who come back from the war, the joy of love – all of that is very much present in *Brothers and Sisters*.

même si on n'a jamais rien semé de sa vie, car le souvenir de ce moment nous revient au niveau génétique. C'est la joie de ceux qui reviennent de la guerre, la joie de l'amour - tout cela est bien présent dans *Frères et soeurs*. Poursuivons avec *Les possédés*, c'est un tout autre monde, Dostoïevski est particulièrement sombre, mais voilà une scène d'accouchement. Impossible je crois, de vivre au théâtre un bonheur plus complet. C'est un instant de bonheur absolu - la naissance d'un homme nouveau. Et aussi la manière dont les gens autour le regardent, y réagissent, comment ils communiquent. Un des personnages des *Possédés* les plus joyeux est Kirillov, un futur suicidé. C'est un homme qui a calculé sa vie, qui sait qu'il va bientôt mourir et c'est pour ça qu'il vit sa vie pleinement, avec une intensité inouïe.

Une des facultés profondes de la joie c'est la plénitude de sensation de la vie, cet instant où on ressent la vie avec une force extraordinaire. Et cette faculté d'exprimer la joie est présente dans le théâtre de Dodin. Dans *Gaudeamus* c'est la joie du corps, de la jeunesse, de la santé et de la force. Quand les comédiens courent, sautent et se mettent à chanter «Givre bleu, bleu» fonçant sur la salle, ils communiquent au public leur énergie puissante et nous renversent presque. C'est la joie de la parade et la joie de la bataille. Ce qu'il y a dans *Gaudeamus* et *Claustrophobia* c'est la joie du corps entraîné, apportée par sa nouvelle promotion d'acteurs-mimes et acrobates. La joie du corps entraîné dont Meyerhold rêvait et qu'il appelait «le corps joyeux de l'acteur».

Si on parle de *Pièce sans titre* avec sa pisci-

Let us go on to *The Possessed*. It is another world - Dostoevsky is particularly sombre - but look, here is a birth scene. It's impossible, I believe, to experience a joy more complete in the theatre. It is a moment of absolute happiness – the birth of a new being. And also the way in which the people around look at it, react to it, how they communicate. One of the most joyful characters in *The Possessed* is Kirillov, a future suicide. This is a man who has made an accounting of his life, who knows that he is going to die soon and for that reason he lives his life to the full, with an incredible intensity.

One of the profound features of joy is the fullness of the sensation of life, that moment when you feel life with an extraordinary force. And this ability to express joy is present in Dodin's theatre. In *Gaudeamus* it is the joy of the body, of youth, of health and strength. When the actors run, jump and start to sing 'Blue, blue frost' as they charge about the stage, they are communicating their powerful energy to the audience, to the extent that they almost knock us over. It is the joy of the parade ground and the joy of battle. What we have in *Gaudeamus* and *Claustrophobia* is the joy of the trained body, brought to us by newly trained actor-mimes and acrobats. The joy of the trained body, that was Meyerhold's dream, which he called 'the joyful body of the actor'.

If we talk about *Play Without Title*, with its swimming pool (which later turned up in other theatres, to the point where for a long time no self-respecting director could think of putting on a production without a swimming pool), we

ne qui a fait plus tard le tour des théâtres, au point que, pendant longtemps, aucun metteur en scène qui se respecte ne pensait plus faire un spectacle sans piscine, on se demande ce qu'est l'eau. En fait, les moments sont rares où on peut éprouver l'union avec la nature, le monde, se sentir être à cet instant précis une parcelle de l'ensemble. C'est comme quand on va à la mer, qu'on plonge dans l'océan et qu'on se sent embrassé par l'univers. L'eau sur scène, qui apparaît une fois dans *Pièce sans titre*, représente la matérialisation du monde joyeux autour de nous, qui nous accueille. Dodin nous fait ressentir plusieurs fois cet instant dans ce spectacle, cette possibilité de se fondre avec le monde. Ce sont des moments d'amour, et le moment où Platonov meurt, quand la mort ne fait pas peur, quand elle comporte si ce n'est de la joie, au moins de l'apaisement.

Les instants de joie dans la vie ne se réduisent jamais au plaisir égoïste, car en réalité, les moments de joie les plus sublimes surviennent non pas quand on reçoit mais quand on donne. Quand cette minute d'abnégation atteint son comble et qu'on se rend compte que le personnage se donne tout entier, jusqu'au bout, la joie naît.

Un autre aspect de cette joie réside dans la manière d'exister des acteurs. Il est lié à la plénitude de leur présence sur scène, la plénitude de leur présence dans leurs rôles, la plénitude de leur vie dans leurs rôles, qu'ils communiquent au public. Par exemple, une de mes plus grandes joies au théâtre, j'ai peur de le dire, m'a été procurée par le monologue de Stavroguine sur Matriocha. La joie survient très simplement,

ask ourselves, what is water? Indeed, those are rare occasions when one can experience union with nature, the world, and feel that one is at that precise moment a fragment, a part of the whole. It is like when we go to the sea, we plunge into the ocean and feel enfolded in the arms of the universe. Water on stage, which occurred once in *Play Without Title*, stands as a manifestation of the joyful, welcoming world around us. Dodin gets us to experience such a moment several times in this production, this possibility of becoming at one with the world. There are moments of love, where the characters are in love, but also the moment when Platonov dies. It is a moment when death holds no fear, when it carries with it if not joy, then at least relief.

The moments of joy in life are never mere egoistic pleasure, for in reality the most sublime moments of joy occur not when we receive but when we give. When a moment of self-denial reaches its peak and we realise that a character is giving himself completely, to the limit, then joy is born. Another aspect of this joy is present in the way the actors exist. It is linked to the fullness of their presence on stage, the fullness of their presence in their roles, the fullness of their life in their roles, which they communicate to the audience. For example, one of my greatest moments of joy in the theatre, I am almost afraid to say, was the result of Stavrogin's monologue on Matriocha. It wells up very simply when, sitting in the audience, you realise that you can see Matriocha, and the staircase, even though there is nothing on stage. The actor

quand, assis dans la salle, on se rend compte qu'on voit Matriocha, et l'escalier, bien qu'il n'y ait rien sur scène. L'acteur qui en parle est seul. Sa force de vision nous communique cette image; il vit le personnage de Stavroguine avec une telle plénitude et une telle force qu'on sent inconsciemment qu'on entre dans son monde intérieur, on entend le flux de son sang, on entend battre son pouls. Après tout cela, je comprends Piotr Semak qui raconte qu'après avoir joué ce rôle, quand il était en train de fumer, il se rendait soudain compte que ce n'était pas lui qui tenait une cigarette à la main, mais Stavroguine. Ou bien, et ça fait encore plus peur, une idée lui passait par la tête et il comprenait que ce n'était pas son idée mais celle de Stavroguine. Les acteurs de Dodin nous donnent la possibilité de toucher à un des plus grands mystères, à savoir, que l'acteur entre dans son rôle avec une telle intégrité que cet *alter ego* apparaît. Ils s'expriment dans le personnage en une fusion étrange, ainsi que leur personnage s'exprime en eux. Telle est l'interaction entre Kourychev et Platonov, Semak et Stavroguine, Vlassov et Chatov, Bekhterev et Verkhovenski. C'est une étrange alliance entre soi-même et l'autre, une tentative d'incorporer l'expérience d'autrui, d'entrer dans les circonstances proposées quand son personnage devient en effet son *alter ego*.

En étudiant au musée du Théâtre d'Art les cahiers de répétitions de Innokenti Smoktounovski, y compris les cahiers concernant la période de travail avec Dodin sur *Les Golovlev*, j'ai été bouleversée, je m'en souviens bien, par cet *alter ego* qui surgit chez l'acteur quand il joue Ioudouchka Golovlev: «Moi, je suis Golovlev, c'est

who is talking about it is alone. The power of his vision communicates this image to us – he is living the character of Stavrogin with such fullness and power that you feel unconsciously that you are entering into his interior world, you can hear the flow of his blood, your can hear his pulse beating. After all that I can understand Piotr Semak, who says that after playing this part, when he was smoking a cigarette, he suddenly realised that it wasn't him with a cigarette in his hand but Stavrogin. Or indeed – and this is even scarier – an idea came into his head and he understood that it wasn't his idea but Stavrogin's. Dodin's actors give us the possibility of approaching one of the greatest mysteries, that is, when an actor enters into his role with such intensity that this *alter ego* appears. They express themselves through the character in a strange fusion, as if the character was expressing itself through them. Such is the interaction between Kurychev and Platonov, Semak and Stavrogin, Vlassov and Chatov, Bekhterev and Verkhovenski. It is a strange alliance between the self and the other, an attempt to incorporate one's experience of the other, to enter into a situation in which your character becomes in fact your *alter ego*.

When I was at the Art Theatre studying Innokenty Smoktunovsky's rehearsal notebooks, including the books dealing with the period when he was working with Dodin on *The Golovlevs*, I was mightily struck, I remember well, by this alter ego that welled up in the actor, when he was playing Iuduchka Golovlev. 'I *am* Golovlev, it's I who feel, who

moi qui ressens, qui souffre, qui hais en ce moment précis ». Il y avait un moment où on voyait qu'entre l'acteur et le personnage naissait ce centaure homme-personnage. C'est ce à quoi aspire Dodin dans ses spectacles et ce qu'on trouve aussi dans *Molly Sweeny*. Il semble qu'il n'y ait rien de particulier. Les personnages sont assis, chacun occupé avec son cocon. Mais il y a une joie pure de l'existence d'acteur. Comment ils tissent les dialogues, comment des fils invisibles se créent entre eux. Récemment on a présenté ce spectacle à la télé, et j'ai revérifié mes sentiments. Formellement, ils ne devraient pas communiquer entre eux, ils sont séparés, mais comme la caméra montre plusieurs réactions à la fois, on comprend qu'ils sont tout le temps engagés l'un avec l'autre. Et là, ce qui nous procure de la joie c'est leur capacité d'acteurs à se donner pleinement l'un à l'autre, à s'unir entre eux comme des voix dans un chœur. Même si on n'est pas soliste, on peut se réjouir du fait que notre voix est renforcée, soutenue, reprise et qu'elle se développe.

Dans *Oncle Vania*, sa dernière mise en scène au MDT, à ce jour, Dodin est beaucoup plus lumineux et joyeux que Tchekhov, je crois. Il a pris la pièce la plus désespérée, sans entrer en polémique avec elle, il ne polémique d'ailleurs jamais avec ses auteurs mais il leur parle toujours, très longuement. Et là, quand il parle à Tchekhov, je comprends à quel point le regard de Dodin sur ce monde, dans ce sens-là, est plus lumineux, plus joyeux. Il offre à ses personnages ces instants de bonheur - la pluie, le sentiment de la femme sublime, la joie du simple fait de leur existence.

suffer, who hate at this given moment.' There was a moment when you could see this beast, half-man, half-character being born out of the actor and the character. This is what Dodin aspires to in his productions, something you also find in *Molly Sweeney*. It seems that there is nothing there in particular. The characters are seated, each one busy in their own cocoon. But there is a pure joy in the existence of the actor, in the way they interweave their dialogue, in the way invisible threads are created between them. This piece was recently shown on television, and I was able to confirm my feeling. Formally, they should not communicate with one another, they are separated, but the camera shows several reactions at once, and we understand that they are engaging with one another all the time. And there, what gives us joy is their capacity as actors to give themselves to one another completely, to join together like voices in a choir. Even if we are not the soloist, we can rejoice in the fact that our voice is strengthened, sustained, taken up and developed. In *Uncle Vanya*, his most recent production for the Maly to date, I believe Dodin is much more luminous and full of joy than Chekhov. He has taken this play full of despair, without entering into dispute with it – he never disputes with his authors, but he talks to them all the time, for a long while. And there, when he talks to Chekhov, I can understand how Dodin's view of this world is in that sense more luminous, more joyful. He offers his characters these moments of happiness – the rain, the sublime feeling of the woman, the joy of the simple fact of their

«La joie la plus sublime de sa vie, on l'éprouve lors des répétitions » a écrit Valeri Galendéev dans son livre *La méthode et l'école de Lev Dodin*. Donc je crois que dans tous les spectacles, ces minutes de joie vécues aux répétitions, sont préservées. La joie de la création, la joie du dépassement, qu'il nous communique à nous, les spectateurs.

ALEXANDRE TCHEPOUROV

Salomé *de Richard Strauss d'après la pièce d'Oscar Wilde à l'Opéra de Paris. Mise en scène de Lev Dodin.*

Je commencerai par l'impression que ce spectacle a produit sur moi, cette automne. La vie a voulu que je puisse assister à la deuxième représentation à l'Opéra Bastille. J'ai été bouleversé par le spectacle mais aussi par la réaction de la salle à la fin. Cet opéra est joué sans entracte. La tension, la concentration étaient palpables dans de l'immense salle de l'Opéra Bastille à plusieurs rangs de balcons - ce ne pas un théâtre classique à l'italienne, mais un théâtre contemporain, qui, dirait-on, n'est pas propice à cette réaction émotionnelle et à la perception de l'opéra classique. Cette incroyable concentration qui régnait dans la salle, à la fin, fit place, après un court instant, au rugissement du public. Moi, franchement, je n'ai rien entendu de pareil depuis très longtemps. Je parle de la fusion entre la salle et l'œuvre artistique, de la réaction unanime de milliers de gens. Ce qui prouve que, quand on écoute et qu'on regarde ce spectacle, on a le sentiment (et c'est vrai pour la majorité des spectacles de Dodin), que le metteur en scène s'adresse personnellement à vous, qu'il

being alive.

'In rehearsal you experience the most sublime joy of your life,' wrote Valeri Galendeev in his book *The Method and Teaching of Lev Dodin*. So I believe that in all his productions, these moments of joy which have been lived during rehearsal are preserved. The joy of creation, the joy of achievement, which he communicates to us, his audience.

ALEXANDER TCHEPUROV

Salomé *by Richard Strauss, after the play by Oscar Wilde, at the Opéra de Paris. Directed by Lev Dodin*

I will begin with the impression this produced in me this autumn, when I saw its second performance at the Opéra Bastille. I was overwhelmed by the production, but also by the audience reaction when it finished. The opera is played without an interval. The tension, the concentration were palpable in the Bastille's huge auditorium, which has several tiers of balconies: it is not a classical opera house *all'Italiana*, but a contemporary building, which you might say is not particularly suited to an emotional reaction like this, or to an appreciation of classical opera. This incredible concentration which was present in the auditorium gave way at the end, after a short pause, to roars from the audience. Frankly, it is a very long time since I have heard anything like it. I am talking about the fusion of the house and the artistic work, the unanimous reaction of thousands of people. It proves that when you listen to this production and see it, you have the feeling (something that is true for

vous entrouvre ce qu'on croyait deviner, ce qu'on était sur le point de deviner, et lui, il le dit. C'est-à-dire, il vous conduit vers la découverte de vérités importantes, et cette propriété, cette vertu de sa mise en scène crée un effet incroyable de tourbillon qui vous aspire dans ce monde de l'art. Tel est le sentiment qu'on éprouve aux spectacles de Dodin.

Dodin et l'opéra, c'est un thème digne d'une étude profonde et sérieuse. Ce n'est pas un genre d'hommage à la mode qui veut que les metteurs en scène de théâtre dramatique, ayant atteint un certain niveau de notoriété mondiale, soient invités dans des grands théâtres pour monter des opéras. Il y a longtemps, quand Lev Dodin ne faisait pas encore de mises en scène d'opéra, je me suis dit qu'il devrait en monter un, venir au théâtre lyrique, car la musicalité de la pensée lui a toujours été particulièrement propre. Tout à l'heure on a entendu un discours très passionnant sur la joie chez Dodin, sur Dodin lumineux, sur Dodin en qui est toujours présent ce sentiment de l'idéal qui ne correspond nullement à la réalité où on vit tous. Le monde est sublime, divin, mais nous sommes ce qu'il y a de plus imparfait dans ce monde. Donc cette sensation d'un diapason intérieur, diapason divin, à mon avis, représente justement cette musicalité de la pensée. Ce diapason vit au sein de la personnalité de Dodin, de sa nature et c'est selon ce diapason qu'il accorde et ressent la vie.

Parlons de *Claustrophobia*. Et qu'est *Claustrophobia*? C'est un ballet défiguré. C'est un ballet classique qui a été défiguré, déstructuré par la vie même, on parle de *Tchevengour* et on entend le diapason «off» de la *Traviata*. Cette

most of Dodin's productions) that the director is addressing himself personally to you: that he is opening up to you what you believed you could guess, what you were on the point of guessing, and there he is, saying it. That is to say he leads you towards the discovery of important truths, and this property, this virtue of his direction creates an incredible effect of turbulence which draws you up into this world of art. This is the kind of feeling you get at Dodin's productions.

Dodin and opera is a theme worthy of a profound and serious study. It is not that kind of nod to fashion which happens when theatre directors, having reached a certain level of world renown, are invited into the great theatres to put on opera. Long ago, when Lev Dodin was not yet an opera director, I said to myself that he ought to do one, to come to the lyric theatre, because musicality of thought has always been part of him. Just now we heard a very passionate discourse on joy in Dodin, on his luminosity, on the constant presence in his work of this feeling of the ideal which in no way corresponds to the reality in which we all live. The world is sublime, divine, but we represent what is imperfect in it. So this sensation of an inner harmony, in my view a divine harmony, is an exact representation of his musicality of thought. This harmony has its being in the heart of Dodin's personality, of his nature and it is this harmony that governs his life and his feeling of it.

Let us talk about *Claustrophobia*. And what is *Claustrophobia*? It is a ballet without steps. It is a classical ballet which has been disfigured,

mélodie provient du subconscient, d'ailleurs, mais parfois elle fait irruption dans le monde extérieur: on l'entend à la radio, ou elle apparaît, on ne sait pas d'où. Il y a deux mondes: le réel et l'idéal. Et la pénétration réciproque de ces deux mondes est très complexe. Je crois que le thème de l'opéra et de la musique dans l'œuvre de Dodin est aussi important que dans l'oeuvre de Boulgakov. *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov a une construction circulaire. Comme vous vous souvenez, au début du roman, on coupe la tête à Berlioz. Pourquoi Berlioz? C'est que Berlioz est un symbole de la musique romantique, le symbole de l'idéal musical et harmonique selon lequel Boulgakov vérifie et regarde la vie, qui s'exprime parfois à travers des grimaces grotesques ou des prosaïsmes. Et aussi à travers les absurdités qu'on trouve dans ses oeuvres. Rappelons-nous le final du *Maître et Marguerite*, ces chevaux noirs et ces personnages qui les chevauchent et se transforment en sublimes chevaliers. Quand on lit cette course de chevaux noirs on comprend que c'est une transformation verbale de la dernière partie de *La Damnation de Faust* de Berlioz, son poème symphonique que Boulgakov a entendu, apprécié et beaucoup aimé. Au final, c'est la résurrection, la synthèse de cet idéal qui comme on l'a découvert, avait été perdu au début. L'existence de ce diapason ironique est essentielle, il compose et sous-tend l'œuvre de Boulgakov. Le thème «Boulgakov et l'opéra» est très riche du point de vue de ce conflit entre la réalité et l'idéal. C'est à peu près de la même façon que je perçois l'œuvre de Lev Dodin, car j'y ressens toujours la présence de cet idéal, de ce diapason

deconstructed by life itself. We talk about *Tchevengour* and we can hear offstage the harmony of *La Traviata*. This melody comes from the subconscious, somewhere else, but it often breaks into the external world: you hear it on the radio, or it just appears from who knows where. There are two worlds, the real and the ideal. And the interpenetration between these worlds is very complex.

I believe that the theme of opera and music is as important in the works of Dodin as in those of Bulgakov. Bulgakov's *Master and Margarita* has a circular construction. As you will recall, at the begining of the novel Berlioz has his head cut off. And why Berlioz? Because Berlioz is a symbol of romantic music, the symbol of the musical ideal and harmony according to which Bulgakov looks at life and verifies it, a life which is often expressed through grotesque grimaces or commonplaces. And also through the absurdities which you find in his work. Let us recall the finale of The *Master and Margarita*, those black horses and the characters riding them, who turn into divine horsemen. When you read of this race of black horses you realise that it is a verbal transcription of the last part of Berlioz's *Damnation of Faust*, the symphonic poem which Bulgakov had heard, appreciated and loved very much. In the finale, it is the resurrection, the synthesis of that ideal, that divine harmony, which we are now finding again, having lost it at the beginning. The existence of this ironic harmony is essential, it orders and sustains Bulgakov's work.

The theme 'Bulgakov and the Opera' is very rich from the point of view of this conflict

divin qui remonte à la surface dans les images musicales, et cette musique devient un élément structurant. A l'époque, Meyerhold disait qu'un véritable metteur en scène pense de façon musicale, reprenant ainsi les paroles de son maître indirect A.P. Lenski, qui paraphrasait à son tour, la pensée de Ludwig Tieck. Meyerhold, en apprenant avec Lenski la musicalité de la pensée scénique, disait que la musique compose et détermine le talent du metteur en scène. Ces dernières années Lev Dodin a monté toute une série de spectacles qui, au début, ont étonné les musiciens et musicologues mais ont été acceptés par la suite. Comme par exemple *La dame de Pique*, qui, après d'innombrables discussions, a été considérée comme un des meilleurs spectacles sur la musique de Tchaïkovski. Dodin a suivi le chemin ouvert par Meyerhold en créant une sorte de sujet dominant de l'opéra. La création de sujet dominant dans les opéras de Dodin est très fructueuse et intéressante. Pourquoi alors, les spectacles lyriques de Dodin provoquent-ils un tel effet émotionnel, pourquoi impliquent-ils autant le spectateur? C'est encore un cas rare que d'assister à la fusion de tous les éléments du spectacle lyrique. D'habitude c'est ou la musique, ou la mise en scène ou bien des solistes remarquables, et le metteur en scène reste neutre. Trouver le degré où cette fusion se produit, ainsi que la synthèse de tous ces éléments est extraordinairement compliqué.

Salomé de Dodin ne peut pas être dissociée en éléments, ce spectacle est uni dans tous ses desseins: la musique, les intonations musicales, le jeu formidable et l'interprétation vocale des chanteurs. La lumière, le décor, les rythmes

between the real and the ideal. And I look at the work of Lev Dodin in almost the same way, because I always feel in it the presence of this ideal, this divine harmony which comes to the surface in musical images, and this music becomes a structural element. In his day, Meyerhold used to say that that the true director thinks in a musical fashion, so taking up the words of his indirect master, A P Lenski, who in his turn was paraphrasing the words of Ludwig Tieck. Meyerhold, while learning the musicality of scenic thought from Lenski, said that music forms and determines the director's talent. In these last few years Lev Dodin has put on a whole series of productions which at the beginning astonished musicians and musicologists, but afterwards were not accepted. Like, for example, *The Queen of Spades*, which after much discussion was considered one of the best representations of Tchaikowsky's music. Dodin followed the path begun by Meyerhold in creating a sort of dominant theme for an opera. The creation of a dominant theme in Dodin's operas is very fruitful and interesting. So why do Dodin's lyric productions have such an emotional effect, why do they involve the spectator so heavily? It is still a rare occurrence, to see a lyric presentation that fuses all the elements. Normally it is either the music, or the production, or even remarkable soloists, and the director stays neutral. Finding the level at which this fusion occurs, with the consequent synthesis of all these elements, is extraordinarily complicated.

Dodin's *Salomé* cannot be divided up into

intérieurs du spectacle tout cela s'unissait de façon très organique dans un seul geste émotionnel et intellectuel. Parce que chaque geste plastique dans ce spectacle portait un sens émotionnel et intellectuel en même temps. Une somptueuse actrice et cantatrice finlandaise, Karita Mattila, avait été invitée pour le rôle-titre. Son jeu d'actrice et la souplesse de ses mouvements sont phénoménaux. Un exemple: quand la cantatrice, au moment culminant, fait le grand écart, ça produit un vrai choc. Ce grand écart n'est pas une démonstration de sa souplesse exemplaire et sophistiquée, non, c'est justement le point culminant de son rôle. Au moment où Salomé s'aplatit, se dissout dans son sentiment, qui domine et triomphe de ses désirs et de ses aspirations, elle s'étire en ligne droite. Une autre scène extraordinaire a lieu quand une cage où Iokanaan est enfermé avance côté jardin, et que Salomé se pend littéralement à cette cage, se rue sur cette cage. Quand Inokanaan rejette son amour et que la cage disparaît dans les coulisses, Salomé est presque entraînée derrière. Ce sont des images d'une expression formidable qui imprègnent à jamais la mémoire. Ce spectacle révèle la puissante psychologie et la pathologie de la personnalité que Dodin étudie. En même temps, il nous dévoile la crise, la tragédie du monde d'aujourd'hui (et on le voit dans beaucoup de ses spectacles) quand un schéma idéologique, philosophique ou rationnel s'avère être impuissant devant l'impulsion de la passion individuelle. Le conflit de la raison et de la passion, la liberté d'expression qui peut devenir néfaste, l'opposition des intransigeances apparaissent dans *Les Possédés*, dans *Salomé*,

elements, the production is unified in all its aspects: the music, the musical intonations, the formidable acting and vocal interpretation of the singers. The lighting, the scenery, the inner rhythms of the production, everything was united in a highly organic manner into one single emotional and intellectual whole. Because every movement in the production had an emotional and an intellectual content at the same time. The sumptuous Finnish actor-singer Karita Mattila had been cast in the title role. Her acting and the suppleness of her movement are phenomenal. An example: when the singer, at the climactic moment, does her great dance of the seven veils, it produces a real shock. This dance is not a demonstration of her exemplary and sophisticated suppleness, no, it is simply the climax of her role. At the moment when Salomé throws herself down, dissolves into her feelings, which dominate and triumph over her desires and aspirations, she stretches out in a straight line. There is another extraordinary scene, when the cage containing Jokanaan comes on from the wings, and Salomé rushes at this cage and literally drapes herself over it. When Jokanaan rejects her love and the cage disappears back into the wings, Salomé is almost dragged along with it.

These are formidably expressive images, which imprint themselves for ever in the memory. This production reveals the powerful psychology and personal pathology which are the subjects of Dodin's study. At the same time, it unveils for us the crisis, the tragedy of today's world (and you see it a lot in his productions) when

dans beaucoup d'autres de ses spectacles. Dodin plonge dans les profondeurs du conflit humain essentiel, et peu importe s'il est moscovite ou parisien: quand à Paris, ville du monde, le public international, des milliers de gens répondent par une telle clameur unanime à son idée artistique, à l'image que crée le metteur en scène, c'est vraiment unique.

ELENA GORFUNKEL

Ça pourrait s'appeler l'itinéraire «de Paris à la Mokhovaïa». Les derniers jours de mai ou les tout premiers jours de juin 1989, rue Mokhovaïa, on a présenté à l'amphi 319 le spectacle de remise de diplômes qui s'intitulait *Kreisleriana*, mis en scène d'après le *Chat Murr* de Hoffman.

Les spectacles de fin d'études sont habituellement la partie la moins étudiée de l'œuvre d'un metteur en scène, et bien à tort. Qu'il suffise de mentionner les spectacles représentés à l'Institut théâtral de Tbilissi par Tovstonogov dans les années 42-43: *Les Petits-bourgeois* de Gorki et *Le plus malin s'y laisse prendre* de Ostrovski. Plus tard, ils ont constitué le thème constant de son œuvre. Je ne parle même pas de *Frères et soeurs* de Dodin, qui est devenu l'œuvre-manifeste de son théâtre.

Un spectacle d'étudiants peut devenir une œuvre emblématique et se transposer d'un amphi de l'Académie à une grande scène. Mais les spectacles d'études ont des destins différents.

Avant *Kreisleriana* Dodin n'a pas seulement monté *Frères et soeurs*, mais aussi *Les frères Karamazov* et *Ah, ces étoiles!* Ce furent de brillants spectacles d'études.

an ideological, philosophical or rational schema proves to be powerless under the impulse of individual passion. The conflict between passion and reason, the freedom of expression which can become harmful, the opposition of intransigent forces all appear in *The Possessed*, in *Salomé*, in many of his other productions. Dodin plunges into the depths of the essential human conflict, and it doesn't matter whether it is in Moscow or Paris: but when in Paris, one of the world's great cities, the international audience respond in their thousands to his artistic ideas, to the image which the director has created, with such an unanimous ovation, it is truly unique.

ELENA GORFUNKEL

You could call this part of the journey 'From Paris to Mokhovaia'.

At the end of May, or the beginning of June 1989, the diploma show *Kreisleriana*, based on Hoffmann's *Le Chat Murr*, was performed at the 319 Amphitheatre on Mokhovaia Street.

Graduation shows are usually the part of a director's work which is least studied, and wrongly so. We need only mention the productions mounted at the Tbilisi theatre institute by Tovstonogov in the years 1942-43: Gorki's *Petits-bourgeois*, Ostrovski's *Le plus malin s'y laisse prendre*. Later, these were the constant theme of his work. I will not even talk about Dodin's *Brothers and Sisters*, which has become the signature work of his theatre.

A student production can become an emblematic work and can transpose itself from the Academy's studio to a big stage. But

Un spectacle d'études devient un évènement quand il est fait par un metteur en scène pédagogue et praticien. L'histoire du théâtre le prouve. Je ne diminue en aucune manière le rôle de la pédagogie en tant que telle, qui est très importante pour nous.

Pour un metteur en scène praticien, un spectacle d'études avec de jeunes acteurs est, en général, un lieu complémentaire d'expression personnelle, une esplanade complémentaire pour élucider des problèmes non résolus, faire des expériences, des observations etc.

Ainsi *Les frères Karamazov* sont presque nés du débat de *Frères et soeurs*. Dans cette pièce, les étudiants interprétaient pratiquement des gens de leur âge. Le débat sur le sens de la vie, le bien et le mal. Ensuite, ces mêmes jeunes gens passaient du débat à un show sur scène. Et on ne comprenait plus comment Ivan Karamazov se métamorphosait en Elvis Presley et Dimitri Karamazov en Adriano Celentano ou Grouchenka en Alla Pougatcheva et ainsi de suite. Des métamorphoses absolument remarquables. Il y avait là l'excellent Outessov, qui était aussi Smerdiakov, interprété par Nicolas Pavlov, remarquable acteur du Maly trop tôt disparu. Cela se transformait en un show. Et avec ça on pouvait déjà faire quelque chose, jouer pour un public, comme ça c'était déjà passé avec les célèbres spectacles de Tovstonogov *La chanson visible* et *Westside Story*.

Kreisleriana n'a pas eu un destin comparable et ne pouvait pas avoir de destin comparable, parce que c'était une expérience de laboratoire, extrêmement intéressante et incroyablement spéciale. D'abord, spéciale, parce que Hoffman

student productions have different destinies. Before *Kreisleriana*, Dodin had staged not only *Brothers and Sisters* but also *The Brothers Karamazov* and *Oh, Those Stars!* They were brilliant student productions. A student production becomes an event when it is the work of a director who is both instructor and practitioner. The history of theatre proves it. I am in no way diminishing the role of the instructor as such, which is very important for us. For a director who is also a practitioner, a student production with young actors is, in general, an additional place for personal reflection, a proving ground where unresolved problems may be explored, experiences enhanced, observations made and so on. Thus *The Brothers Karamazov* effectively grew out of the discussions about *Brothers and Sisters*. In this play, the students were giving a practical interpretation of people of their own age - the usual discussions on the meaning of life, on good and evil. Then these same young people moved from discussion to a performance on stage. And you understood how Ivan Karamazov could metamorphose into Elvis Presley and Dimitri Karamazov into Adriano Celentano, or Grushenka into Alla Pugacheva, and so on. Absolutely remarkable transformations. There was the excellent Outessov, who was also Smerdiakov, played by Nicolas Pavlov, a remarkable Maly actor who left us too soon. It turned into a show. And one could already do something with it, play it in front of an audience, as had already happened in the case of the famous Tovstonogov productions, *The Song Revealed* and *West Side Story*.

est impossible à mettre en scène (si on excepte des œuvres telles que *Casse-noisettes* et *Les contes d'Hoffman* ou quelques opéras allemands du 20ème siècle). Mettre en scène Hoffman est particulièrement difficile, tout d'abord parce qu'il semble être un auteur absolument théâtral. Tout comme Dostoïevski qui est profondément théâtral mais très compliqué à mettre en scène. Et quand Dodin s'empare justement de ce matériau, il s'adresse à ce que Goethe appelait «théâtre invisible», c'est-à-dire à un théâtre de possibilités non réalisées. Il se saisit de ce matériau également parce qu'Hoffman lui-même propose un programme remarquable pour un laboratoire de mise en scène. Tout d'abord, la musique. On a déjà parlé ici de la musique et c'est tout à fait justifié. Bien sûr, il est peu probable que le théâtre de Dodin soit possible sans un côté musical évident ou caché. C'est pourquoi la partie musicale basée sur l'opéra allemand et italien paraît très importante. Hoffman offre toutes sortes de références culturelles, dans tous les sens. Callot - c'est un artiste français, fait des références à Shakespeare presque à chaque instant et ce genre de références semblent pour Dodin et son équipe des codes sur lesquels ils s'appuient quand ils décident de leur mise en scène. C'est ainsi que dans *Kreisleriana* on trouve ce qu'on pourrait appeler une anthologie de la théâtralité. Dodin a analysé cette anthologie à la fois sur le plan historique et aussi comme possibilités théâtrales contemporaines, et en tant qu'écoles de théâtre internationales, c'est-à-dire comme une sorte de traditionalisme, parce qu'on trouvait là aussi la commedia dell'arte et le théâtre de rue, et il y avait aussi les person-

Kreisleriana did not and could not have a similar fate, because it was a laboratory experiment, extremely interesting and unbelievably special. Special, first, because Hoffmann is impossible to stage, if we except works such as *The Nutcracker* and *The Tales of Hoffmann*, or some 20th Century German operas. Staging Hoffmann is fiendishly difficult, not least because he appears to be an absolutely theatrical author. Just like Dostoevski, who is profoundly theatrical but very complicated to put on stage. And when Dodin rightly seizes on this material, he is addressing himself to what Goethe called 'the invisible theatre', which is to say a theatre of unfulfilled possibilities.

He grabbed hold of this material also because Hoffmann himself put forward a remarkable programme for a directing laboratory. First of all, music. We have already talked here about music and rightly so. To be sure, it is very unlikely that Dodin's theatre could be possible without its musical side, exposed or hidden. This is why the musical part based on the German and Italian opera seemed very important. Hoffmann offers all sorts of cultural references, in every way. Callot, a French artist, makes references to Shakespeare at almost every moment, and references of this type seem to Dodin and his team to be codes on which they can depend when they decide on their staging. So it is that in *Kreisleriana* we find what one could call an anthology of theatricality. Dodin has made an analysis of this anthology, both on the historic plane and also for its contemporary theatrical possibilities, inasmuch as they show international schools

nages grotesques de ce théâtre de rue. Mais il y avait en même temps un théâtre de marionnettes et des machines et de l'opéra et d'innombrables scènes de chorégraphie. L'espace de la salle de cours était entièrement occupé par des praticables, des échelles, des câbles, des balançoires. A commencer par le fait que le piano à queue était suspendu et que Kreisler sortait de ce piano. C'était le début du spectacle. Puis Dodin portait son attention sur quelque chose de très important chez Hoffman, mais qui avait peu de poids dans notre théâtre et, à vrai dire, dans le théâtre de Dodin aussi: le masque. Il ne s'agissait pas seulement du masque sur le visage, mais du masque représentant une sorte de cocon. Tout le personnage était inclus dans un cocon, je ne parle pas au sens figuré mais au sens propre. La majorité des personnages, outre des masques grotesques sur le visage, portaient de nombreux ajouts postiches sur le corps. Ici, on peut rappeler le théâtre antique et la manière dont on y utilisait ces ajouts. Pour rendre un acteur tragique plus beau et expressif, on améliorait sa silhouette, on lui faisait un torse de héros puissant. Mais dans la comédie, pour rendre une anomalie, on faisait le contraire: des ajouts sur le ventre, le derrière, les genoux, une bosse etc. Les personnages de cette *Kreisleriana* étaient totalement enlaidis, c'était l'un des éléments de cette esthétique: la laideur comme élément d'un spectacle d'étudiants, romantique. C'était sa signification. L'idée de base qui motivait vraisemblablement Dodin était l'idée de la dualité de l'existence humaine. Ce qu'on pourrait appeler d'une manière très primaire «le haut et le bas». Ce n'était pas simplement des êtres

of theatre, that is to say as a kind of traditionalism; because you find there both *commedia dell'arte* and street theatre – the grotesque characters of street theatre were also present. But at the same time there was a theatre of puppets and machinery, and opera, and countless scenes of choreography. The space of the rehearsal room was completely filled with props – ladders, cables, swings. The start of the show was Kreisler emerging from the grand piano – which was suspended above us. Then Dodin turned his attention to something very important in Hoffmann, but of little weight in our theatre, and to tell the truth in Dodin's theatre either: the mask. It was not just a question of a mask over the face, but of the mask representing a sort of cocoon. The whole character was wrapped in a cocoon , and I speak literally not figuratively. Most of the characters, apart from a mask over the face, wore a lot of padding on their bodies. Here you can recall the antique theatre and the way they used this padding. To make a tragic actor more beautiful and expressive, they improved his silhouette, giving him the torso of a powerful hero. But in comedy, to show a peculiarity, they did the opposite – padding on the belly, the behind, the knees, a hump, and so on. The characters of this *Kreisleriana* were completely uglified, as one of the elements of its aesthetic: ugliness as part of a student show, that's something romantic. That was its significance. The basic idea which probably drove Dodin was the idea of the duality of human existence, what you could describe in the simplest way as 'the

duels (il y avait aussi ce thème des personnalités duelles) mais ce qu'on pourrait appeler le conflit interne de l'être humain, de son âme avec son corps, c'est pourquoi chaque personnage était comme retourné à l'envers et à la place de son apparence harmonieuse, de ce par quoi nous connaissons un être humain, («l'habit fait le moine»), nous voyions ce qu'habituellement un être humain cache. Ses difformités, sa laideur étaient comme déversés à l'extérieur.

Ce spectacle a été construit comme une lutte entre deux forces, deux éléments. Il est remarquable que le chant et la danse aient représenté l'incarnation de ces deux éléments. Je pense, n'étant pas initiée au processus créatif de Dodin, que ce dessein a été suscité par un très petit épisode du *Chat Murr*, quand le prince Hector, qui personnifie le mal, arrive auprès de sa fiancée la princesse Hedwige et introduit la dernière nouveauté à la mode: la danse napolitaine. La princesse commence à danser et s'anime à tel point qu'il se passe quelque chose en elle. Elle perd l'esprit, elle perd la raison, puis elle tombe malade, elle est atteinte de, disons, «perte de volonté». Elle est plongée dans une sorte d'état mystique étrange, il se passe une transformation en elle et Hector exulte. Dans le spectacle mis en scène par Dodin, étaient présents la danse et le maître à danser - c'est lui qui était à la tête de cet élément et créait une impression de chaos, de paralysie de la volonté, de disharmonie, de léthargie et, enfin, de mort. De l'autre côté, il y avait le maître de chapelle qui invitait à chanter. Et les jeunes gens chantaient. C'était un chant polyphonique, c'était des airs d'opéra remarquables, c'était des romances, ils jouaient de

high and the low'. It was not simply a matter of being two people (there was also this theme of dual personality) but it was what one might call the inner conflict of human nature, body versus soul, which is why each character was turned inside out, as it were, and instead of the normal harmonious appearance by which we identify a human being ('clothes make the man'), we were seeing what a human being usually hides. As if their deformity, their inner ugliness was being displayed on the outside.

The piece was constructed as a struggle between two forces, two elements. It is worth noting that song and dance represented the embodiment of these two elements. Although I have not been initiated into Dodin's creative process, I think that this idea was drawn from a very tiny episode in *Le Chat Murr*, when Prince Hector, who represents evil, comes to see his fiancée Princess Hedwig and introduces the latest fashionable novelty, the Neapolitan dance. The princess begins to dance and is so activated that something happens within her: she suffers what we might call a loss of willpower. She plunges into a sort of strange mystic state, a transformation takes place and Hector is triumphant. In Dodin's staging, both the dance and the dancing master were present – the latter in charge of this scene, creating an impression of chaos, paralysis of the will, disharmony, lethargy and, finally, death.

On the other hand was the choirmaster, who invites the young people to sing. And they sang. There was polyphonic chant; there were remarkable arias from opera; there were

différents instruments de musique et quand le maître de chapelle les réunifiait pour ainsi dire, alors surgissait une impression de calme absolu et de vie totalement harmonieuse. Qu'est-ce qui triomphait dans cette émulation? Qu'est-ce qui devait triompher? C'était aussi une démarche romantique, car sur le chemin de sa réalisation personnelle, l'individu devait passer par toutes ces épreuves romantiques. Et les jeunes gens passaient par ces épreuves.

L'érotisme jouait un rôle significatif dans toute cette esthétique du laid. J'ai déjà dit que dans ce spectacle Dodin avait eu plusieurs sources d'inspiration: italiennes, françaises, allemandes. C'est généralement un problème spécifique du théâtre de Dodin, si vous voulez: où qu'on aille, on se heurte à des problèmes. Je suis d'accord pour dire que chez Dodin il y a beaucoup de joie. J'ajouterais seulement que c'est le genre de joie qui surgit juste après l'effroi. Immédiatement après, d'un seul coup. Comme dans *Gaudeamus*: l'effroi et la joie en même temps. Je ne parle pas du sentiment personnel de joie créatrice éprouvé par un grand artiste. C'est autre chose.

Donc, l'érotisme. Ce n'est pas Dodin qui l'a inventé mais la tradition russe traite chaque forme d'érotisme et d'amour sensuel comme une sorte de difformité. Et les auteurs qui ont abordé ce thème dans la littérature russe ont toujours dépeint la culpabilité provoquée par la sensualité. Il en va ainsi depuis Dostoïevski et depuis Tolstoï. Je ne vais pas approfondir cet aspect pour le moment. Il est parfaitement compréhensible qu'il n'y ait aucun érotisme gracieux, aucune célébration de l'amour sensuel dans la

love songs; they played different musical instruments; and when the choirmaster pulled them all together, as it were, there sprang up an impression of absolute calm and a life of total harmony. Who was the winner in this contest? Who was supposed to win?

It was a romantic result, too, because in his journey to personal fulfilment the individual had to pass through all these romantic initiations. And the young people were going through these initiations themselves.

Eroticism played a significant role in all this aesthetic of the ugly. I have already said that in this production Dodin had several sources of inspiration, Italian, French, German. In general it is a specific problem of Dodin's theatre, if you like: wherever you go, you bump into problems. I agree that in Dodin there is plenty of joy. I would just add that it is the kind of joy that comes just after terror. Straight afterwards, at a stroke. As in *Gaudeamus*: terror and joy at the same time. I am not talking about the feeling of personal joy in creation experienced by a great artist – that is something else.

Eroticism then: Dodin was not the first to use it - Russian tradition treats each kind of eroticism and sensual love as a sort of deformity. And the authors who have dealt with this theme in Russian literature have always depicted the guilt induced by sensuality. It has derived from Dostoevsky and from Tolstoy. I am not going to go deeply into this aspect for the moment. It is perfectly understandable that there should be no gratuitous eroticism, no celebration of sensual love in Russian art or tradition. This

tradition ou l'art russes. Et ceci a également marqué Dodin de son influence, parce que, dans son spectacle, toute la laideur était avant tout de caractère érotique. Et quelles grandioses combinaisons! Bon, par exemple, l'air de la *Reine de la Nuit* de Mozart allait en rythme et en parallèle avec l'acte sexuel, ou bien c'était la strette de Manrique du *Trouvère*. Qu'est-ce que c'était? C'était une chanson guerrière, célébrant les qualités viriles du Chat Murr. Tout au long du spectacle, dès que Dodin abordait les rapports sexuels et sensuels, jaillissait ce même effroi, dont aucun être humain ne peut se débarrasser. Il peut le supporter et s'en accommoder. Qu'est-ce qui se passait dans le final? Les personnages du spectacle commençaient à se déshabiller. Ils commençaient à enlever leurs costumes comme, je dirais, les feuilles d'un chou. Et devant nous apparaissaient de jeunes visages magnifiques. C'est le maximum d'optimisme dont Dodin a été capable, mais il était bien présent dans ce spectacle. L'harmonie triomphait, la nature triomphait, qui avait apaisé les extrêmes les plus effroyables de l'existence humaine. Le thème hofmannien «de la fange à la féerie». Ne pourrait-on pas exister dans ce monde de manière que l'un et l'autre soient équilibrés, que l'être humain ne ressente pas uniquement ce sentiment de culpabilité, mais, ayant souffert, parvienne en fin de compte à un état d'harmonie? L'apparition de ces jeunes gens hors du cocon de ces souffrances et obstacles romantiques était le point culminant de ce spectacle.

A présent, je voudrais revenir aux endroits où cela se passait. *Frères et soeurs*, *Les frères Karamazov*, *Ah, ces étoiles!* ont été représen-

equally influenced Dodin, because, in his production, all the ugliness was above all of an erotic nature. And what terrific juxtapositions! For example, the sexual act was performed in rhythm and in parallel to the Queen of the Night's aria from Mozart's *Magic Flute*; or take Manrico's song from *Trovatore*. What was this? A martial song, celebrating the virile qualities of the cat Murr. Throughout the production, whenever Dodin dealt with sexual and sensual contacts, this same terror arose, which no human being can rid themselves of. He is able to support and find a place for it. What went on in the finale? The characters in the show began to undress. They started to take off their costumes, I would say, as if peeling the leaves off a cabbage. And before us stood magnificent young people. This may be the highest optimism of which Dodin was capable, but it was certainly there in this production. Harmony triumphed, having overcome the most frightening extremes of human existence. Hoffmann's theme, 'From mud to magic'. Could we not survive in this world where the one and the other were in balance, where humanity feels not only this sensation of culpability, but also, having suffered, arrives at a final state of harmony? The way these young people came out of their cocoon of suffering and overcame their romantic obstacles was the culminating point of this show.

Now I should like to return to the places where this happened. *Brothers and Sisters*, *The Brothers Karamozov*, *Oh, Those Stars!* were played on the stage of the practice theatre. At the moment when *Kreisleriana* began its

tés sur la scène du Théâtre d'études. Au moment où *Kreisleriana* a commencé à être joué, le Théâtre d'études était déjà fermé. Mais ce n'était même pas une petite scène, c'était une salle de cours et évidemment, l'espace y était terriblement restreint. Ce n'est pas qu'il y ait eu peu de spectateurs. J'avais la sensation que le spectacle était très à l'étroit dans cette salle. Je ne sais pas dans quelle mesure cette situation a stimulé la conception et l'énergie créatrice de Dodin. Peut-être, justement, cela l'a aidé. Mais on avait la sensation d'un collage impossible, sur un fond d'une densité impossible de cette même théâtralité. Et il ne s'agissait pas pour Dodin d'en faire quelque chose de digestible pour le grand public. Il ne pouvait pas aller vers un large public avec ces problèmes et ce langage. Pour un tel spectacle, on ne peut pas vendre de billets. Je veux dire que c'était, au sens propre du terme, une expérience artistique optimale, que seul un maître, artiste, metteur en scène peut se permettre. A cette époque, Dodin était déjà le directeur artistique du théâtre Maly, avec tout ce qu'il y faisait. Le spectacle était inégal, il avait des ruptures de rythme, une inégalité d'interprétation, bien qu'il y eût des acteurs très brillants. Il y avait le remarquable duo d'Hedwige et de Julie, il y avait les remarquables princes Ignace et Hector. C'était la promotion qui fait actuellement partie de la troupe du Maly. En fait, c'était un collage de ce que pouvaient donner la culture théâtrale du passé et les recherches théâtrales d'un metteur en scène contemporain. Et en tant que collage, il occupe une place tout à fait particulière dans l'œuvre de Dodin, et entre autre, peut aider énormément à comprendre son école et sa méthode.

run, the practice theatre was already closed. This was not even played on a small stage, it was a classroom and obviously the space in it was very restricted. Not that there weren't many spectators. I had the feeling that the production was very constrained in that room. I do not know to what extent that situation stimulated Dodin's concept and his creative energy. Perhaps, indeed, it helped him. But we had the sensation of an impossible collage, built on an impossible density of this same theatricality. And it wasn't a question for Dodin of making something the wider audience could digest. He could not reach a big audience with these problems and this language. You can't sell tickets for such a show. I mean, it was, in the proper sense of the word, an artistic experience of the highest order, which only a master artist, a master director could permit himself. At that time, Dodin was already artistic director of the Maly, with all that he was doing there. The show was unbalanced, it had breaks in its rhythm, a variety of levels of interpretation, even with some very brilliant actors. There was the remarkable couple, Hedwig and Julie, there were the remarkable princes Ignace and Hector - it was the year intake which has now become part of the Maly company. In fact, this was a mixture, a collage, of what could be achieved by the theatre culture of the past and the theatre research of a contemporary director. And as a collage, it occupies a completely special place in Dodin's *oeuvre*, and among other things can help enormously in the understanding of his teaching and his method.

VALERI GALENDEEV

La composante éthique de la pédagogie de Lev Abramovitch Dodin.

Pourquoi la composante éthique? Ce matin, à la télévision, il y avait une interview de deux hommes de cinéma, fils d'un réalisateur marquant du cinéma soviétique. Et l'un d'entre eux a dit avec un sourire très ironique: «En fait, je suis d'accord avec Lénine pour dire que l'intelligentsia c'est la merde de la nation.» Il a dit ça face à la caméra, en souriant gentiment. Donc la question de la composante éthique de la pédagogie n'est pas vaine aujourd'hui, elle a toujours été d'actualité, à toutes les époques. Dodin a étudié chez Boris Zon, pour qui le fondement éthique était énorme, en tant qu'élève de Stanislavski. Plus tard, Dodin a collaboré avec Karagodski, pour qui le fondement éthique dans l'éducation d'un acteur était très important. Mais ce que Dodin a commencé à faire, à partir du moment où il a enseigné conjointement avec Arkadi Katzman, il me semble que cela a encore renforcé la tradition. Ce que Dodin personnellement a apporté à la structure et à l'idéologie de l'éducation de l'acteur et du metteur en scène a été tout à fait original et inédit.

En 1977, à peine les festivités du soixante-dixième anniversaire de la révolution d'octobre s'étaient-elles calmées que notre intelligentsia, la conscience et le cerveau de la nation, ainsi que tout le peuple soviétique, se mit à attendre un autre jubilée imminent. C'était les soixante-cinq ans du Komsomol léniniste. L'Institut théâtral de la rue Mokhovaïa reçut l'ordre de préparer un spectacle d'anniversaire pour les soixante-cinq ans du Komsomol. Je me souviens

VALERI GALENDEEV

The ethical component in the teaching of Lev Abramovitch Dodin

Why the ethical component? This morning on television there was an interview with two film-makers, sons of a notable Soviet film director. One of them said, with a very ironic smile, 'In fact I agree with Lenin, who said that the intelligentsia is the shit of the nation.' He said that to camera, with a gentle smile. So the question of the ethical component in teaching is not a vain one today, it has always been topical, throughout the ages. Dodin studied under Boris Zon, who had an enormous influence on ethical training, as a pupil of Stanislavski. Later, Dodin worked with Karagodski, for whom the ethical basis was very important in the training of an actor. But it seems to me that what Dodin began to do from the moment he started teaching in tandem with Arkadi Katzman, that reinforced this tradition further. What Dodin personally brought to the structure and ideology of actor and director training was completely original and new.

In 1977, hardly had the celebrations of the 70th anniversary of the October Revolution died down when our intelligentsia, the mind and conscience of the nation, as well as the whole Soviet people, began to look forward to another upcoming jubilee. It was the 65th birthday of the Leninist Komsomol. The theatre institute on Mokhovaia Street received the order to prepare a birthday show for the Komsomol's sixty-five years. I recall perfectly the day when Katzman came into

parfaitement du jour où Katzman est entré dans la salle de cours et a dit que c'était un grand honneur qui nous avait été fait, à nous et à notre atelier, et qu'il savait ce que nous allions faire. «C'est audacieux, c'est un défi aux traditions mais nous allons représenter *La Jeune garde* de Fadeïev dans sa première version». Et la première version, pour qui se souvient, se distinguait nettement de la seconde, dans la mesure où, dans celle-ci, le rôle du parti communiste dans l'organisation de l'activité clandestine de la jeunesse n'était pas assez mis en évidence, et que le personnage de Vakoulintchouk, secrétaire du comité régional du parti en clandestinité, n'existait pas encore. «Nous prenons la première version, et même si nous devons ensuite en subir les conséquences, en souffrir, nous allons monter cette première version». Vous parler de la distribution des rôles est difficile car tout le monde sauf les jeunes savait à l'époque qui était Oleg Kochevoj, qui était Ouliana Gromova ou Lioubka Chevtsova. Et vous savez-vous qui était Sergueï Tulieniev? Vous ne savez pas. Et pourtant, c'était un héros de l'Union soviétique. Un peu plus tard, Dodin a dit: «Non, on va monter *Deux hivers et trois étés* d'Abramov». D'abord cette œuvre a déjà été montée au Théâtre du Komsomol léniniste. Et ensuite, qu'est-ce que ça avait à voir avec le soixante-cinquième anniversaire du Komsomol léniniste? Mais qui connaît Lev Dodin sait qu'il ne se calme pas tant qu'il n'a pas réussi à imposer son idée. Il n'arrêtait pas de répéter: «Abramov, Abramov, *Deux hivers et trois étés*». Nous avons commencé la lecture. La lecture était impossible. Allez, disons-le franchement, essayez de lire la trilogie

the classroom and said that we had been given a great honour, we and our studio, and that he knew what we were going to do. 'It's daring, it's a challenge to tradition but we are going to play Fadeyev's *The Young Guard* in its first version.' The first version, for those who remember it, was clearly distinguished from the second, in the sense that in that version the role of the communist party in the organisation of clandestine youth activity was not so prominent, and the character of Vakulinchuk, secretary of the underground regional party, did not yet exist. 'We are going to take the first version, and even if we have to suffer the consequences afterwards, it is that first version that we shall present.'

To talk to you about the casting is difficult because everyone except the very young knew then who Oleg Kochevoi, Juliana Gromova and Liubka Chevtsova were. Do you know who Sergeï Tulieniev was? You don't? And yet he was a hero of the Soviet Union. A little later, Dodin said 'No, we are going to do *Two Winters and Three Summers* by Abramov.' First, this piece had already been put on at the Lenkom theatre. Besides, what had it to do with the 65th anniversary of the Leninist Komsomol? But if you know Dodin you will know that he doesn't give up when he has not been able to put an idea across. He didn't stop repeating 'Abramov, Abramov, Abramov, *Two Winters and Three Summers*'.

We began to read it. It was impossible to read. Let's be honest, you try reading Abramov's trilogy, later called *Brothers and Sisters*, right to the end. It's a heavy task. Dodin has read it

d'Abramov, appelée par la suite *Frères et soeurs*, jusqu'au bout. C'est une lourde tâche. Dodin l'a lue six fois, je crois. Bref, sans tenir compte de l'opposition d'Arkadi Katzman, ni de la mienne, car moi aussi, j'y étais farouchement opposé, on a commencé à travailler sur *Frères et soeurs*. Malgré tout le voyage à la Pinega a eu lieu. Malgré tout le spectacle a été fait et il est devenu une véritable œuvre-manifeste du théâtre. La promotion suivante, avec qui il a monté *Les frères Karamazov*, n'a rien eu de semblable et Dodin dit encore à présent que c'était une promotion d'éducation étriquée. Ils n'ont pas eu de spectacle issu de l'histoire du peuple, du peuple soviétique, du peuple russe. Mais il s'est passé, il faut dire, un épisode remarquable. En 1978 William Saroyan est venu à Leningrad. Il disposait d'une soirée libre et il a demandé ce qu'il pouvait voir dans cette ville, en une soirée. Et quelqu'un lui a dit: «Allez au Théâtre d'études, on y donne *Frères et soeurs*.» Il y est allé avec une interprète arménienne. Il est arrivé, il s'est assis. J'arrive à l'échauffement. On me dit que William Saroyan est assis là-bas. Hé bien, c'est comme si on m'avait dit que là, dans la salle, était assis Honoré de Balzac. Bon, il est assis, c'est très bien. Ensuite, durant la représentation on entendait une voix qui parlait dans une langue inconnue mais qui recouvrait absolument tous les autres sons car Saroyan, ce patriarche à la crinière blanche, était dur d'oreille. Il n'arrêtait pas de demander à son interprète: «Mais qu'est-ce qu'ils disent?» Quand il parlait, les jeunes se figeaient, comme si le tonnerre grondait sur la scène. Dès la fin du spectacle Saroyan est allé voir les acteurs en coulisses et il

six times, I believe. To put it briefly, taking no account of Arkadi Katzman's opposition, nor of mine, for I too was fiercely opposed, we began work on *Brothers and Sisters*. In spite of everything, the journey to Pelegaya had begun. In spite of everything the show went on and it became truly a key work of the theatre. The next year's intake, with whom he had put on *Brothers Karamazov*, had nothing like it and Dodin says to this day that this was a year whose training was limited. They did not have a show that had arisen from the history of the people, the Soviet people, the Russian people.

But it must be said that there was one remarkable incident. In 1978 William Saroyan came to Leningrad. He had a free evening and asked what he could see in the town, for an evening. And somebody said 'Go to the drama students' theatre, they're doing *Brothers and Sisters*.' He went, with an Armenian interpreter. He arrived, and sat down. I arrived for the warm-up. They told me William Saroyan was sitting down there. Well, it's as if someone had said to me that Honoré de Balzac was sitting down there in the audience. Right, he is sitting there, that's fine. Then during the performance you could hear a voice talking in an unknown language, drowning all the others because Saroyan, this grand old man with a white mane, was hard of hearing. He never stopped asking his interpreter: 'But what are they saying?' When he was talking, the young people stood stock still, as if thunder was rumbling on stage. At the end of the show Saroyan went to see the

a dit: «Je vous suis reconnaissant de m'avoir fait connaître une œuvre géniale, qui raconte une période pénible dans la vie de votre peuple». Et alors, a retenti la voix grêle d'une jeune fille: «Mais chez nous toutes les périodes sont pénibles». Je ne sais pas ce qu'on a traduit à Saroyan, mais pourtant, c'est la vérité. Et Saroyan est ensuite allé voir Abramov, il a rendu le billet de train pour Moscou, d'où il devait s'envoler pour Erevan. Fédor Abramov qui refusait catégoriquement de reconnaître le spectacle d'étudiants a même dit: «Vous feriez mieux d'aller à Arkhangelsk pour voir comment c'était monté là-bas, vous comprenez, là-bas il y a une mise en scène, tandis qu'ici il n'y en a pas, vous comprenez.» Il a téléphoné à Dodin et il a dit: «J'ai en ce moment chez moi le plus grand écrivain du siècle, William Saroyan, tu comprends, et toi, comme qui dirait, tu me fais la nique». Et après cela il n'a presque jamais plus manqué une représentation de *Frères et soeurs*. La promotion suivante n'a pas fait le même genre de travail avec *Les frères Karamazov*. Piotr Semak qui, dans le rôle de Mikhaïl Priasline, a été pétri de cette œuvre épique russo-soviétique, représente l'exception. Ensuite, il y a eu la promotion de *Kreisleriana*, précédé par *Le vieillard* de Youri Trifonov, renforcé et enrichi par une énorme documentation en rapport avec la déportation du brigadier de l'armée rouge, Mironov, qui a été l'un des prototypes du *Vieillard*, et par le voyage de la troupe sur le Don. Durant le spectacle, on entendait de vrais chants cosaques et on écoutait de vrais documents de l'époque de la guerre civile. Et c'est seulement après ça qu'il y a eu *Kreisleriana* avec toutes ces facettes esthéti-

actors backstage and he said, 'I am grateful to you for showing me a charming play, that tells of a painful period in the life of your people.' Then came back the shrill voice of a young girl: 'But here all periods are painful.' I don't know how this was translated to Saroyan, but still it was the truth.

Afterwards Saroyan went to see Abramov, giving up his train ticket to Moscow, where he was due to take a flight to Yerevan. Fyodor Abramov, who categorically refused to accept the student production, even said 'You would do better to go to Archangelsk to see how it was put on there. You know, down there, there is a proper production, where here there is none, you understand.' He telephoned Dodin and said 'At this moment I have the greatest writer of the century, William Saroyan, sitting here, while you, as you might say, are thumbing you nose at me.' But after that he hardly ever missed a showing of *Brothers and Sisters*. The following year's intake did not achieve the same kind of work with *Brothers Karamazov*. Piotr Semak was the exception, in the part of Mikhaïl Priaslin: he was made for this epic Russo-Soviet work. Then there was the year of *Kreisleriana*, preceded by Yuri Trifonov's *The Old Man*, reinforced and enriched by an enormous documentary reportage of the deportation of the Red Army brigadier, Mironov, who was one of the prototypes for *The Old Man*, and by the group's trip on the Don. During the show, you could hear real Cossack songs, and real documents from the time of the civil war were read. Only after that did we have *Kreisleriana* with all

ques, dont Elena Gorfunkel a parlé si remarquablement. Pour la promotion suivante c'était *Gaudeamus*, d'après *Le bataillon de construction* de Kalédine et *Claustrophobia* qui, au début se préparait comme un spectacle sur le goulag. La première impulsion pour créer ce spectacle est venue d'une idée de parler du goulag. Il y a eu 42 heures de matériau de jeu. La troupe le représentait durant trois jours. Au final, le goulag n'est pas entré dans le spectacle, mais les acteurs sont passé à travers ça. Et puis nous avons recruté d'autres élèves. L'idée d'admission d'une nouvelle promotion a surgi alors que Lev Abramovitch était en pleine forme et a dit: «On va faire une admission d'élèves pour travailler sur Grossman. Ça sera *Vie et destin*.» Nous étions de nouveau dans l'opposition. Quel *Vie et destin* encore? Pourquoi? Où est ce *Vie et destin* et où sont ces jeunes? On est en 2002. C'est une génération qui a choisi Pepsi-Cola pour toujours. Il lui faut d'autres approches. A quoi il a répondu: «Non, si ce n'est pas Grossman, je ne veux pas d'élèves». Il ne les avait encore même pas vus, ces jeunes. Ensuite, on les a recrutés, il est tombé malade. Il avait une dépression post-infarctus (maintenant on peut en parler) combinée à une très forte diminution des qualités volitives. Il était d'accord avec beaucoup de choses, il disait: «Faites ce que vous voulez». Et donc, nous, suivant la pente ignominieuse de la nature humaine, nous avons décidé de profiter de ces circonstances. Nous avons dit: «Il y a des idées: *Les souffrances du jeune Werther*, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, *Sa majesté des mouches* de Golding, spectacle que les acteurs auraient parfaitement pu re-

the aesthetic facets which Elena Garfunkel has so notably described. For the next year, it was *Gaudeamus*, based on Kalispel's *The Construction Battalion*, and *Claustrophobia*, which started out as a show about the gulag. The first impulse to do this show came from an idea to talk about the gulag. There were 42 hours of playing material. The troupe played it over three days. In the end, the gulag didn't come in to the show, but the actors had been through that.

Then we brought in other students. The idea of bringing in another intake came up because Lev Abramovich was on top form and said, 'We are going to bring in a class to work on Grossman. We shall do *Life and Destiny*.' Again we were against it. What, *Life and Destiny* again? Why ? Where is this *Life and Destiny* and where are the young people to do it? It was 2002. This is the Pepsi generation, it needs something else. To which he replied, 'No, if it's not to be Grossman, I don't want a class.' He hadn't even seen them yet, these youngsters. So then we recruited them, and he fell ill. He had a depression after a heart attack (we may talk abut it now) combined with a very strong reduction of his power of will. He agreed with lots of things: 'Do what you like,' he said. So we, in the ignominious way of human nature, decided to profit from these circumstances. 'There are ideas', we said,: *The Sufferings of Young Werther* or *Wilhelm Meister's Apprenticeship* from Goethe, or *Golding's Lord of the Flies*', (a show that the actors could perfectly well have taken over from the previous generation,

prendre de la génération précédente, qui, ne serait-ce que pour une raison physiologique, ne pouvait plus le jouer. Et lui, de sa faible voix, disait: «Non, Grossman, *Vie et destin.*» Et, au comble de la faiblesse, il a dit: «Grossman, *Vie et destin*, et puis *Tout passe*, et puis qu'ils lisent tout Chalamov et *L'archipel du goulag.*» Avec *L'archipel du goulag*, il y a eu encore un épisode remarquable. Au moment des admissions de la promotion *Gaudeamus - Claustrophobia*, on a interrogé, lors d'une audition, une actrice, aujourd'hui en haut de l'affiche d'un des théâtres de St. Pétersbourg, qui a fait ses études chez nous: - «Et qu'avez-vous lu ces derniers temps?» - «*L'archipel du goulag* de Soljenitsyne». Lev Abramovitch l'a regardée avec intérêt: - «Vous avez lu *L'archipel du goulag?*» - «Oui, je l'ai lu». - « Quelles sont vos impressions?» - «Vous savez, c'est comme toujours. Certaines choses m'ont beaucoup plu, d'autres moins». Je vois que Dodin perd l'usage de la parole, ce qui lui arrive beaucoup plus souvent que ne pensent les gens qui ne le connaissent pas intimement et je dis: -«Dites-nous, s'il vous plaît, et où se trouve l'archipel du goulag?». Elle dit: - «Je n'ai jamais été très forte en géographie, je ne me souviens pas.» On l'a bien admise pour une raison quelconque, sous l'effet du choc, je crois. Et voilà qu'il a ajouté: «...et *L'archipel du goulag*». Et alors ça a commencé. Je peux seulement espérer que tous aient lu *Vie et destin* et *Tout passe*, Chalamov et *L'archipel du goulag*. D'autres choses remarquables se sont produites par la suite. Les acteurs racontaient que leurs parents et grands-parents lisaient ces œuvres avec eux, ce qui est en soi une découverte vraiment

which, if only for physiological reasons, could no longer play it). And he, in his weak voice, said 'No, Grosman, *Life and Destiny*, and then *Everything Passes*, and then they should read all Chalamov - and *The Gulag Archipelago'. The Gulag Archipelago* – that was yet another remarkable incident. During the auditions for the intake of *Gaudeamus – Claustrophobia*, they asked an actress, who is today high on the bill at a St Petersburg theatre and who studied with us, 'And what have you been reading lately?' She replied, 'Solzhenitsyn's *Gulag Archipelago.*' Lev Abramovitch looked at her with interest: 'You've read *The Gulag Archipelago*?' 'Yes, I've read it.' 'What were your impressions?' 'You know, it's always the same. Some things I liked a lot, others less.' I saw that Dodin was speechless, something that happens more often than those who do not know him intimately might think, so I said 'Tell us, please, where the archipelago is?' She said, 'I've never been very good at geography, I don't remember.' We took her on, for some reason, I think it was probably out of shock. And that's why he added 'And *The Gulag Archipelago.*'

And so it began. I can only hope that everyone read *Life and Destiny* and *Everything Passes*, Chalamov and *The Gulag Archipelago.* Other remarkable things happened afterwards. The actors told how their parents and grandparents read these works with them, which for me is really an amazing discovery, that today's parents read the things their children are working on with them. And yet in the vast majority of these cases they expressed their

renversante, que des parents d'enfants de notre époque lisent avec eux ce sur quoi les enfants travaillent. Et pourtant, dans l'écrasante majorité des cas, ils exprimaient un désaccord avec l'auteur de ces romans, et prétendaient que tout était schématisé, simplifié, noirci, dépeint d'une manière partiale, que la vie était plus riche, plus diversifiée. Et qu'elle avait beaucoup plus de bons côtés que ce qu'il semble à Grossman. Il y avait des familles qui avaient un autre regard qui correspondait à celui de Grossman et au nôtre. Et les jeunes commençaient à raconter quelle guerre avait lieu chez eux. Qui avec ses parents, qui avec ses grands-parents, qui avec ses amis. Ils leur disaient: «Peut-être un livre ça va encore, mais un spectacle, qui va le regarder? Ça n'intéresse personne. Vous allez jouer dans une salle vide». Une vie se créait, qu'il n'y aurait pas eu autour des *Souffrances du jeune Werther*, de *Wilhelm Meister* ou même de *Sa majesté des mouches*. Nous avons commencé à voir des changements s'opérer chez nos acteurs, ils devenaient d'autres personnes. Quel que soit le sujet dont nous discutions, je remarquais que cette personne devenait une autre, elle avait d'autres yeux, elle était beaucoup plus ouverte, un être beaucoup plus riche spirituellement, il lui arrivait quelque chose qui justifiait me semble-t-il, qu'on ait entrepris tout ceci. Un jour, Dodin m'a dit: «Si j'avais eu le choix, j'aurais toute ma vie monté Hoffman, Tchekhov et Goldoni. Et je passe ma vie à monter Fédor Abramov».

Mais l'un ne va pas sans l'autre, parce qu'avec l'aide des *Frères et soeurs*, du *Vieillard*, de Grossman, il est bien sûr que dans l'individu s'éveille l'humain et le national, et la compassion. Com-

disagreement with the authors of these works, claiming that everything was schematised, simplified, darkened, depicted in a partial manner; that life was richer, more diverse, with more good in it than appears to Grossman. There were families with another point of view, closer to Grossman's and ours. And the young people began to tell us about the battles they had had at home. Who had fought with their parents, who with their grandparents, who with their friends. They said to them, 'Maybe a book can still work, but a play? Who will go to see it? It doesn't interest anyone – you'll be playing in an empty theatre.' A vivacity was being created that wouldn't have been there with *The Sufferings of Young Werther* or *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, or even *Lord of the Flies*. We began to see changes in our actors, they became other people. Whatever the subject of our discussion, I noticed that this person became someone else, with different eyes, more open, spiritually a much richer being; something happened to them which justified taking on this enterprise, or so it seemed to me. One day Dodin said to me, 'If I had had the choice, I'd have spent my life doing Hoffmann, Chekhov and Goldoni. And here am I spending my life doing Fyodor Abramov.'

But the one doesn't happen without the other, because with the help of *Brothers and Sisters*, of *The Old Man*, of Grossman, it is certain that what is human and national is awakened in the individual, as is compassion. As is written in a religious text about woman, 'She is a hidden spring.' Indeed these 'springs' often

me il est dit dans un texte religieux à propos de la femme: «Elle est une source scellée». Effectivement ces «sources» arrivent chez nous plutôt scellées. En réalité il y a beaucoup de choses en eux mais ce sont des «sources scellées». Et donc, grâce à ce choc douloureux de Chalamov, ou de Grossman, ou d'Abramov, à coup sûr, auteur digne de foi, avec leur aide et grâce au fait que les acteurs sont allés voir la vie à la campagne, qu'ils ont travaillé avec la faux, la pelle, la pioche, ils ont commencé à changer, à entendre, à ressentir la douleur de l'autre. Ils ont commencé à éprouver de la compassion. Ils ont commencé à se ressentir comme des gens, des citoyens de leur peuple, avec son passé, avec les complexes historiques codifiés en chacun de nous de diverse manière, peu à peu ils ont commencé à comprendre que la xénophobie contemporaine, le phénomène skinhead, les meurtres dans les entrées d'immeubles et beaucoup d'autres choses, tout cela est relié à l'histoire sur laquelle Grossman, Trifonov, Abramov écrivaient. Et si cette source ne jaillit pas, si cette cartouche ne s'ouvre pas, les gens demeurent en grande partie sourds-muets-aveugles. En art, un tel individu est inutile, parce que Tchekhov, c'est avant tout, la compassion. Et *Oncle Vania* c'est tout d'abord la compassion et la miséricorde. Sans cela, cet *Oncle Vania* qui, je l'espère, entame son chemin sur la scène du Maly, n'est pas possible. Je vais donner un exemple: ça s'est passé il y a quatre jours. Il y a quatre jours, c'était le 9 mai. Le 9 mai l'arrondissement Central a acheté pour les anciens combattants des billets pour *Frères et soeurs*. Il en est venu 25. En majorité des dames âgées, avec des médail-

come to us hidden. And so, thanks to the sad shock of Chalamov, or Grossman, or Abramov - definitely an author worthy of faith – with their help and thanks to the fact that the actors went to observe life in the country, that they worked with scythe, spade and mattock, they began to change, to listen, to feel one another's pain. They began to experience compassion. They began to feel like people, like citizens of their nation, with its past, its historical complexes which are encoded in different ways in every one of us; little by little they began to understand that the xenophobia of today, the skinhead phenomenon, the murders in apartment doorways and many other things - all that is linked to the history being written about by Grossman, Trifonov, Abramov. And if that spring doesn't gush forth, if that cartridge doesn't go off, people remain for the most part deaf, dumb and blind.

In art, such an individual is of no use; in Chekhov, compassion comes before everything else. *Uncle Vanya* is above all about compassion and pity. Without that, the *Uncle Vanya* that I hope is making its way on to the Maly stage is not possible. I will give an example: something that happened four days ago. That was the 9th of May. On May 9th the Central ward bought tickets for *Brothers and Sisters* for some war veterans. 25 of them came along, mostly old women, with their medals and decorations. The rest of the theatre was filled with students from the theatre academy, lots of them. And I was watching. All in all I have been watching the show since 1977, apart from an interruoption

les et des décorations. Et le reste de la salle était rempli d'étudiants de l'Académie théâtrale, qui étaient très nombreux. Et je regardais. En général, je regarde le spectacle depuis 1977, sauf une interruption de six ans entre la version d'études et celle de la scène, j'ai assisté à la majorité des répétitions, je regarde, donc, et je ne reconnais pas le spectacle. C'était un je ne sais quoi, quelque chose de jamais joué auparavant dans *Frères et soeurs*. Pour ce qui concerne Semak, je ne le reconnaissais pas non plus. Une telle tendresse, une telle transparence, un tel affleurement des nerfs, jamais il n'y avait eu ça auparavant. Dans la scène qui a lieu après le départ de Varvara à la ville avec Grigori Minine, il est adossé au mur et il dit: «Varvara, chienne!» Et tout à coup une voix féminine, juste à côté de moi (une femme avec des décorations) dit: «Mon Dieu comme il me fait de la peine!». En somme, à quoi de plus sert le théâtre? Il est clair que cette femme n'était pas un spectateur de théâtre assidu. Parce qu'un spectateur de théâtre assidu ne se serait pas permis une telle chose. Après le spectacle, je téléphone à Piotr Semak et je lui demande: «Pourquoi est-ce que tu as joué comme ça?» - «C'est le 9 mai, il sont bien venus». Je pense que ça aussi fait partie de la composante éthique du théâtre de Lev Dodin, ce, grâce à quoi il apparaît tel qu'il est.

NINEL IZMAILOVA

On a quelques problèmes avec vous. Il est très difficile d'écrire ou de parler des contemporains. Einstein considérait que pour les contemporains, les qualités humaines personnelles du génie étaient même plus importantes que ses

of six years between the student production and the professional one. I have been to most of the rehearsals. So, I was watching, and I did not recognise the show. There was a certain something, something never played before in *Brothers and Sisters*. The part with Semak, I didn't recognise that either. Such tenderness, such transparency, such a fluttering of nerves, none of that had been there before. In the scene which comes after Varvara has gone off to the town with Grigori Minin, he has his back to the wall and says, 'Varvara, you bitch!' And suddenly a woman's voice, just beside me, said loudly 'My God, how he is hurting me !' In sum, what more could you want from theatre? It is clear that this woman was not a regular theatregoer, because a regular theatregoer would never let themselves go like that. After the show I telephoned Piotr Semak and asked him, 'Why did you play it like that?' 'It was May 9th, they came on a good day.' I think that is also part of the ethical component of Lev Dodin's theatre, something which makes it what it is.

NINEL IZMAILOVA

We have some problems with you, Lev Abramovich. It is very difficult to write or speak about our contemporaries. Einstein considered that for one's contemporaries the personal, human qualities of genius were even more important than their intellectual achievements. For us, it is just those achievements which are very important, yet in spite of everything, you cannot deny the justice of his judgement. But it is very difficult to find another example

performances intellectuelles. Pour nous, c'est justement les performances qui sont très importantes, et malgré tout, on ne peut pas nier la justesse de ce jugement. Mais il est très difficile de trouver un autre exemple où les qualités personnelles humaines et les performances se sont trouvées réunies dans un seul individu. Nous avons eu la chance de rencontrer ce cas exceptionnel.

Tout le monde a lu quelque chose sur les spectacles de Dodin. Chaque première suscite une avalanche d'articles, en général, enthousiastes, on se les approprie de grand coeur, de toute son âme. Cela provient du fait que les spectacles de Dodin n'ont pas seulement une valeur en soi en tant que production. En eux, il y a en outre le défit à l'homme contemporain, le prétexte à penser aux problèmes les plus compliqués que nous offre l'artiste. C'est, globalement, un phénomène unique dans le cadre de l'art théâtral contemporain. Nous savons tous que nous vivons à l'époque du postmodernisme. Il est peu probable que nous puissions y objecter quoi que ce soit, c'est un fait établi. L'époque du postmodernisme a changé la hiérarchie de toutes les valeurs artistiques. Le mot «classique» est presque prohibé. Aujourd'hui, l'art de l'époque du postmodernisme crée des conditions objectives pour que n'importe quelle futilité tape-à-l'œil et divertissante trouve de l'écho. Pourtant, si les salles se vidaient, si ces sottises qu'on ne peut pas appeler de l'art dramatique étaient laissées pour compte, ce ne serait pas un grand malheur. Mais les salles sont combles, les gens y vont et cela suggère que d'ici quelques années nous perdrons le spectateur qui a créé le théâtre

where the personal, human qualities and the achievements are found together in a single individual. We have had the good fortune to meet this exceptional case.

Everyone has read something about Dodin's productions. Every first night brings down an avalanche of articles, generally enthusiastic; we receive them wholeheartedly, with all our soul. This comes from the fact that Dodin's stagings do not only have value as productions. In them, there is also the challenge to contemporary man, the spur to thinking about the most complicated problems the artist can offer us. Globally, it is a phenomenon unique in the framework of contemporary theatre art. We all know that we are living in the period of postmodernism. We cannot object to it, it is an established fact. The age of postmodernism has changed the hierarchy of all the artistic values. The word 'classic' is almost prohibited. Today, the age of postmodernism creates objective conditions for any eye-catching and amusing futility to find an echo in it. If the theatres were to empty, if these idiocies which one cannot call dramatic art were left on deposit, it would not be a great loss. But the theatres are full, people are going there and that suggests that some years from now we shall lose the audience that made Dodin's theatre. Dodin is not alone. There is a succession in art. People are at work who consider themselves his pupils; in fact they haven't studied under him but they do learn from him, they see his productions and see him as their master in the art of theatre, of staging. In spite of the fact that the age of postmodernism has put up

de Dodin. Dodin n'est pas seul. Il y a encore une suite dans l'art: des gens travaillent qui se considèrent ses élèves, en réalité ils n'ont pas étudié chez lui mais ils apprennent cependant, regardent ses spectacles et le perçoivent comme leur maître dans l'art du théâtre, de la mise en scène. Malgré le fait que l'époque du postmodernisme nous a mis des barrières dans l'étude de l'art, nous devons être en garde et ne pas manquer l'occasion de créer, d'affirmer une autre forme d'art. Le temps des interdits est passé, interdire des spectacles est stupide. Il faut simplement souligner qu'il y a une autre sorte d'art, élevé. Et l'affirmer par tous les moyens disponibles.

Au début du 20ème siècle, Stanislavski est apparu sur l'Olympe du théâtre et à la fin du siècle ce fut le tour de Dodin, et ceci est indiscutable. Stanislavski a beaucoup d'émules dans le monde entier. Mais il faut comprendre que dans ces nouvelles conditions, ne défendre que la tradition et l'école de Stanislavski est devenu impossible. Seul un individu qui est allé plus loin dans ses recherches peut l'affirmer. Sans renier les grandes lignes qu'il y a dans ce système, mais en y ajoutant quelque chose d'autre en correspondance avec l'esthétique qui existe et s'est affirmée au 20ème siècle. Pour Stanislavski, le personnage-clé au théâtre, sur la scène, c'est l'acteur. Tout passe par l'acteur, tout est éprouvé et de cette manière est projeté dans la salle. Dodin garde cela comme base de son théâtre mais il va plus loin. Du fait qu'il s'agit déjà du théâtre de l'époque du cinéma tout-puissant, il comprend que le metteur en scène peut être lui-même en rapport individuellement avec les spectateurs grâce à son propre langage d'artiste.

barriers for us in the study of the arts, we have to be on guard and not give up the chance to create, to affirm another form of art. The time of bans has passed, banning shows is stupid. We must simply underline the fact that there is another kind of art, an uplifting one. And we must affirm it with all the means at our disposal.

At the beginning of the 20th Century, Stanislavski was at the pinnacle, the Olympus of theatre, and at its end it was the turn of Dodin, and this is beyond dispute. Stanislavski has many imitators all over the world. But we must understand that in these new conditions, to support only the school and the tradition of Stanislavski has become impossible. Only an individual who has gone even further in his researches can affirm it. Not by renouncing the great traditions that exist in the system, but by adding something else that resonates with the aesthetic which exists and has been affirmed by the 20th Century. For Stanislavski, the key person in the theatre, on the stage, is the actor. Everything passes through the actor, everything is experienced and in this way projected into the auditorium. Dodin keeps that as the basis of his theatre but goes even further. Because we are already dealing with the age of the all-powerful cinema, he understands that the director can himself be in contact individually with the audience thanks to his own artistic language. Dodin's staging language demands special attention. You can produce any number of examples. In the production of *Brothers and Sisters* it is the sowing scene, when the women throw

Le langage de mise en scène de Dodin demande une étude particulière. On peut produire une quantité d'exemples. Dans le spectacle *Frères et soeurs*, c'est la scène des semailles, quand les femmes lancent le blé dans la salle. C'est un moment épique culminant du spectacle et il est créé par un pur procédé de mise en scène. Le metteur en scène s'adresse directement aux spectateurs quand il est capable de créer de l'émotion et de la tension, sans même passer par les acteurs. C'est un théâtre contemporain, un théâtre du 21ème siècle, et il est capable de résoudre les problèmes de la société.

Nous vivons à une époque où la problématique de la morale, en Russie, n'intéresse personne. On se demande ce que va devenir le genre humain, en général. Comment ne va-t-il pas tomber plus bas qu'il ne l'est déjà aujourd'hui? Qu'est-ce qui va l'aider à se maintenir au bord du gouffre? Comment y parviendrait-il sans l'art? Encore une fois, nous nous tournons vers ce qui fait que les spectacles de Dodin sont une incitation à analyser notre vie réelle, ce qui en fait ce phénomène aujourd'hui unique, qui n'appartient pas qu'au théâtre. Sa capacité à toujours créer dans ses spectacles un courant de vie naturel demande une étude à part. Il y arrive par des moyens divers. Des expéditions créatrices avec les acteurs, quand ils habitent tous ensemble et vivent ensemble beaucoup de choses. On dit des spectacles de Dodin qu'ils sont «cousus main». Qu'est-ce que ça signifie? Ca signifie qu'il n'y a rien de mieux. C'est un calcul artistique exact bien que les sentiments et l'émotion soient au premier plan. L'improvisation, c'est le Dieu du travail d'acteur, le Dieu de la répétition.

the seed corn into the auditorium. It is an epic, climactic moment of the production and it is created by a process of direction. The director is addressing himself directly to the audience: he is capable of creating emotion and tension, without even transmitting it through the actors. It is contemporary theatre, 21st Century theatre, and it can resolve the problems of society.

We live in an age when in Russia moral problems interest nobody. We ask ourselves what is to become of the human race in general. How can it sink any lower than it has sunk today? Who will come to its aid on the brink of the precipice? How can it happen without art? Once more, we turn to what Dodin's productions can do, which is to force us to analyse our own lives; a unique phenomenon today, which only occurs in the theatre. His ability to create a current of natural life in his productions demands a study of its own. He gets there by different means. Journeys of creation with the actors, when they all live together and go through many things together. We say of Dodin's productions that they are 'hand-sewn'. What does that mean? It means that there is nothing better. It is an exact artistic calculation, even if the feelings and the emotion are in the foreground. Improvisation, that is the Deity of the actor's work, the God of rehearsal. But in a show, if you could stop a scene as you can stop a film, you would be astonished to see how carefully and precisely it has been worked out. This too is probably the fruit of the cinematic influence, but in the cinema it often happens that the character is

Mais dans un spectacle, si on pouvait arrêter une scène comme on fait un arrêt sur image, on serait étonné de voir comme tout est très soigneusement et précisément calculé.
Ceci probablement est aussi le fruit de l'influence cinématographique. Mais au cinéma, il arrive souvent que le personnage puise dans la personnalité propre de l'acteur. Par exemple Ourbanski chez Raisman. Même la gaucherie du jeune acteur devant la caméra était mise au service du personnage. Au cinéma c'est possible mais au théâtre ça ne passe pas. C'est ça, le problème. J'ai entendu Dodin dire à Kourychev: «Là, dans Platonov, je te reconnais!» Il est important qu'à part le personnage de Platonov, on puisse reconnaître aussi l'acteur Kourychev, en tant que personne. La quantité de questions esthétiques et morales, que présente l'œuvre de Dodin est immense. Et nous ne faisons pour l'instant que nous approcher de cette étude.

drawn from the actor's own personality – for example, Raisman as Urbanski. Even the awkwardness of the young actor in front of the camera is pressed into the character's service. In the cinema that is possible, but in theatre it doesn't work. There is the problem: I heard Dodin say to Kurychev, 'There, in Platonov, I can recognise you!' It is important that apart from the character of Platonov, we should be able to recognise the actor Kurychev, as a person. The quantity of aesthetic and moral questions that Dodin's work raises is immense. And at the moment we are only just beginning to get near them.

La Méthode et l'Ecole de Lev Dodin
About Lev Dodin's School & Method

par\by
V.N. Galendeev

Nous publions avec plaisir, sur demande de Lev Dodin et avec l'aimable autorisation de l'auteur, la traduction en français et en anglais du texte extrait du livre *La Méthode et l'Ecole de Lev Dodin* de Valeri Galendev publié jusqu'à présent uniquement en russe.
Ministère de la Culture de la Fédération Russe.
L'Académie d'Etat d'Art Théâtral de Saint-Pétersbourg
Saint-Pétersbourg 2004
Validé par la Chaire de Mise en Scène, le 26 Décembre 2003
Comité: Iouri M.Krasovski, Candidat des Sciences de l'Art
V.M Filchtinski, Professeur et Président du Département des Arts de la Russie
© L'Académie d'Etat d'Art Théâtral de Saint-Pétersbourg, 2004
© Edition Tchisti List, Design et Mise en page, 2004

At the request of Levin Dodin and with his kind permission, we are happy to publish the English and French translations of Valeri Galendev's book About Lev Dodin's School & Method *which, to this date, has only been available in Russian.*
Russian Federation' Ministry of Culture
State Academy of Theatrical Art of St – Petersburg
St – Petersburg 2004
Approved by the Chair of Production, the 26th December 2003
Board: Yuri M. Krasovski, Applicant for Art' Sciences
V.M. Filchtinski, Professor & Russia's Department of Arts' President
© State Academy of Theatre Art of Sct -- Petersburg, 2004
© "Tchisti List" Publishing House, Design & Page Setting, 2004

La méthode artistique du metteur en scène et de l'école qu'il a fondée ont si profondément et si durablement changé l'âme humaine et la vie spirituelle de la société qu'elles justifient une étude. La création de Lev Dodin, il me semble, ne laisse personne indifférent. Sa force d'attraction comme sa force de répulsion sont phénoménales. Malgré la petite capacité d'accueil du théâtre qu'il dirige, le public de Lev Dodin est énorme: grâce à l'activité itinérante du MDT et au travail réalisé au sein de l'Opéra Européen, le nombre des spectateurs a dépassé le million.

Pas moins d'une centaine de spécialistes de différents pays tentent de comprendre le mystère de l'attractivité de l'art de Lev Dodin. La littérature le concernant est nombreuse et l'étude théâtrale commence tout juste à la prendre en compte de façon systématique. Parmi les nombreuses réactions à chaud suscitées par l'art de Lev Dodin, on va en distinguer deux. La première, c'est un auteur Russe qui l'a exprimée à l'occasion d'une tournée de représentations du MDT à Novosibirsk. La journaliste Tatiana Schipilova a su d'une manière presque universelle exprimer la nature de l'influence des spectacles de Lev Dodin sur ses compatriotes: «Le théâtre de Dodin s'empare du cœur du spectateur de façon brusque et impérieuse: par un serrement de gorge, des larmes qui montent de on ne sait où, par une brusque prise de conscience de la valeur de chaque «unité» humaine vivant sur cette terre de larmes».[1] En effet, en 1996, les habitants de Novosibirsk, ont pu assister aux spectacles *Frères et Sœurs* et *Gaudeamus*.

Quelques années auparavant, le critique strasbourgeois Francis Grislin philosophant sur le spectacle

The director's artistic method and the school he founded changed so profoundly and so permanently human soul and spiritual life of society that a study on his work was justified. Lev Dodin's creation, it seems to me, leaves nobody indifferent. Its force of charm as well as repulsion is prodigious. In spite of the theatre's small capacity of reception, Lev Dodin's audience is huge: thanks to the travelling activity of MDT and the work accomplished in Novosibirsk. The journalist Tatiana Schipilova knew how to express in universal way the nature of the influence of Lev Dodin's plays on his compatriots: "Dodin's theatre takes over the heart of the spectator in a brusque and imperious manner: by a squeeze of throat, tears which are coming up out of nowhere, by a brusque realization of the value of every human "unit" living on this *earth of tears*."[1] Indeed, in 1996, the inhabitants of Novosibirsk, could attend plays like *Brothers and Sisters* and *Gaudeamus*.

A few years before, Francis Grislin, a critic living in Strasbourg, meanwhile philosophizing about the play *Gaudeamus* has formulated, in my opinion, the essence of what western countries looked for in Dodin's art: "Here, we find a work of art expressing in a unusual way what we forgot and that pushes us to discover things that hypocritically, we refuse to know about our internal essence. This play encourages us to understand human personality from the complexity of daily situations." F.Grislin has called his article: "*Gaudeamus*, a fantastic symphony, a song

Gaudeamus formulait, à mon avis, l'essentiel de ce que cherche et trouve l'Occident dans l'Art de Dodin: «Ici, on rencontre une œuvre d'art qui parle d'une façon inhabituelle de ce qu'on a oublié et qui nous force à découvrir ce que hypocritement, on se refuse à savoir sur notre essence intérieure. Ce spectacle nous pousse à comprendre la personnalité humaine à partir de la complexité de situations quotidiennes.» F. Grislin intitulait ainsi son article: «*Gaudeamus*, une symphonie fantastique, un hymne à la vie».[2] Bien sûr, ces deux points de vue ne s'opposent en rien. Mais, ils se complètent et s'enrichissent mutuellement.

En réfléchissant à une méthode et à une l'école, il faut tenir compte des résultats artistiques qu'elles engendrent. C'est alors seulement qu'il est possible de tenter de comprendre la nature de cette école et de cette méthode, mais aussi à comprendre l'essentiel: ce à quoi elles servent. Il ne s'agit pas de passer en revue l'œuvre complète de Lev Dodin. Ici, le propos consiste surtout à passer en revue les étapes de l'œuvre de Dodin que l'auteur du présent ouvrage connaît «de l'intérieur» ayant participé à ses cotés à des expériences théâtrales et pédagogiques à partir de la deuxième moitié des années 70 (à l'exception des mises en scène de Dodin montées au ABDT, MHAT, au Théâtral National Finlandais de Helsinki et lors de Master class ayant eu lieu à l'étranger). La méthode et l'Ecole constituent des éléments de base dans l'étude de Lev Dodin et de certains de ses confrères, mais ils ne sont pas primordiaux pour autant. Ces éléments – la Méthode et l'Ecole – sont définis par la personnalité de leur créateur, par sa perception du monde, sa philosophie, son esthétique, ses croyances et par son système éthique de

praising life"[2] But these two points of view oppose in no way, they complement each other and become richer mutually.

By reflecting on the school and the method, it is necessary to consider the artistic results they lead to. Only then, it is possible to try to understand the nature of this school and method, but also the essence: *What are their use?* It is not a question of reviewing Lev Dodin's complete work. In this book, the main purpose is to study different steps of his work; that the author of the present work knows "from inside" having participated in his quoting in theatrical and pedagogic experiments since the second half of the seventies (except for the plays produced by Dodin in ABDT, MHAT, in the National Finn Theatre of Helsinki and during Master classes which took place abroad). Method and School are basic elements in the study of Lev Dodin and of some of his associates, but they are not all. These elements - Method and School - are defined by the creator's personality, by his perception of the world, his philosophy, aesthetics, beliefs and ethical system of values. All this constitutes a certain context out of which any cogitation or conclusion would be incomplete or simply wrong.

It is now to the context that we are going to grant the biggest attention. Even if it can be surprising, we are going to start with the vocabulary and Dodin's attitude towards the Word in general. Lev Dodin's characteristic vocabulary,is so particular, that it is extremely difficult to translate into foreign languages his rehearsal work (during teachings or

valeurs. Tout cela constitue un certain contexte en dehors duquel toute réflexion ou conclusion seraient incomplètes ou tout simplement erronées.
C'est surtout au contexte que nous allons accorder la plus grande attention. Même si cela peut surprendre, nous allons débuter par le vocabulaire et par l'attitude de Dodin envers le Mot en général.
Le vocabulaire propre à Lev Dodin – metteur en scène et pédagogue – est à ce point particulier qu'il est particulièrement difficile de traduire en langues étrangères le travail de répétition de ses mises en scène et de ses cours. Le traducteur doit maîtriser non seulement la langue Russe, mais doit aussi apprendre *la langue de Dodin*. Mise à part une multitude de mots occasionnels et instantanés, il existe aussi des mots qu'on retrouve depuis toujours dans le langage de Dodin et qui n'ont de signification que dans sa propre langue. Là, on ne parle pas de son œuvre littéraire – articles, interviews, mises en scène, prologues aux spectacles – mais justement du travail de répétitions, des cours et de leurs particularités linguistiques.
Dodin n'utilise jamais le mot *idée*, encore moins les variantes moins nobles comme *projet*. Ce mot est remplacé par un substantif qui sonne bizarrement à l'oreille d'un non-initié: *sgovor*, qui en russe signifie aussi bien *le complot, la complicité* et par le verbe qui en dérive *comploter, se mettre d'accord*. Ces mots choisis avec prudence désignent un niveau d'entente mutuelle avec la troupe, par opposition à l'idée individuelle, personnelle d'un metteur en scène qui se présenterait aux répétitions avec un *projet*.
Le mot *répétition* est utilisé dans les discussions avec l'administration, avec la section artistique ou

productions). The translator must not only know Russian language; but also learn *Dodin's language*. Except a lot of occasional and instantaneous words, there are words which we find all the time in Dodin's language and that have signification only in his own language. I do not mean his literary work - articles, interviews, productions, prologues in shows - but precisely his rehearsal work, lessons and their linguistic particularities. Dodin never uses the word "idea", or less noble variants such as "plan", it is replaced with a noun that could sound strange to a non-initiated ear: *sgovor*, which in Russian means *conspiracy, mutual understanding*, almost *complot* and the verb related - *sgovarivatisia - to conspire, to come to an agreement*. These words chosen with care indicate a level of mutual understanding with the company, in contrast with the individual, personal idea of a director who would come in rehearsal with a *plan*. The word rehearsal is used in debates with the administration, with the artistic section or during press conferences. But the company knows the Russian word *Proba*. *Proba* comes from German *Die probe* which means a try, an experience, an example, a rehearsal. The French word *la repetition* opposes to the inventive philosophy of Dodin diametrically. I will clarify this point later. Another example, you will never hear Dodin say the Russian word *Progon* which is equivalent in English to term *to botch up a job*, one of the terms most frequent in the theatrical slang.
If in the process of production, Dodin wishes the play or a good part of it to be played in

lors de conférences de presse... Mais, la troupe, elle, connaît le mot russe *Proba*. *Proba* vient de l'allemand *Die probe* qui signifie *un essai, une expérience, un exemple, une répétition*. Le mot français *la répétition* s'oppose diamétralement à la philosophie créative de Dodin. J'éclaircirai ce point plus tard. Dans le vocabulaire de Dodin, il n'y a pas de place non plus pour le mot russe *Progon* qui équivaut en français au terme *bâcler*, un des mots les plus courant de l'argot théâtral.

Si dans le processus de mise en scène, Dodin souhaite que toute la pièce théâtrale ou une bonne partie en tous cas soit jouée dans la foulée (sans interruptions), il emploie alors le terme russe *skvoznaïa Proba*.

On pourrait traduire *skvoznaïa Proba* en français par *tentative de défrichage, de reconnaissance*. Le mot *Proba* désigne aussi le travail de création commune de la troupe lors d'une répétition. Dodin associe souvent à cette démarche les termes russes de *etudnoïe Samotchuvstvie* qui expriment la capacité de la troupe à sans cesse s'auto évaluer pendant cette *tentative de défrichage*. Il n'y a pas d'*interruptions* ou *d'entractes* dans le travail de répétition et d'apprentissage de Dodin. Ce sont toujours des *pauses*. *La pause* est un intervalle structurel de *contenu* durant lequel s'accumulent de nouvelles pensées, de nouvelles représentations, de nouvelles *visions*... Tout ce qui entre dans la catégorie des *textes intérieurs* selon la terminologie de Dodin. Dans le souvenir de l'auteur, à la fin d'une répétition ou d'un cours, Dodin ne prononce jamais «on a fini» ou «ce sera tout pour aujourd'hui». Au lieu de cela, il préfère mettre un terme à la répétition par un «interrompons-nous là-dessus». Autre exemple de phénomènes bizar-

one breath (without breaks), he uses Russian term then *skvoznaïa Proba*. One could translate *skvoznaia proba* in English by the words *tentative of clearance*, of *recognition*. The word Proba also indicates the common work of creation done by the company during a rehearsal. Dodin often links this working process the Russian expression *"Etudnoïe Samotchuvstvïe"* which expresses the capacity of the ensemble to constantly self-evaluate during this *try of clearance*. There are no breaks or intermissions during Dodin's teachings or rehearsals, but *pauses*. A *pause* is a structural space of content during which pile up new thoughts, new mental representations, new visions... According to Dodin's terminology, all that enters in the category of *internal texts*. According to my memory, Dodin never said "we have finished" or "it will be all for today", during rehearsal or at the end of a teaching; he would prefer ending by *"let us stop thereupon"*. Other example of a strange phenomenon that was hard to translate: for reasons which belong to him, Dodin dislikes the verb *to leave* which points out the direction of movement. He prefers the Russian verb *"razoïtissi"*, *to scatter*, which gives an incomplete, more blurred character to the movement. These few examples, I hope, are quite eloquent. But, what do they show us? In the structure of the Dodin' s artistic personality, the Word's domain is almost predominant. All these basic ideas, intentions, impulsions express themselves principally through the Word, original and expressive each time. A

res qui posent problème aux traducteurs: pour des raisons qui lui appartiennent, Dodin n'aime pas le verbe *partir* qui dans son sens propre indique la direction du mouvement. Il préfère le verbe russe *razoïtissi, se disperser* qui donne un caractère inachevé, plus flou au mouvement. Ces quelques exemples, on espère, sont assez parlants. Mais, que nous montrent-ils?

Dans la structure de la personnalité artistique de Dodin, le domaine du Mot est presque dominant. Toutes ces idées de base, intentions, impulsions s'expriment essentiellement à travers le Mot, toujours original et expressif. Un monologue de six heures n'est pas rare dans la biographie de Dodin – pédagogue et metteur en scène- L'auteur a eu, au moins trois fois, l'occasion d'assister à une pareille communication avec des étudiants et des comédiens.

A chaque fois, Dodin avait des choses à dire. On ne notait aucun signe de tautologie. L'attitude de Dodin avec le Mot est pour le moins double. Il n'aime pas les termes académiques dans le travail. La majorité des mots de Théâtre sont, de son point de vue, *avariés.* Les autres mots peuvent être interprétés d'une manière tellement subjective qu'il lui semble plus sûr de trouver les siens.

L'absence dans le langage de Dodin d'une terminologie spécifique communément utilisée s'explique aussi par une phobie personnelle: la peur de se retrouver esclave des mots à un niveau subconscient. Leur obscur pouvoir a été étudié dans *Le Maître des mouches*, les *Démons, Claustrophobia, Chevengur* et partiellement dans *Gaudeamus*. Là s'explique d'une part cet acharnement à trouver ses propres mots et de l'autre à rechercher des relations déterminées par d'autres choses que les

six hour monologue is not rare in Dodin' s (teacher & producer) biography. The author (of this book) had, at least three times, the opportunity to observe these communication processes with students and actors.

Dodin had always things to say. No sign of tautology has been noted in his teachings. Dodin's attitude towards the Word is double at least. He does not like working with an academical vocabulary. The majority of theatrical words are, from his point of view, damaged and the rest of them can be interpreted in a so many subjective ways that it seems safer to Dodin to find his own. The lack of common terminology in Dodin's work can also be explained by a personal phobia: the fear of being subconsciously slave of words. Their obscure power was studied in *The Master of flies, the Demons, Claustrophobia, Chevengur* and partly in *Gaudeamus*. It explains on one hand this furious energy to find his own words and on the other hand to search relations determined by other things than words in the course of rehearsals. Dodin use to say during working sessions: "What a character say in a play is less important than what he feels while saying it. To give you an example; the human being is able to tell a painful event and to feel joy and pleasure to be listened"[3]. The linguistic analysis of Dodin' s method, production and pedagogy can give curious results. One can feel his inventive psychology changing through the use of his vocabulary. Here is a fifteen years old quotation: "I am sure that it is necessary to evict in a radical manner the

mots au cours des répétitions. Dodin disait lors des séances de travail: «Ce que le personnage raconte est beaucoup moins important que ce qu'il éprouve en racontant. Pour vous donner un exemple, l'être humain est capable de raconter un évènement douloureux et éprouver une joie et un plaisir du fait d'être écouté».[3]

En général, l'analyse linguistique de la méthode de mise en scène et de pédagogie de Dodin peut donner de curieux résultats. On ressent des changements dans la psychologie créative à travers l'utilisation du vocabulaire. Voici une citation qui remonte à quinze ans: «... Je suis certain qu'il faut déloger du cours de sa vie d'une manière radicale et durable le spectateur contemporain... Ce spectateur qui vient par hasard au théâtre, il faut lui faire comprendre... Pour moi aujourd'hui, l'idéal de théâtre, ce n'est pas celui qui s'inscrit facilement dans le courant quotidien de ma vie, mais celui qui m'arrache de ce courant, me fait douter, me réclame une remise en cause».[4]

Déloger, forcer, arracher, réclamer, ces mots utilisés à propos du public révèlent beaucoup de choses propres à la méthodologie théâtrale de Dodin des années 60-80.

Il est à penser que même une analyse informatique approfondie ne dénichera pas de mots pareils dans le vocabulaire qu'il utilise à la fin du XXème-début XXIème siècle. Car, si le vocabulaire a changé, la structure artistique, le style pédagogique et de mise en scène des spectacles ont changé dans la même mesure.

Les convictions exprimées dans les textes citées ci-dessus sont sans doute restées les mêmes, mais les approches ont changé de façon essentielle. Il y a quarante ans, étudiant en première année, Lev

modern spectator from the stream of his life. This spectator who comes incidentally to the theatre, it is necessary that he understands... For me, today's ideal of theatre, is not the one which comes easily in the daily life's stream, but the one who tears me off of this stream, makes me doubt, pushes me to question myself"[4].

To evict, to force, to tear off, to complain, these words concerning the relationship with the audience, reveal many characteristics of Dodin's methodology from the 60's from the 80's. The idea is that even an advanced computer analysis will not find these words in his vocabulary during the past 15 years. Because if the vocabulary changes, the artistic structure, pedagogic style and production's style changes in the same way. Even if his strong ideas undoubtedly remained the same, approaches changed in the essence. Forty years ago, when Lev Dodin was still a student, he wrote in his diary: "It is necessary to be fair when you're close of being cruel."[5] Many years later, the director, studied, with fright and pain, the "Justice of cruelty" and the "Cruelty of justice" in Gofmansthal's and Richard Strauss's play *Electra* and in Andreï Platonov' s *Chevengur*. The attitude is different, but the problem always torments him. He kept his strong positions, his leading personnality, without his hard-liner sides. Twenty years ago, Dodin said a remaining truth. "Out of a spiritual ethics, there cannot be spiritual aesthetics."[6] There is not doubt that in Dodin's creation as well as in his public speeches and in all

Dodin écrivait dans son agenda: «Il faut être juste au point d'être cruel».[5] Dès décennies plus tard, le Maître de la mise en scène mondiale, avec peur et douleur, étudiait la «Justice de la cruauté» et la «Cruauté de la justice» dans la pièce *Elektra* de Gofmansthal et Richard Strauss et dans *Chevengur* de Andreï Platonov.

L'attitude n'est plus la même, mais le problème le tourmente toujours. Ce qui n'a pas changé, c'est la fermeté des positions, son caractère de leader, un caractère qui a cependant perdu ses positions maximalistes. Sa maxime datant d'il y a vingt ans et qui disait «En dehors d'une éthique spirituelle, il ne peut pas y avoir d'esthétique spirituelle»[6] reste aujourd'hui encore actuelle.

Bien sûr que dans l'œuvre de Dodin autant que dans ses discours publics - ainsi que dans tout ce qu'on écrit sur lui, y compris le présent ouvrage- le Temps est maître. Et avec lui ses préjugés et ses visions prémonitoires. Néanmoins, le héros du présent ouvrage est un homme qui a provoqué le temps en duel. Les spectacles qu'il a mis en scène se jouent depuis des décennies, mûrissent et se chargent d'un sens nouveau. Ses élèves restent élèves une bonne partie de leur parcours: Tatiana Schestakova, Vladimir Toumanov, Natalia Akimova, Natalia Fomenko, Natalia Kolotova, Sergueï Bekhterev, Sergueï Vlasov, Alexandre Zavialov, Vladimir Zakhariev, Igor Ivanov, Sergueï Kosirev, Igor Skliar, Angelica Nievolina, Tatiana Raskasova, Piotr Semak, Maria Nikiforova, Irina Titchina, Oleg Gaianov, Alexandre Koschkarev, Sergueï Kourichev, Igor Tchernevitch, Natalia Kalinina, Natalia Kromina, Oleg Dmitriev, Igor Koniaïev.

Andreï Rostovski, Vladimir Selezniov, Nikolaï Lavrov, Vladimir Osiptchuk, Nikolaï Pavlov. Ces gens

that has been written about him (the present book is not an exception), the Time plays the main role. Yet, this book's main character (Lev Dodin) is a man that challenged the Time to a duel. The plays he produced were performed during years, becoming richer with new meaning each time. His students followed him during a big part of their carrier: Tatiana Shestakova, Vladimir Toumanov, Nataliya Akimova, Nataliya Fomenko, Nataliya Kolotova, Serguei Bekhterev, Serguei Vlassov, Alexandr Zavialov, Vladimir Zakhariev, Igor Ivanov, Serguei Kosirev, Igor Skliar, Angelika Nevolina, Tatiana Raskasova, Piotr Semak, Maria Nikiforova, Irina Titchina, Oleg Gaianov, Alexandr Koshkarev, Serguei Kourichev, Igor Tchernevitch, Natalia Kalinina, Natalia Kromina, Oleg Dmitriev, Igor Koniaiev, Andrei Rostovski, Vladimir Selezniov, Nikolai(dobrii deni) Lavrov, Vladimir Osiptchuk, Nikolai Pavlov. These persons stayed students all along their theatre life. Here are quoted the names of those who had worked and are still working with the Master in MDT and Europe's Theatre. Out of this collective, many other students are remaining loyal apprentices to Lev Dodin's school.

The audience knows well some of the Time's essential laws. Others are less known. For instance, the presentation of *Brothers and Sisters* that was cancelled in 1989 in New York took place eleven years later in the summer of 2000(!). It was in the sixties that Dodin had the idea to produce a Tchekov' s play "A nameless play", finally the idea took form in spring, 1997, during the Weimar

là sont restés des élèves tout au long de leur vie théâtrale. Ici sont cités les noms de ceux qui ont travaillés et travaillent toujours avec le Maître à MDT et au Théâtre de l'Europe. En dehors de ce collectif, d'autres anciens élèves restent également des apprentis toujours fidèles à l'école de Dodin.

Le public connaît certaines transgressions des lois essentielles du Temps. D'autres le sont moins. Ainsi, la représentation de *Frères et Sœurs* qui a été annulée en 1989 à New York a quand même eu lieu onze ans plus tard en été 2000 (!). La mise en scène de Tchekhov «Une pièce sans nom» dont Dodin a eu l'idée dans les années soixante a pris forme au printemps 1997 lors des premières de Weimar et n'a été finalisée qu'au moment de sa première représentation à Saint-Pétersbourg à l'automne de la même année.

D'où vient chez Dodin cet entêtement dans la relation avec le Temps, avec les opinions prédominantes de la société, avec les mythes les plus résistants du monde théâtral et du monde extérieur au théâtre? La question comporte plusieurs niveaux. Commençons par le premier et le plus accessible: cet entêtement vient de son enfance, de sa famille, de ses Maîtres... Autrement dit, d'une source qui selon les critères actuels de notre pays ne peut rien donner de bon. Même en cela, Dodin renverse les stéréotypes. Rares sont les interviews de Lev Dodin qui ne mentionnent pas son enfance, sa famille et ses Maîtres: Doubrovin et Zon. En vérité, la famille chez Dodin, a non seulement été déterminante dans sa création et dans son destin, mais elle continue toujours de se manifester dans sa personnalité et dans sa création artistique.

Dodin ressemble beaucoup à ses parents et à son grand frère: par son apparence, par son caractère,

festival and was finally materialized for its first presentation, in St. Petersburg in the autumn of the same year. Where from comes to Dodin this obstinacy in his relation with the time, with the society's predominating opinions, with the most resistant myths of the theatre world and the rest of the world? The question includes several levels. Let us begin with the first and the most approachable: this obstinacy comes from his childhood, from his family, from his Masters... In other words, from a source that according to our country's actual criteria can not engender any value. Even in this domain, Dodin overturns all the stereotypes. Rare are interviews in which Lev Dodin does not mention his childhood, his family and his Masters: Doubrovin and Zon. Truly, his family, was not only decisive in his creation and in his destiny, but also in his personality and in his artistic creation.

Dodin looked like his parents and his elder brother a lot: by his appearance, personality, manners and habits. Judging by the atmosphere in his brother's family atmosphere and in his own, we can presume to what extend the parental home lived to the rhythm of the parent's professional interests (the father beeing geologist and the mother, doctor).

In the structure of the Dodin's personality, we can, without much effort, discover the trace of these influences. From the Medicine comes his ability to open to the human suffering, quality elated in his personality and that has never left him. We could say that in his theatre Dodin's main hero, it is a suffering

par ses manières et ses habitudes. En jugeant d'après l'atmosphère familiale et celle de la famille de son grand frère, on peut supposer à quel point la maison parentale vivait au rythme des intérêts professionnels du père, géologue et de la mère, médecin.

Dans la structure de la personnalité de Dodin, on peut, sans effort, découvrir la trace de ces influences. De la médecine vient son ouverture aux souffrances humaines, qualité exaltée chez lui et qui ne l'a jamais abandonnée. On pourrait dire que le héros principal du théâtre de Dodin, c'est un être humain qui souffre, Homo Sufferus. Lors de son intervention au congrès de l'Union des Sociétés Théâtrales de L'URSS - forum marqué par une organisation fastueuse – il a lui-même relevé ce trait qui caractérisait son théâtre, en le décrivant comme un trait indispensable à l'art en général: «L'Art est tout d'abord, une affaire difficile, traitant de choses difficiles et douloureuses. Là où l'harmonie est présente, le théâtre a moins à faire que là où il y a dissonance. Tant que la douleur existe, l'Art doit chercher l'endroit douloureux. Ce sera toujours désagréable et toujours cela sera bizarre, étrange. Car, s'habituer à cette pensée, apprendre à écouter les témoignages de l'Art, écouter et comprendre, ce n'est pas facile».[7]

Une autre composante de la personnalité de Dodin, c'est la géologie. Un métier exercé par son père, son grand frère et dans une certaine mesure par Dodin lui-même (Dodin a participé à plusieurs expéditions géologiques). Beaucoup de choses lui viennent de là: la fièvre du chercheur, la passion pour l'exploration des profondeurs et des gisements, la progression et la méthode dans l'exploitation d'un filon. Patience, Patience et encore patience et

human being, Homo Sufferus. During his intervention in the Union of the Theatrical Societies of USSR's congress-forum marked by a sumptuous organization – he talked about this aspect that characterizes his theatre: "Art is, first of all, a difficult affair dealing with difficult and painful things. There where harmony is present, the theatre has less to do then where there is dissonance. As long as pain exists, Art must search the painful place. It will be always unpleasant and always be strange, bizarre. Because it is not easy to get used to this thought, to learn to listen to Art's evidences, to listen and to understand."[7] Another element present in Dodin's personality, is geology. A job exercised by his father, his elder brother and to certain extend by Dodin himself (he participated in several geological expeditions). Many things came from there: the researcher's fever, the passion to explore depths and deposits, the progress and the methodical approach in the workof a seam. Patience, Patience and once more patience and will! These qualities are unsurpassed in Russian theatre and testify of a strong feeling of strict hierarchy and discipline without which no expedition would make sense.

From geology also comes his love of the Earth, Water and Fire. Famous camp fires on stage in the *The Flies' Master, Claustrophobia, Chevengur, A nameless play*, were undoubtedly influenced by a childhood nourished by the geology. Many aspects in his work came from his professors: Matveï Grigorievitchi Doubrovin, the father and

volonté! Ces qualités sont sans précédent dans le théâtre russe et témoignent d'un fort sentiment de la hiérarchie et d'une discipline rigoureuses sans lesquelles aucune expédition n'aurait de sens.

A la géologie, il doit aussi son amour pour la Terre, l'Eau et le Feu. Les fameux feux de camps allumés sur scène dans les spectacles *Le Maître des Mouches, Claustrophobia, Chevengur,* «La pièce sans nom» viennent sans doute d'une enfance nourrie par cette géologie.

Beaucoup d'aspects dans son métier viennent de ses professeurs, de Matveï Grigorievitchi Doubrovin, le père et le fondateur du Théâtre pour Jeunes et de Boris Zon, Professeur de l'Institut Théâtral; des gens qui enseignaient le métier d'une façon aussi peu utilitaire que possible. Doubrovin, ancien élève de Méerhold, possédait un sens particulier du rythme. «C'est très probable qu'il (Doubrovin) possédait un sens de la musicalité propre à Méerhold. Je pense que si il y a quelque chose de cela en moi, cela doit surtout me venir de Doubrovin.»[8] analysait Dodin.

L'essentiel de ce qu'a pu insuffler Doubrovin à ses élèves - une grande partie d'entre eux s'est tournée plus tard vers le théâtre pour Adulte - c'est l'idée d'un Théâtre-Maison, d'un théâtre qui représente une deuxième - et dans de nombreux cas, une première - famille.

C'est aussi Doubrovin qui a aidé Lev Dodin à créer un parallèle entre le mode de vie nomade du géologue et la création théâtrale. Il est vrai cependant que les disciples de Doubrovin ne sont jamais allés aussi loin que ceux de son illustre élève.

Plusieurs fois, Dodin décrit les voyages à Pinéga dans la région d'Arkhanghelisk (la patrie de Fedor Abramov) et dans les villages de Verkola et

founder of the Theatre for Youngsters and Boris Zon, Professor of Theatrical Institute; people who taught job in the less utilitarian way possible. Doubrovin, a former Méerhold's student, had a particular sense of rhythm. "It is very probable that he (Doubrovin) had a sense of musicality proper to Méerhold. I think that if I have any of it, it must come to me from Doubrovin."[8] analyses Dodin. The essence of what could inspire Doubrovin to his pupils - a major part of them turned later to the theatre as a career - it is the idea of theatre as a home, theatre representing a second - and in a lot of cases, the first family. It is also Doubrovin who helped Lev Dodin creating a parallel between geologist's nomadic life and theatrical creation. However of all Doubrovin's apprentices none has had Dodin's career.

Several times, Dodin describes journeys to Pinega (in the Arkhanghelisk region; the Fedor Abramov's fatherland) and in the villages of Verkola and Bielaïa (on the border of the Léningrad and Vologda regions). He planned these journeys in preparation of the Abramov's trilogy. "When we staged *The House* and then *Brothers and Sisters*, we went to Verkola, searching for precise details. There is a gap between what is told on stage and reality, between knowledge which should be brought up by theatre and ignorance which triumphs in yesterday and today's theatre"[9].

In the past, in fact almost a century ago, the Moscow Theatre of Art organized expeditions in Rostov (to prepare *Tsar Fedor Ioanovitchi* a A.K Tolstoy's play), in Khitrovka (for the

Bielaïa qui se trouvent à la frontière des régions de Léningrad et de Vologda. Il avait entrepris ces voyages en vue de la mise en scène de la trilogie d'Abramov. «Quand on mettait en scène *La Maison* et ensuite *Frères et Sœurs*, on est parti à Verkola, par souci de précisions. Il y a un décalage entre ce qu'il se dit sur scène et la réalité, entre la connaissance que devrait véhiculer le théâtre et l'ignorance qui triomphe dans le théâtre d'hier et dans celui d'aujourd'hui».[3]

Jadis, il y a en fait presque un siècle, le Théâtres d'Art de Moscou organisait des expéditions à Rostov (pour la préparation de *Tsar Fedor Ioanovitchi* de A.K Tolstoï), à Khitrovka (pour celle de la pièce de *Gorki Au fond*) et dans un autre village à la frontière de la province de Toula (pour la mise en scène *Le pouvoir de l'obscurité* de L.N Tolstoï). Ces expéditions n'avaient pas comme but la recherche de tissus, d'ustensiles ou de matériaux authentiques pour des études de costumes ou de décors. Leur but était plutôt la recherche d'images, de précisions destinées à étayer la connaissance artistique.

Le grand public sait moins que le MDT s'est rendu en expédition au bord de la mer Caspienne afin de permettre à la troupe d'entamer un travail d'immersion pour la préparation du de *Maître des Mouches* W.Golding. On cherchait alors l'atmosphère d'une île inhabitée, d'une vie sur le sable en bord de mer. A tort, on a aussi oublié l'expédition sur les rives du Don, en été 1987. C'est là que les étudiants de Dodin ont pu faire l'expérience douloureuse d'une réalité sans laquelle ils n'auraient pu donner vie à ce déchaînement musical et poétique qu'on a retrouvé plus tard dans la pièce *Le vieillard* d'après l'œuvre de Iouri Trifonov.

preparation of Gorki' s play *At the bottom*) and in another village at Tula province's border (for the production of L.N. Tolstoy's *The power of darkness*). These expeditions did not have as target the research of fabrics, utensils or of genuine materials for costumes or decors' studies. Their purpose was rather the research of images, precision to amplify artistic knowledge. The general public knows less that MDT theatre traveled to the Caspian Sea to allow the company to start an immersion work for the preparation of W. Golding's play *The Flies' Master*. The company searched then the atmosphere of a deserted island, of a life on the seaside's sand. Wrongly, has been also forgotten the expedition on the Don river' s banks, in summer, 1987. It is there that Dodin' s students could make the painful experience of a reality that was the key to give life to the musical and poetic burst that we can find later in the "The old man" inspired by Iouri Trifonov' s creation. Without making a big effort, we can say that Dodin' s theatre during the eighties was imported from Pinega river banks and the Caspian Sea coasts. During the XXth century's last decade, the poetry present in MDT's plays was inspired by Don's river banks. (Should we be then surprised by the constant presence of water in Dodin's scenography?) It is also necessary to search the origin of this method based on expeditions in the pedagogy of Matveï Doubrovin and in the Dodin family's geological tradition (Lev's, Abraham's and David's).

Boris Zon's School's influence is so complex

Sans grand effort, on peut affirmer que le théâtre de Dodin des années 80 fût importé des rives du fleuve Pinega et des bords de la mer Caspienne. La poétique des spectacles du MDT dans la dernière décennie du XXeme siècle provient quand à elle des rives du Don. (Faut-il s'étonner alors de la constante présence de l'eau dans l'espace des compositions scéniques de Dodin?)

Il faut aussi chercher l'origine de cette méthode basée sur des expéditions dans la pédagogie de Matveï Doubrovin et dans la tradition géologique de la famille de Lev, Abraham et David Dodin.

L'influence de l'Ecole de Boris Zon est tellement complexe que c'est pratiquement impossible de la fractionner. D'après ce qu'on peut voir, *le ferment* de Zon est présent dans tout ce qui fût crée par ses élèves.

Il est curieux de se souvenir du Maître de Boris Zon, Fedor Fiodorovitch Komissarjevski dont Zon fût l'élève au théâtre atelier dans le cadre du «Comité de propagande artistique des organisations ouvrières». Jamais auparavant, on avait associé les noms de Komissarjevski et de Dodin, *son petit-fils théâtral*. Dodin lui-même ne voit aucun lien entre les idées de Komissarjevski et son propre travail théâtral. Par pure curiosité, on va comparer dans cet ouvrage des passages du livre de Komissarjevski «Moi et le théâtre», paru en langue russe vers la fin du XX ème siècle, avec quelques uns des mécanismes de mise en scène de Lev Dodin. Kommisarjevski publia son livre pour la première fois, en anglais, vers la fin des années 20. Il est curieux que dans ce livre, il exprime des rêves théâtraux qui ne sont pas encore devenus réalité à l'époque. «Dans le théâtre contemporain, écrit Kommissarjevski, on a besoin d'actions dy-

that it is quite impossible to divide it in distinct parts. According to what we can see, the ferment of Zon is present in all that could have been created by his pupils.

It is curious to remember Boris Zon's master, Fedor Fiodorovitch Komissarjevski. (Zon being his pupil in the theatre workshop as part of the "Committee of artistic propaganda of the working organizations"). Never before,people had linked the names of Komissarjevski and Dodin, *his theatrical grandson*. Even though Dodin sees no link between Komissarjevski's ideas and his own way of working; we can try to compare extracts of Komissarjevski's book *Me and theatre*, (published in Russian at the end of the XXst century), with some of Lev Dodin's mechanisms of production.

Kommisarjevski published his book for the first time, in English, in the late twenties. It is interesting to see that in this book, he writes dreams of theatre which did not become reality at that time. "In the contemporary theatre, writes Kommissarjevski, we need dynamic actions without intermissions (to compare with Dodin's plays such as *Stars on a morning sky, Gaudeamus, Claustrophobia, The Garden of cherry trees,Chevengur*). Sometimes, right in the middle of the action, it is important to be transported in the past or in future (to compare with Dodin's plays *The Brigand, The Home, Brothers and Sisters, The oldster, The lady de Pique, Molly Sweeney,*). Action must take place at the same time in different places on the stage, on the right, on the left, or someplace above"[10]. (in Dodin's plays *The Home, Brothers and Sisters, Kreisleriana,*

namiques sans entractes (à comparer chez Dodin avec *Des étoiles sur un ciel matinal, Gaudeamus, Claustrophobia, Le Jardin des cerisiers, Chevengur,* ndl). Parfois, en plein milieu de l'action, il est important d'être transporté dans le passé ou dans le futur (Voir chez Dodin *Le Brigand, La Maison, Frères et Sœurs, Le vieillard, La Dame de Pique, Molly Sweeney,* ndl). L'action doit se passer simultanément à différents endroits de la scène, à droite, à gauche, quelque part en haut.»[10] (Voir chez Dodin *La Maison, Frères et Sœurs, Kreisleriana, Mazepa, Une pièce sans nom, La Mouette, Le Chœur de Moscou, Le démon,* ndl)

Les correspondances sont évidentes. Il semble que le fil entre l'oeuvre de Kommisarjevski et le laboratoire créatif de Lev Dodin n'a pas été rompu et qu'il s'est prolongé par des moyens inconnus.

Le plus précieux cadeau qu'ait pu faire Zon à Dodin, c'est la connaissance et la compréhension de Stanislawski. Dodin appartient sans doute au groupe restreint des vrais connaisseurs de son héritage

Les connaissances de Dodin dans ce domaine sont impressionnantes. Rare est la répétition ou le cours qui ne se déroule sans un récit sur ce qu'aurait dit, fait ou écrit Stanislawski en pareil cas. Je dirais même qu'en matière de citations dans les discours de Dodin, (il ne s'agit pas de citations au mot près) Stanislawski détient la palme. Tchekhov vient en second. Même si Dodin n'est pas aussi admiratif ou passionné de Stanislawski que l'était Zon, ses sentiments à son égard sont extrêmement sérieux.

Tovstonogov, metteur en scène illustre précurseur de Dodin prenait au sérieux Stanislawski avec la même intransigeance.

Mazepa, A nameless play, The Sea gull, The heart of Moscow, The demon).

The correspondence is obvious. It seems that the thread between the work of Kommisarjevski and Lev Dodin's inventive laboratory was not broken and that it persisted trough unknown medias.

The most precious present which Zon could make to Dodin, was the knowledge and understanding of Stanislawski. Dodin belongs undoubtedly to the small group of true experts of his inheritance.

Dodin's knowledge in this domain is impressive. Rare is a rehearsal or a lesson which takes place without a speech on what would have said, made or written Stanislawski in such a case. I would even say that in the quotations of Dodin's speeches, Stanislawski detains the palm. Tchekhov comes in second. Even if Dodin is not as admiring or passionate of Stanislawski as Zon was, his feelings towards him as well as his respect are extremely serious. Dodin's forerunner, the famous acting director Tovstonogov, took Stanislawski as seriously and with the same intransigence. This point should be formulated by Dodin in his interview for the daily "Izvestiïa". "One can dislike Stanislawski's theories, but just like Einstein's laws, they act in an objective way. When an actor plays well, he plays according to Stanislawski, even if he does not like it. Here is the paradox... Stanislawski's biggest theory is realizing that theatre is a research of ideal, an endless search of perfection"[11].

Dodin considered Tovstonogov, Effros, and

Ce point fût formulé par Dodin dans l'interview pour le quotidien *Izvestiïa*. «On peut ne pas aimer les pensées de Stanislawski, mais comme les lois de Einstein, elles agissent d'une façon objective. Quand un comédien joue bien, il joue selon Stanislawski, même s'il ne l'aime pas. Là est tout le paradoxe... La plus grande découverte de Stanislawski, c'est d'avoir réalisé que le théâtre est une recherche de l'idéal, une éternelle quête de la perfection.»[11] Dodin considérait Tovstonogov, Effros, Liubimov[12] également comme ses maîtres. Mais comme le lui apprirent Stanislawski et Zon, il concevait l'apprentissage d'une manière plus large et plus philosophique: «... Tout artiste est un élève par rapport à la vie et à l'art».[13]

Dans un certain sens, Dodin est un traditionaliste éclairé, à la fois un grand artiste, un pourfendeur de dogmes et un maître de l'étonnement théâtral. Toutes ces idées de base sont le résultat d'une profonde prise de conscience individuelle et personnelle, d'un *filtrage* à travers sa personne, de tout ce qu'il a acquis sous l'emprise d'une puissante nécessité d'apprendre. Très tôt, il manifesta un besoin non moins impératif de transmettre aux autres l'expérience spirituelle accumulée, dans les auditoires et dans les salles de répétitions. Dodin ne citait aucun de ses maîtres à la lettre.

Il a son «propre Stanislawski» et probablement «son Brook», «son Strehler», «son Zon», «son Doubrovin». Sont mentionnés ici ceux dont les portraits sont exposés dans le hall du MDT.

Dans l'interview au quotidien *Izvestiïa* et déjà citée, Dodin donne un concentré de sa compréhension philosophique du théâtre selon Stanislawski. Voilà son idée: «Le théâtre selon Stanislawski, c'est un tout spirituel... Pour nous, le théâtre, c'est le pro-

also Liubimov[12] as masters. But following Stanislawski and Zon's teaching, he considered the process of teaching theatre in a broader and more philosophical way: "every artist is a pupil in comparison with life and art"[13]. In a way, Dodin is a lit traditionalist as well as an artist, a scourge of dogmas and a master of theatrical astonishment. All these basic ideas are the result of a deep individual and personal realization, a filtration through his being, all the things he acquired under the influence of a powerful necessity to teach. Quite soon, he showed an urgent need to transmit the spiritual experience he had gained, in rehearsal classes and through the audiences.

Dodin quoted none of his masters precisely to the word.

He has his "own Stanislawski" and probably "his Brook", "his Strehler", "his Zon", "his Doubrovin". Are mentioned here those whose portraits are displayed in the MDT hall.

In the already named interview of the daily "Izvestiïa", Dodin gives a concentrated solution of his philosophical understanding of theatre according to Stanislawski. Here is his idea: "Theatre, according to Stanislawski, it is a spiritual entity, for us, theatre, it is the extension of life and it is even more perhaps than life."[14] In fact, Dodin has dedicated his whole life to the creation of such a theatre. His method is entirely turned towards the creation of a spiritual theatrical entity, towards something more significant than a consistent artistic show, than a coordinated company, than a well organized

longement de la vie et c'est même peut-être plus que la vie».[14]

En fait, Dodin consacra toute sa vie à la création d'un pareil théâtre. Sa méthode est entièrement tournée vers la création d'une entité théâtrale spirituelle, vers quelque chose de plus signifiant qu'un spectacle artistique cohérent, qu'une troupe coordonnée, qu'un mécanisme théâtral bien huilé. Il va même au-delà d'un style de mise en scène défini ou de toute création théâtrale.

L'école de Dodin, c'est l'école *d'une âme artistique collective*. On trouve cette expression chez Dodin dans un article paru dans les années 80: «Le Théâtre, c'est un peintre collectif. Il a besoin d'une âme artistique collective.»[15] A la lumière des idées philosophiques du XXème siècle (et surtout de la philosophie russe) et selon plusieurs hypothèses scientifiques, cette affirmation n'est pas rhétorique ou occulte. Quelques années avant cette déclaration (En 1977), Iouri M. Lotman avait émis l'hypothèse de l'existence de la Culture en tant qu'*intellect collectif* capable de créer des idées radicalement nouvelles.[16] Il serait judicieux de se souvenir de l'inconscient collectif selon Karl Jung. De même, *L'âme artistique collective* s'apparente à l'idée développée par Constantine Treplev d'âme collective mondiale. Le personnage type de Tchekhov, en filiation avec la philosophie de Platon et celle de Vladimir, Soloviov, a transhumé vers la conscience théâtrale.[17]

C'est probablement en sachant que la société russe soviétique préférait le pragmatisme à la métaphysique que Dodin utilisait des variantes plus *terre à terre* pour définir son idéal théâtral: «Théâtre-Maison, Théâtre-Famille...». Ces termes furent repris par la presse internationale en d'autres lan-

theatrical mechanism. It goes even beyond a defined style of production or any theatrical creation.

Dodin's school is the school of collective artistic soul. This is what he says in an article published in the eightie's: "Theatre, is a collective painter. It needs collective artistic soul."[15] In the light of the XXth century's philosophical ideas (and especially Russian philosophy) and in compareson to many scientific theories, this affirmation is not rhetoric or occult. Some years before this statement (In 1977), Iouri M. Lotman had had the idea of the existence of Culture as collective mind able to create drastically new ideas.[16] It would also be judicious to remember the *collective subconscious* according to Karl Jung. Collective artistic soul reminds us of Constantine Treplev's idea of a worldwide collective soul. The figure portrays of Tchekhov, following Platoon and Vladimir Soloviov 's philosophy has ended to theatrical conscience.[17]

Probably knowing that the Russian soviet society preferred pragmatism to metaphysics, Dodin used more prosaic variants to define his theatrical ideal: "home-theatre, family-theatre...". These words were used by the international press and translated in other languages. Everyone was deeply satisfied by the phrase "the model of repertoire theatre". For Dodin, in the dry and administrative depths of this term, shines the mysterious and bottomless "collective artistic soul". It is precisely for this reason that he tried hard to defend - even at the prize of loosing his voice

gues. Tout le monde fût pleinement satisfait par le terme «le modèle du théâtre de repertoire». Pour Dodin, dans les profondeurs de ce terme, sec et administratif, miroite la mystérieuse et insondable «âme artistique collective». C'est justement pour cela qu'il s'efforçait de défendre - quitte à y perdre la voix - les avantages de ce «modèle». Il le fît surtout à l'époque où les penseurs contemporains progressistes appelaient à transformer les grands théâtres officiels en *organismes créatifs mobiles,* en théâtres ouverts construisant leur vie artistique sur les principes d'*un pluralisme créatif.*

Ce n'est pas parce qu'il était privé d'une vraie famille ou d'une vraie maison que Dodin militait en faveur d'un Théâtre-Famille, d'un Théâtre-Maison, mais en se basant précisément sur son expérience intime. Il savait que c'est au sein de la famille et dans la maison seulement que viennent au monde les choses porteuses d'amour. Une fois, le Maître âgé d'une cinquantaine d'années, déjà reconnu donc comme un virtuose du théâtre, un fin connaisseur du calcul scénique et comme un créateur de mises en scènes aux constructions impeccables, s'exclama: «un spectacle, c'est le produit de l'amour dans son sens le plus élevé, biblique. S'il n'y a pas assez d'amour, il manquera quelque chose au spectacle».[18]

Comme on peut voir, Lev Dodin avait tendance à parler de tel ou tel modèle théâtral en faisant appel au registre du quotidien...On essayait de le convaincre que le *théâtre de répertoire* est un anachronisme, une chose révolue; on lui prédisait qu'il se briserait le dos à porter ce poids énorme et insensé.

Et lui rétorquait dans l'esprit des philosophes tragiques: «C'est justement le poids sans lequel tu

- the advantages of this "model". He did it especially when the progressive contemporary thinkers wanted to transform the big official theatres into mobile creative organisms, into open theatres basing their artistic life on the principles of a creative pluralism. It was not because of a lack of true family or home that Dodin campaigned in for a Family-theatre, or Home- theatre, but by precisely because of his own experience. He knew that it is only through family and home that appear things concerning love. Once, the fifty year old Master, already known as a theatre virtuoso, a fine connoisseur of the stage equations and as a producer of flawless constructions on the stage, suddenly said: "A play, is the product of love in its highest meaning, in a biblical sense. If there is not enough love, something will be missing in the play."[18] As we can see, Lev Dodin had the tendency to talk about theatrical models using every day's life register. Many have tried to convince him that *repertoire theatre* was an anachronism, a thing of the past; and predicted to him that he would break his back carrying this huge and insane weight.

The answer given by Dodin to these allegations was in the spirit of tragic philosophers: "It is precisely without that weight that you realize that nothing more keeps you on earth."[19] Of course he was not fighting maintain traditional forms of organization. According to him, theatre was the only field, in wich, by following a number of rules and conditions, one could reach the ideal goal: Theatre considered *as a collective artist with a unique collective soul.*

comprends que plus rien ne te retient sur terre».[19]

Bien sûr qu'il ne combattait pas pour la sauvegarde des formes traditionnelles d'organisation. Selon lui, le modèle théâtral constitue un champs unique où en respectant de nombreuses règles et conditions, on peut atteindre l'idéal: le Théâtre considéré en tant qu'*artiste collectif doté d'une âme collective unique*. Au milieu des années 90, un spécialiste anglais de Théâtre, Robin Thornber demanda à Dodin: «Quel est pour vous le premier des mérites de Stanislawski et de Nemirovitchi-Dantchenko?». Dodin parla alors d'unité spirituelle d'ensemble (spiritual *unity* of ensemble)[20]. Cette qualité a permis à un certain critique américain d'affirmer à propos des 36 participants du spectacle de *Frères et Sœurs*: «Sur chaque visage est peinte une réaction parfaitement individuelle à une situation vécue en commun. Je ne pense pas que vous puissiez confondre l'un avec l'autre les quarante héros (ou presque).»[21] A travers de nombreux pays du monde, des collègues de Ben Brantley ont pu observé des signes exprimant cette notion d'*artiste collectif* et *d'unité spirituelle de l'ensemble* en analysant *Les Possédés, Une pièce sans nom, Chevengur*, sans parler de la trilogie d'Abramov.

Il n'y a que le Théâtre-Maison, ce Théâtre de l'*unité spirituelle de l'ensemble* qui permette d'assurer le développement artistique du théâtre et pas seulement celui du metteur en scène, du comédien ou du peintre. Cette conviction constitue chez Dodin la clef de voûte du théâtre et lui vient de Stanislawski, Nemirovitch-Dantchenko, Tovstonogov, Effros, Lubimov, (et c'est en cela qu'ils sont ses Maîtres). Des personnalités comme Brecht, Strehl-

In the middle of the nineties, English theatre specialist, Robin Thornber, asked Dodin: "What is for you the first of Stanislawski's and Nemirovitchi-Dantchenko's merits?" Dodin replied: "the spiritual unity of ensemble"[20]. This quality allowed an American critic to assert concerning the 36 participants of the play "Brothers and Sisters": "On every face is painted a perfectly individual reaction to a situation lived together. I do not think that you can mistake on for the other out of forty characters."[21] Worldwide, Ben Brantley's coworkers could notice elements expressing notions such as *collective artist* or *spiritual unity of ensemble*, in the analyse of *The Possessed, A nameless play, Chevengur*, or the Abramov's trilogy. Only "Home-theatre", this *spiritual unity of ensemble* theatre could lead to theatre's artistic development and not only the director's,but also the actor's or the painter's. This strong belief is for Dodin the key to theatre and was transmitted to him by Stanislawski, Nemirovitch-Dantchenko, Tovstonogov, Effros, Lubimov, (and it is from this point of view that they are his Masters). Such personalities as Brecht, Strehler, Vilard, Mnouchkina, Planchon, Stein were also obsessed by the same idea...

However, a brilliant group of Maestros exist, of shooting stars in fact, who create according to absolutely different laws. It is not Dodin's case. In the Russian context, it is probable that only *home-theatre* can create a play that is the fruit of a truly rich culture, and not only a production with a big budget. Only a company trained and conditioned for a

ler, Vilard, Mnouchkine, Planchon, Stein furent en leur temps, obsédés par la même idée...
Il existe néanmoins une brillante pléiade de Maestros, d'étoiles filantes en somme, qui créent selon des lois complètement différentes. Ce n'est pas le cas de Dodin.
Dans le contexte russe, il est probable que seul le Théâtre-Maison puisse créer un spectacle qui soit le fruit d'une grande culture, et pas uniquement une production à gros budget. Il n'y a qu'une troupe formée et conditionnée pour une *unité spirituelle de l'ensemble* qui puisse être capable de réfléchir en termes de fragments de vie, de conscience, de temps. C'est en travaillant avec ce genre de troupe que peu à peu, il devient possible de créer un contexte spirituel donnant naissance à une *entité spirituelle*. C'est seulement dans ces conditions que le développement naturel et lent d'un programme artistique induit par la Nature et par l'Ecole Théâtrale devient possible.
Pour Dodin, au-delà du seuil du Théâtre-Maison, c'est le chaos, l'abyme. Une des conditions pour qu'une troupe donne le meilleur d'elle-même, c'est que tous les membres, comédiens, metteur en scène, techniciens et grimeurs possèdent une haute maîtrise de la technique. Néanmoins, Dodin aime répéter que même le pire des théâtres vaut mieux que la meilleure unité militaire. Car, par nature, il ne peut véhiculer le mal et la destruction.
Dans le cas de Dodin, l'*unité spirituelle de l'ensemble* se définit par le fait que la majorité de la troupe est constituée d'élèves (la notion d'ensemble englobe non seulement la troupe de comédiens, mais aussi toute la section artistique et celle de la mise en scène, un fait souvent mentionné dans la littérature consacrée au MDT.) Dans l'atelier de

spiritual unit of ensemble can be able to think in terms of fragments of life, conscience, and time. It is only by working with this kind of company that step by step, it becomes possible to create a spiritual context giving birth to a *spiritual entity*. And it is only in these conditions that the natural and slow development of an artistic program induced by the Theatre School and Nature becomes possible. For Dodin, beyond the threshold of home-theatre, there is chaos abysm. One of the conditions so that the ensemble gives its best, is that all members, actors, director, technicians and grimmers have a high knowledge of technique. However, Dodin likes to repeat that even the worst theatre is better than the best military unit. Because by nature, theatre cannot bring evil and destruction. In Dodin's case, the *spiritual unity of ensemble* is defined by the fact that the majority of the company is constituted of students (the notion of *ensemble* includes not only the company of actors, but also all artistic section and of the production, a fact often mentioned in literature concerning MDT). In Dodin's workshop, to be able to start the training, it is necessary to posses the capacity of a collective cogitation, collective feeling and furthermore; the capacity of a collective belief. It is precisely this capacity - and not the actor's talents, plasticity or musicality - that is determinant in the access to students in Dodin's school.
It is first during auditions - that are abnormally long - that the dialogue is established, a dialogue that will last decades for the few

Dodin, pour pouvoir accéder à l'apprentissage, il est nécessaire de se découvrir la capacité d'une réflexion collective, d'un sentiment collectif et en allant plus loin jusqu'à une croyance collective. C'est précisément cette capacité - et non le don de comédien, la plasticité, la musicalité - qui décide en fin de compte si telle ou telle jeune personne fera ou non partie de l'école de Dodin.

C'est d'abord au cours des auditions – qui sont anormalement longues – que s'instaure le dialogue qui pour certains élus dure depuis des décennies.

Au cours des étapes suivantes, l'essentiel réside non pas dans les qualités de comédien (le charisme, l'éclat, le tempérament qui sont le fruit d'une bonne préparation) mais dans le choix du répertoire, la connaissance des auteurs à interpréter, la connaissance du texte et de ses réalités, la qualité d'écoute et de parole, la capacité de s'ouvrir, de faire confiance à une demande, à un conseil, à une remarque. En fait, parmi les tests d'aptitudes au métier de comédien, l'audition - qui dans de nombreuses écoles est réduite à une formalité et ne décide de rien - constitue chez Dodin une étape décisive. C'est à cette étape que Dodin et ses confrères pédagogues font preuve d'une mobilisation particulière sans qu'il ne soit question de renoncer pour autant à évaluer le bagage culturel des candidats. A l'Académie Théâtrale de Saint-Pétersbourg, le critère de réussite aux examens théoriques est appliqué d'une façon très stricte: les réponses sont d'un niveau digne de l'enseignement de Dodin. Un tel niveau s'explique par le travail de sélection déjà fait au moment des auditions: Il y a un certain seuil en dessous duquel Dodin refuse de descendre, ni au nom d'une

"elected" ones. During the following steps, the essence lies not in actor's qualities (the charisma, the brightness, the temperament that are the fruit of a good preparation) but in the repertory's choice, the knowledge of the authors to be interpreted, the knowledge of the text and its realities, the ability to listen and to speak, the capacity of one to open himself, to have confidence in a request, an advice, ia remark. In fact, among the tests of aptitude for actor, the audition - that is not determinant in many schools or reduced to a formality - constitutes for Dodin a decisive step. It is at this stage that Dodin and his co-workers teachers show a particular mobilisation without renouncing to the idea of evaluating the candidates's cultural knowledge. In the Theatrical Academy of St. Petersburg, the success criterion during theoretical exams is applied in a very strict way: the answers should be worth Dodin's education. Such a level can be explained by the pre-selection work done during auditions: There is a level underneath which Dodin refuse to go, neither in the name of a high beauty, a marvellous voice or a dramatic constitution.

However, the essential purpose of the research remains in the capacity to enter the process of collective cogitation and feeling, the capacity to dissolve in the *collective artistic soul*. It is not rare that clever, erudite young people, with good looks come to the selection. Many of them play a musical instrument, compose songs and are not ignorant in poetry. But if, the same person, nice and valorous all

grande beauté, ni d'une voix merveilleuse ou d'un tempérament dramatique.

Néanmoins, le but essentiel de la recherche demeure la capacité de s'inscrire dans le processus de réflexion et de sentiments collectifs, la capacité de se fondre dans une âme artistique collective. Il n'est pas rare que des jeunes gens intelligents, érudits, au physique avantageux se présentent au concours. Beaucoup d'entre eux pratiquent un instrument de musique, composent des chansons et ne sont pas étrangers à la poésie. Mais si, une pareille personne, sympathique et valeureuse en somme, manifeste une fermeture intérieure, une incapacité d'entendre le moment présent, manifeste un signe de narcissisme ou que Dieu nous en préserve, une indifférence dans la façon de parler de sa propre famille - Dodin devient furieux si le candidat n'est pas bien informé sur l'occupation des parents avec lesquels il habite - mieux vaut que cette personne aille chercher un autre endroit pour exercer ses talents... Les cas de candidats qui ont réussi à entrer dans l'atelier de Dodin grâce au seul succès de leur audition ne sont pas rares. C'est justement dans une atmosphère de discussion, de co-réflexion et de co-sentiment que certains parviennent à évoquer la vraie portée de leur fantaisie créative, de leur imagination artistique, de leur réflexion spontanée et de leur réaction de comédien; De tout ce qui dans l'école de Dodin porte le nom de *capacité à l'improvisation*.

Cette capacité est une condition indispensable pour faire partie de ceux qui jouent ou qui mettent en scène de façon prolifique et fructueuse.

Les épreuves d'admission et on peut les améliorer sans fin, permettent néanmoins de choisir parmi des centaines de candidats et parfois parmi des

in all, demonstrates an internal closing, an inability to hear the present instant, a sign of narcissism or - that God preserves us from it - an indifference in the manner of speaking about his own family - Dodin becomes angry if the candidate is not well-informed on the occupation of the parents with whom he lives - in that case this person should better find another place to exercise his or her talents... Cases of candidates which succeeded in entering the Dodin's workshop due to the only success of their audition are not rare. It is precisely in an atmosphere of debate, co-cogitation and co-feeling that some people manage to reveal the true dimension of their creative imagination, artistic imagination, spontaneous cogitation or of their reaction as an actor; of all these things carrying the name of *improvisation ability* in Dodin's school. This capacity is a necessary condition to become part of those who play or produce in a prolific and fertile way. The admission tests can be endlessly improved, however they allow to choose among hundreds of candidates and sometimes among thousands, the small group of actors "able". Afterwards, the following years are almost a natural selection. Time showed that people without talents or unable to be an actor never succeeded to pass across Dodin's sieve. And in fact, all the students admitted found a place in acting or in a close domain. But not all those who were accepted in Dodin's class continued till the end. For example, out of 20 persons accepted in the Actor Courses in 1985 (about 1500 persons had come for the selection), 13 only went out

milliers, un petit groupe de comédiens «a priori capables». Après, suivent des années d'une sélection quasi naturelle. Le temps a démontré que les gens privés de talents ou inaptes à la profession ne réussissent jamais à passer à travers le tamis des examens de Dodin. Et pratiquement toutes les personnes admises trouvent une place dans le métier choisi ou dans un proche domaine. Mais, tous ceux qui sont admis dans la classe de Dodin ne poursuivent pas jusqu'à la fin. Par exemple, sur 20 personnes admises au cours de comédien en 1985 (près de 1500 personnes s'y étaient présentées), 13 seulement en sont sorties. Sur ces 13 personnes, 6 seulement sont devenues des comédiens du MDT. Tous y travaillent d'ailleurs encore aujourd'hui et font partis du noyau dur et créatif de la troupe. Ces six personnes ont non seulement prouvé et acquis des talent de comédien, mais ont dû montrer des capacités à réfléchir et à *ressentir ensemble au même moment*. Ils ont du chercher ou développer cette faculté. Tout le reste pour Dodin peut être appris ou acquis. Le potentiel de l'auto développement joue donc un rôle primordial dans son école.

Etre un artiste formé par Dodin, c'est acquérir le droit de participer à une réflexion collective, - pas dans un sens banalisé et profané - mais au sens noble et très difficile du terme. «Selon la tradition culturelle russe, l'unité dans la pensée a toujours été perçue comme une unité dans la croyance; la croyance dans l'existence d'une vérité spirituelle dont la recherche demande à l'être humain des sacrifices et l'abnégation imposées par toute croyance.»[22] Ces mots expriment énormément de choses dans la philosophie de Lev Dodin. Dans la vision de Dodin, tout dans le théâtre (comme

of it. On these 13 persons, 6 only became MDT's actors. All of them work there (in MDT theatre even today and are composing the hard and inventive nucleus of the company. These six persons have not only proved and acquired the actor's talents, it was also necessary for them to show capacities to think and feel together at the same time. They had to search or develop this faculty. All the rest, in Dodin's opinion can be learned or acquired. The potential of self development plays a primordial role therefore in his school.

Being trained by Dodin, is acquiring the right to participate to a collective cogitation, - not in a common and banal sense - but in the noble and very difficult sense of the term. "According to Russian cultural tradition, the unity in thought was always perceived as the unity in belief; the belief in the existence of a spiritual truth in search of which the human being must make the sacrifices and the abnegation imposed by any belief."[22] These words show a tremendous number of things in Lev Dodin's philosophy. In his vision, everything concerning theatre (as in Art and in life in general) is in a complex correlation. His job, is to find common beginnings in the empirical essence of the play, of the show, the repetition, the daily adventure, of sensational news as well as daily news. "And if we forgot all the beginnings and all aims. And if we imagined that all that is only a discontinuous flow of interacting events". It is one of the most important formulation in Dodin's work, a point of view that he expressed during the

dans l'Art et dans la vie en général) se trouve dans une corrélation compliquée. Son travail, c'est la recherche de débuts communs dans l'empirique de la pièce, du spectacle, de la répétition, de l'aventure quotidienne, d'une nouvelle sensationnelle ou d'un fait-divers. «Et si on oubliait tous les débuts et toutes les fins. Et si on s'imaginait que tout cela n'est qu'un courant discontinu et un entrelacement d'évènements.» C'est une des formulations les plus importantes pour Dodin, un point de vue qu'il a exprimé au cours de la répétition de La pièce sans nom.

Cela fait longtemps déjà qu'il ne s'intéresse plus aux «évènements», aux «épisodes», aux «actions», aux «morceaux», il n'y a que le courant discontinu de la vie qui l'intéresse.

L'évolution de sa méthode créative tend constamment vers un processus de la vie scénique interrompu, c'est-à-dire dans une direction diamétralement opposée aux formes scéniques élaborées. La philosophie théâtrale de Dodin pour être expliquée par une vieille maxime d'Henry Bergson (qui ne l'est pas pour le théâtre): «Un processus contient davantage que les formes prises une à une. (...) Dans le développement de la forme, il y a plus que dans les formes réalisées l'une après l'autre.»[23] Toute mise en série, tout arrêt d'une dynamique intérieure, tout passage à une statique (même spectaculaire) est pour Dodin un accident artistique et un accident dans la perception du monde. Un de ses rêves serait de créer un spectacle dont le début passerait inaperçu et dont le spectateur ne prendrait pas conscience de la fin ou dont la fin, on pourrait dire, ne serait pas exprimée théâtralement. Une des tendances de Dodin dans les spectacles, c'est d'abolir le rituel du salut qui

rehearsal of *The nameless play*. It has been a while since he's no longer interested in "events", "episodes", "actions", or "pieces", there is only the discontinuous flow of life that interests him. The evolution of his inventive method always strives towards an uninterrupted process of stage life, which is in a strait opposition to well-elaborated stage forms. Dodin's theatrical philosophy can be explained by an old aphorism by Henry Bergson (which is not old when applied to theatre): "A process contains more than forms taken one by one. (...) In the development of the form, there is more than in forms accomplished one after the other".[23] Any serial bet, any ending of an internal dynamic, any way to a static state (even spectacular) is for Dodin an artistic accident and an accident in the world's perception.

One of his dreams would be to create a show which beginning would pass unobserved and an end that would not come to the audience's attention or would not be theatrically expressed. One of Dodin's tendencies, it is to abolish from his plays the ritual of greeting that had however a big aesthetic value in Dodin' s first productions. Dodin's last plays: *Chevengur*, *Molly Sweenny*, *The Sea gull*, begin while the lights are still on the audience. The spectator does not truly realize that something has just begun. In fact, nothing is beginning; something just continues in the uninterrupted dialogue between the Theatre and the Audience, the Producer and the Author, between an historical period and other one, between

a pourtant une grande valeur esthétique dans les mises en scène de ses débuts. Les derniers spectacles de Dodin *Chevengur, Molly Sweenny, La Mouette*, commencent alors même que l'éclairage est encore présent dans la salle. Le spectateur ne se rend pas tout à fait compte que quelque chose vient de commencer. En fait, rien ne vient de commencer; quelque chose ne fait que continuer dans le dialogue incessant entre le Théâtre et le Spectateur, le Metteur en scène et l'Auteur, entre une période historique et une autre, entre l'Art et la Vie...

La fin de *Gaudeamus*, *Des Possédés*, de *Chevengur*, de *Molly Sweeney* font allusion à des dialogues éternels et inachevés avec des forces qui déterminent les destins d'une personnalité, d'une génération, d'une nation et de leur organisation sociale... Là, on traite des signes extérieurs (les débuts, les fins des spectacles) dans la conception philosophique et esthétique de Lev Dodin. Mais dans ces signes extérieurs, on trouve aussi les fondements même de la philosophie de Dodin.

L'idée d'une origine commune à tout début, d'une fusion intérieure commune à toutes les choses existantes mène Dodin à un changement dans son approche du thème du conflit au théâtre. On observe ce phénomène à partir de la pièce *Les Possédés*, d'une façon encore plus évidente dans *Elektra*, dans *La pièce sans nom*, plus allusivement dans *Le jardin des cerisiers* et dans *L'amour sous les orangers*. A noter que le thème du conflit relève du culte théâtral tout particulièrement pendant la période soviétique. Au théâtre, le conflit comme la pensée théorique (Aristote) sont les garants d'un *intérêt dramatique*. C'est un instrument pratique

Art and Life. The end of *Gaudeamus*, *The Possessed*, *Chevengur, Molly Sweeney* make allusion to the endless and unachieved dialogues with forces that determines the destinies of a personality, a generation, a nation and of their social organization... Here, I'm talking about outside signs (the plays' beginnings and ends) in Lev Dodin's philosophical and aesthetic comprehension. But in these external signs, we also find the real foundations of Dodin's philosophy. The idea of a common origin, common beginning, common and internal fusion of all existing things leads Dodin to change his approach of the topic of conflict in theatre. One can notice this phenomenon in *The possessed*, in an even more obvious way in *Elektra, The nameless play*, and more allusively in *The Cherry trees Garden* or *Love under orange trees*. To notice, the topic of conflict was in someway worshiped by Soviet theatre. In theatre, conflict, as well as in theoretical thinking (Aristote), is the guarantee of *dramatic interest*. It is a very practical instrument in the building process of a play. The play can be considered built, once the conflict is built. (Here, are regrouped terms particularly improper to Dodin's theatrical philosophy).

Following Tchekhov's example, Dodin transforms the understanding of the conflict into something new. Among the most typical and important preaches of the director (Dodin), there is one: "People are coming against each other, they can quarrel, but while quarrelling, they are getting closer. One

pour la *construction du spectacle*. Le spectacle est *construit* une fois *construit* le conflit. (Ici, sont regroupés des termes spécialement étrangers à la philosophie théâtrale de Dodin).

Suivant sans doute l'exemple de Tchekhov, Dodin transforme la compréhension même du conflit en quelque chose de nouveau. Parmi les sermons typiques et importants du metteur en scène, en voici un: «les gens se frottent l'un à l'autre, ils peuvent se quereller, mais tout en se querellant, ils se rapprochent. Il y en a un qui dit *oui* l'autre *non*. Et malgré cela, ils se rapprochent. Et nous, on s'envole dans tous les sens comme des ballons. C'est de la diffusion, voilà ce qu'il se passe.»[24] Très déterminé, Dodin remplace dans le spectacle *le conflit* - une notion qui l'intéresse finalement assez peu - par une fusion intellectuelle, morale et émotionnelle résultant parfois chez lui de relations *conflictuelles*. Tout le monde ne remarque pas ce phénomène, surtout ceux qui cherchent instinctivement dans le spectacle, la division des personnages en différents camps.

On peut supposer d'ailleurs que *la diffusion* à laquelle Dodin fait allusion dans sa citation précédente est une des conditions indispensables de l'*unité spirituelle de l'ensemble.*[25]

Si on essayait de définir un trait propre à Dodin, une caractéristique que l'on retrouverait dans toutes ses créations, quelque soit la période, le genre, le degré d'aboutissement, cela serait sans doute la prédominance du tout sur l'accessoire; l'idée essentielle du spectacle est plus importante que tous les autres aspects, même les plus essentiels: l'aspect humain, l'aspect scénographique, musical. Il semble que Dodin soit entré dans l'Art en brandissant la devise d'Aristote: l'entité prime sur le détail.

says "yes" and the other one says "no". And nevertheless, they get closer. And we, we fly away in every direction like balloons. We are getting *dispersed,* that's what happens to us".[24] Very determined in his approach, Dodin replaces *the conflict* in the play - a notion which finally does not interests him much - by an *intellectual, moral and emotional fusion* that results sometimes from *conflicted relations,* in Dodin's opinion. Everybody does not point out this phenomenon, especially those who, instinctively, are aiming to divide the characters in different camps. It is possible, by the way, to suppose that the *dispersion* to which Dodin makes allusion in the previous quotation is one of the necessary conditions to achieve the *ensembles' spiritual unity.*[25] If one would try to define the most characteristic creative personality for Dodin's, than, I think he would underline the following; (the period of his biography, the gender of the play (dramatic, realist, historical), the degree of culmination does not matter to him), everywhere in his creation there is a predominance of the "whole" on the "part", "accessory"; the essential idea of the play is more important than all other aspects, even the most essential ones: the human aspect, the scenic and musical aspect. It seems that Dodin enters Art loudly quoting Aristote: "Entity dominates on the detail!" *Entity* is a difficult concept to understand for everyone, for the dramatic theatre too. In Dodin's conception, it is a notion which goes beyond the play, the season, the repertory, etc... In this idea of entity Dodin sees his theatrical

L'entité est un concept difficile pour tout le monde, y compris pour le théâtre dramatique. Dans la conception de Dodin, c'est une notion qui dépasse le spectacle, la saison, le répertoire etc... Chez Dodin, on entend cette idée d'entité comme la destinée de son théâtre, porteuse de toute son histoire créative - une histoire dont il est responsable en tant que leader incontestable - L'entité, c'est l'héritage apprivoisé et transformé des grands prédécesseurs.

C'est aussi toute sa biographie créative qui dépasse bien sûr le cadre de *son théâtre*. Ce sont aussi les idées et les sentiments de Doubrovin, Zon et tous ses autres Maîtres qui vivent en lui. C'est le croisement compliqué des vecteurs de sa biographie avec la vie des comédiens, scénographes, musiciens et dramaturges. Il est évident que ce modèle de théâtre, Dodin n'a pu le trouver qu'à travers Stanislawski et Nimirovitch-Dantchenko qui avaient une constante intention de construire le théâtre avec ce souci d'entité.

Mais, tout commence par le spectacle. En été 2001, lors de la conférence de presse à Itar-Tass, Dodin disait: «Il est important que tous les participants du spectacle étudient non seulement leur propre rôle, mais soient pénétrés par un sentiment commun. Pour cette raison, tout le monde essaye plein de choses. Je n'aime pas l'expression de «rôle attribué». J'aime les essais, les missions de reconnaissance. J'aime voir comment un monde pénètre un autre, comment s'établit une connexion entre eux.» (6 juin 2001, Enregistrement enregistré par l'auteur).La diffusion, l'interférence des mondes, l'échange spirituel, l'intégration de l'essentiel: Jadis, Nimirovitch-Dantchenko appelait tout cela « l'âme de l'auteur comme nourriture de

destiny, destiny that contains all the history of this theatre- a history for which he feels responsible as an incontestable leader; - The entity, it is the inheritance that came to us from big precursors and has been tamed and transformed.

There is no doubt that all his creative biography exceeds the frame of his theatre and that all Doubrovin's and Zon's ideas and feelings as well as his other Masters' are "living" in Dodin's soul. This inheritance takes also the form of complicated crossroads where the vector's of his biography's are meeting with the actors', stage designers', musicians' and dramatists' lives. It is obvious that Dodin was able to find this model of theatre, mainly thanks to Stanislawski's and Nimirovitch-Dantchenko's teachings, the two persons which had a constant intention to build a theatre under the sign of *entity*.

But, everything begins with the play. In summer, 2001, during a press conference in Itar-tass (Soviet press-agency), Dodin said: "It is important that all the play's participants study not only their own part... they should have a common feeling. It is for this reason that everybody tries to do a lot of things in the play. I do not like to say "allocated role". I like the tries, the recognition missions. I like to see how different worlds are penetrating each other, how settles a connection between them." (June 6th, 2001, Recording recorded by the author) *The dispersion*, the worlds' interference, the spiritual exchange, the integration of the essence: In the past, Nimirovitch-Dantchenko called all these

chaque personnage». Il y a aussi de cela chez Dodin. Mais l'essentiel, chez lui, c'est une perception profondément enracinée de la vie en tant qu'entité psychophysique, entité organique de toute chose existante sur terre, même si en apparence, tout semble fractionné et dispersé dans des coins différents. Pour lui, la division en camps est une idée parmi les plus absurdes: la droite et la gauche, les Chrétiens et les Musulmans, les archaïstes et les novateurs... Pour lui, la plus grande barbarie artistique, c'est la prétention de savoir qui doit jouer tel rôle et de quelle manière. Dans son idéal, on trouve également le refus de savoir à quel moment le spectacle doit être joué et pour qui, une ville ou le monde entier. C'est pour cela qu'avec lui chaque comédien répète tous les rôles.

Résultat: quand Sergueï Kourichev répétait en même temps les rôles de Triletski-Fils, Triletski-Père, Glagoliev Seigneur et Sergueï Voïnitsev tout en se produisant dans le rôle de Mikhaïl Platonov, c'est le reflet des âmes de tous ces personnages entremêlés que l'on retrouvait sur scène à travers Mikhaïl Platonov.

Dans le même esprit, quand Piotr Semak interprète tour à tour Nikolaï Stavroghine, personnage aristocratique et Féodor le Bagnard, les traits des deux personnages se confondent parfois.

De même, on retrouve dans Féodor le Bagnard interprété par Igor Skliar, l'intelligence cynique et subtile de Nikolaï Stavroghine qu'il a également joué. Les deux comédiens Piotr Semak et Igor Skliar sont des disciples de Lev Dodin. Tout est partiellement confus, diffus, comme dans la conscience créative de Tchekhov et de Dostoïevski. Dans la conscience créative de Dodin, il n'y a pas de canaux isolés pour générer des images artistiques à

things: "The author's soul feeding each character". We can find the same attitude in Dodin's creation. But the essence, for him, is the perception of life as a psychophysical entity, organic entity of any existing thing on earth, even if superficially, everything seems divided up and dispersed in different corners... For him, the division in camps is one of the most absurd ideas: right and left, the Christians and the Muslims, archaists and innovators... For him, the biggest artistic barbarism, it is to pretend to know who should play this or that part and in what manner. In his ideal, we also find the refusal to know at which moment of time the play should be performed and for whom; for a city or for the whole world. It is for this reason that every actor working with Dodin repeats all the play's parts.

Result: when Sergueï Kourichev *repeated* at the same time the Triletski-Son's, Triletski-father's, Glagoliev's and Sergueï Voïnitsev's parts while *performing* Mikhaïl Platonov's part, it is the image of all these mixed characters' souls that we could see on the stage through Mikhaïl Platonov's character. The same thing happened, when Piotr Semak interpreted in one play Nikolaï Stavroghine, upper-class figure and Feodor the Bandit in another play; the traits of both characters blended sometimes. In the same way, we can find in Feodor the Bandit interpreted by Igor Skliar, the cynical and Nikolaï Stavroghine's subtle intelligence (another part that he played as well). Both actors Piotr Semak and Igor Skliar are Lev Dodin's students. Everything

part entière. Il y a comme un seul et même four dans la chaleur duquel se forment des alliages de nature différente et de structure complexe. Inclure chaque comédien dans le processus de création d'un spectacle artistique global et dans un sens plus large d'un théâtre, c'est cela le but essentiel de Dodin, metteur en scène et pédagogue.

Référons nous à une observation importante faite par Boris Livov-Anokhine, lors des tournées du MDT à Moscou en automne 1995 quand furent joués *Le Jardin des cerisiers, Frères et Sœurs, Gaudeamus, Les Obsédés, Claustrophobia*: «La perfection de la technique apparente se combine chez les comédiens de Dodin avec une abnégation extrême et violente... Peu nombreux sont ceux capables de supporter une telle tension scénique...On a rarement vu des exemples aussi poussés de cet art de *haute tension*. Il est impossible d'imaginer comment Dodin a réussi à faire vivre toute la troupe, à coordonner les figurants dans les nombreux tableaux de groupe. Et tout cela en leur imposant un rythme si furieux et si bouillonnant, une tension émotionnelle si extrême. Une haute exaltation de l'abnégation artistique règne sur la scène».[24]

B.Livov-Anokhine était lui-même un metteur en scène très professionnel. Ce n'est pas par hasard qu'il emploie l'expression «imposer un rythme». Bien sûr qu'on ne peut pas imposer. On peut doper le tonus de la troupe ou de l'équipe artistique et de mise en scène pour quelques représentations. Mais, c'est toute une autre affaire de maintenir ce rythme «furieux et bouillonnant» à travers des décennies.

Si seulement le spectateur pouvait jeter un regard sur les coulisses de la scène, sur ses *dessous* au

is partly confused, dissolved, as in Tchekhov and Dostoïevski's creative consciences. In Dodin's creative conscience, there is not isolated channels that generate distinct artistic images. There is like an oven in the heat of which different natures and complex structures are formed. Including every actor in the creation process of a global artistic show and in a broader sense in theatre creation, this is Dodin's main goal. Lets consider an important observation made by Boris Livov-Anokhine, during the MDT's tours in Moscow in autumn 1995, when *The Cherry trees Garden, Brothers and Sisters, Gaudeamus, The Possessed* and *Claustrophobia* were played: "Dodin's actors succeed in combining a perfectionist technique and an extreme and violent abnegation... Those who are able to resist such tension on stage are very few in this world... it was not often that we could see such strong examples of this high tension art. It is impossible to imagine how Dodin succeeded in making live his entire company and to coordinate different performances in different "group frames" at the same time. And all that, while imposing to the company an angry and burbling rhythm, an extreme emotional tension. A high example of artistic abnegation reigns on the stage".[25] B.Livov-Anokhine was himself a very professional producer. It is not incidentally that he uses the expression "to impose a rhythm". Of course it cannot be imposed. It is possible to dope the ensemble, the artistic team and production's energy for few presentations. But, it is another story to maintain this "angry

moment où est joué *Gaudeamus*! Il y trouverait une force de concentration, d'énergie physique et nerveuse inimaginable au théâtre. Sans cela, on ne peut pas garder le rythme, et avec un rythme qui *faiblit,* le spectacle se noierait immédiatement. Il faut donc persévérer 450 fois de suite sur plus de dix ans. Il faut persévérer à l'avant et à l'arrière de la scène, là où se baladent des *courants continus* qui servent à rénover le contenu des spectacles. Un contenu qui chez certains provoquent «*la terreur du froid et de l'exaltation*» et chez les autres une répulsion esthétique.

Comment expliquer le fait que Dodin soit capable de réaliser l'impossible dans ses spectacles, une faculté à propos de laquelle ont écrit et se sont exprimés Livov- Anokhine et nombreux de ses confrères de plume et de scène?

Comment par exemple a t-on réussi à ouvrir la saison 2000-2001 avec la pièce *La Maison* dédiée à la mémoire de Nikolaï Lavrov récemment disparu tout en gardant sa présence spirituelle et presque physique? Quelle force pousse chaque mise en scène de Dodin à une recherche joyeuse et sans précédent?

La seule force, capable de mettre en branle tous ces mécanismes spirituels, c'est la foi. Ce mot est un des plus galvaudés du lexique théâtral et désigne souvent n'importe quoi. Le plus souvent, il désigne une absence totale de foi en quoi que ce soit.

Entre temps, le trait fondamental de la personnalité et de l'Art de Dodin réside dans la foi qu'il possède. Ce n'est pas par hasard que N. Ismaïlova a pu apercevoir la lumière de la Sainte Trinité au dessus de *Gaudeamus*, monde brutal et presque vulgaire.[27]

and burbling" rhythm through decades.

If only the audience could have a seen the backstage, on its undersides while *Gaudeamus* was played! People would have found in the theatre an incredible nervous and physical energy as well as a power to focus. Without this energy it is impossible to maintain the rhythm, and if the rhythm looses its power, the play "sinks". So there is no other choice than to maintain the same rhythm 450 times, (the number of times *Gaudeamus* was performed) during more than ten years. The ensemble should perseverate in backstage, on stage, where uninterrupted streams meet, renewing the plays' content. Content that can create for some people "the terror of cold and fascination" and an aesthetical repulsion for others. How can we explain the fact that Dodin could create "the impossible" in his plays, a faculty mentioned by Livov-Anokhin and other theatre critics? How was it possible to open the 2000-2001 theatrical season with the play *The House* dedicated to Nikolai Lavrov's memory and to make people fell almost physically Nikolai Lavrov's presence? What is this force that leads each one of Dodin's creation to a joyful and completely new research? The only force able to animate these different spiritual mechanisms is *faith*. *Faith* is one of the worlds that are used too often in the theatrical vocabulary, and in the most of cases it is used for things that have nothing to do with real faith and most often a total disbelief. Meanwhile what ditinguishes Dodin's personality and Art is his faith. It is not without reason that Nina

Néanmoins, personne ne parle de Dodin comme d'un artiste religieux. C'est assez compréhensible. Le sujet est délicat, intime, ne supporte pas d'extrapolation. Il est aussi extérieur aux traditions de la pensée théâtrale. Au cours des siècles, on a très bien réussi dans notre pays à ne pas remarquer les accents religieux de l'Art de Tchekhov dont sont pourtant pénétrées ses œuvres *La Steppe, L'Archéjuif, L'oncle Vania*... Toutes les références à la foi sont incompréhensibles et inexplicables dans les pièces *La Timide, La Maison, Leur Seigneurie les Golovliov, Vie et souviens toi, Le Maître des Mouches, Les Possédés, L'amour sous les orangers, Molly Sweeney* tout autant que dans le phénomène de la création de Dodin imprégné d'intuition religieuse. Il n'est pas question d'une appartenance de Dodin à quelque confession religieuse que ce soit. On sous-entend plutôt la religiosité intime d'un grand artiste pour qui la connaissance de soi en Dieu et de Dieu en soi-même est un support dans la vie et dans la création.

La problématique religieuse ne se situe pas au centre de l'Art de Dodin. Mais néanmoins, son Art est plus pénétré par Dieu que celui de Pasternak, Akhmatova, Brodski...

La recherche de l'ancrage de l'existence apparente dans l'invisible, de ce que Berdiaïev appelait «réalité intime et ultime»[28], du passage du charnel - parfois même physiologique- vers l'existentiel supra matériel, vers ce qui unit finalement tous les spectacles de Dodin en commençant par *la Mère de Jésus* mis en scène dans sa jeunesse jusqu'à *Chevengur, Molly Sweeney* et *la Mouette*. En accord avec Dodin, les scénographes de ses spectacles ont tendance à exprimer des images inspirées de la culture religieuse dans l'espace

Ismailova could see the Trinity's light above *Gaudeamus*, which is the expression of a "*brutal and vulgar world*" according to her.[27] Despite of this nobody considers Dodin as a religious artist. It is quite understandable. It is a private and delicate subject that will not bear extrapolations. Religion as a matter is also improper to theatrical tradition. During centuries, people in Russia succeeded in not noticing the religious accents in Tchekhov's Art... despite the fact that his writings *The Steppe, The ArcheJew, The Uncle Vania* are filled with religious accents. All references to religious belief are incomprehensible and unexplainable in plays such us *The Shy, The House, Their Seigniory Golovliov, You should Live and Remember, The Flies' Master, The Possessed, Love under orange trees, Molly Sweeney* just as much as in the phenomenon of Dodin's creation impregnated with religious intuition. It is not a matter of Dodin's membership in any religious confession. It is more a matter of the intimate religiousity of a great artist for whom the conscience of himself inside God and of God inside him is a support in life and in creation. Religious problems are not in the centre of Dodin's art. But however, his art is more penetrated with God that the one of Pasternak, Akhmatova, Brodski...

The search for the links between the visible existence and the invisible domain, that Berdiaïev called "ultimate and private reality"[28], the search for the passage from the carnal - sometimes even physiological- towards the supra - material existence,

scénique. Edouard Kotcherghine dans la géniale construction scénique «des Possédés» s'inspira de l'image spirituelle et spatiale du temple orthodoxe russe.

Alexeï Poray-Koshitz en créant la représentation visuelle de *Gaudeamus* s'est inspiré du «jugement ultime», un tableau peint par Angelico Béatto, l'artiste sans doute le plus proche de lui. Au dessus *Des Possédés* et de *Gaudeamus* s'élève la musique spirituelle de Dimitri Bortianski, interprétée par le chœur des artistes du MDT, sous la direction de Mikhaïl Alexandrov. Le canevas musical du *Maître des Mouches*, composé par Dimitri Pokrovski est imprégné de subtils parfums religieux. Dans *L'Amour sous les orangers*, un groupe de chanteurs de la synagogue de New York est monté sur la scène russe. Au fond de l'espace scénique du spectacle *la Timide* résonnait presque sans cesse des prières orthodoxes russes. C'était à l'époque où l'on avait dû supprimer une phrase du film consacré au Théâtre de Kirov: «Et que se fasse la volonté du Père Céleste», une phrase imprudemment chantée par le Père Dossifeï. Par pur miracle, la musique mondaine de Jazz de Vladimir Kozma parle du dialogue entre le Ciel (dans le sens religieux de ce mot) et la Terre, en soudant dans un tout spirituel les constructions complexes de *La pièce sans Nom*.

Il est peu probable que le sentiment religieux chez Dodin vienne de l'éducation familiale ou de tout autre éducation. Néanmoins, Dodin remarqua une fois en évoquant son Maître M.G. Doubrovin que ce dernier fut pour lui une sorte de «Rabin».[29] Il est très probable que la comparaison ne soit pas hasardeuse, car les mots lâchés au hasard sont presque inconcevables dans les discours de Lev Dodin.

towards everything that makes Dodin's plays connect (beginning by the play *Jesus' Mother* staged in his youth and ending with *Chevengur, Molly Sweeney* and *The Sea gull*). According to him, the stage designers in his plays have the tendency to make pictures inspired by the religious culture in the scenography. *In The Possessed'* brilliant scenic construction, Edward Kotchergine was inspired by the Russian orthodox temple's spiritual and physical image.

Alexei Porai-Koshitz while creating *Gaudeamus*'s visual representation drew inspiration from *The Ultimate Judgement,* a picture painted by Angelico Béatto, artist which is undoubtedly the closest one to him. Below *The Possessed* and *Gaudeamus* rises Dimitri Bortianski's spiritual music, interpreted by MDT's actors' chorus, directed by Mikhaïl Alexandrov. *The Flies' Master* 's musical canevas, composed by Dimitri Pokrovski, is impregnated with subtle religious perfumes. In the play *Love under orange trees*, a group of singers from New York's synagogue went up on the Russian stage. In the back of the stage space, in the play *The Timid*, we can hear almost continuously Russian orthodox prayers. It was at the time when we had to remove the sentence: "And the will of the father Céleste will be realised..." from the movie dedicated Kirov's Theatre; a sentence carelessly sung by father Dossifeï. By chance, Vladimir Kozma's *mondaine* Jazz music, speaks about the dialogue between the Sky (in the religious sense of the word) and the Earth, by welding in one spiritual

On peut imaginer que Dodin n'aurait pas pu se réaliser dans une atmosphère d'indifférence religieuse. La conscience de sa véritable spiritualité et ses convictions à ce sujet lui sont venues progressivement. Il y a quinze ans, il fit la remarque dans une interview que dans le théâtre: «... On a besoin d'une constante mobilisation des forces. Où trouver les réserves intérieures pour cette mobilisation? Dans la foi, la foi et toujours la foi. En dehors d'elle, le théâtre ne peut rien engendrer».[30]

Son interlocutrice, butant comme il était de coutume à l'époque sur ce mot idéologiquement douteux, lui demanda de préciser cette notion de Foi. «Pour vous, en quoi consiste-t-elle?» Dodin n'a pas quitté le cadre de la rhétorique théâtrale de l'époque. Il en découle une réponse selon laquelle dans le concept de Foi est sous-entendu un certain idéal esthétique (on peut tout au moins interpréter cette réponse de cette manière): «...Il n'y a que l'idéal qui est inébranlable, car on ne peut pas l'atteindre».[31]

Apparemment, le jeune metteur en scène soviétique - Dodin, à 42 ans, venait tout juste d'être reconnu officiellement et d'être décoré du Prix de l'URSS et était pourtant encore considéré comme un jeune metteur en scène - avait encore du mal à reconnaître que l'esprit ne se nourrit pas que d'un idéal artistique. Plus tard, Dodin commença à discourir de façon inébranlable. Et avec une grande détermination sur le thème de la Foi et de la non foi

Il avait déjà crée *Les Possédés* et *La pièce sans nom* lorsqu'il affirma: «Chacun croit ou ne croit pas à sa façon. Le plus horrible, c'est d'être sans Dieu. C'est-à-dire ne réfléchir à rien. La religion, c'est une qualité de l'existence de l'âme. Le

entity the complex constructions of "The nameless play".

It is unlikely to think that Dodin's religious feeling came to him from his family education or from any other education. However, once, while recalling his Master M.G. Dubrovin, Dodin said that he was for him "a sort of Rabbi"[29]. It is more than possible is not hazardous, because words pronounced hazardously are almost unthinkable in Lev Dodin's speeches. We can imagine that Dodin would not have been able to realise himself as an artist in an atmosphere of religious indifference. The conscience of his true spirituality and his strong beliefs on this subject came to him step by step. Fifteen years ago, he said in an interview that: "... In theatre we need a constant mobilisation of forces. How to find internal resources for this mobilisation? In faith, faith and again, faith. Without faith, theatre cannot create anything".[30] His interlocutor, stumbling on this ideologically suspicious word, (as it was at that time) asked him to specify this notion of Faith. "For you, what does Faith mean?" Dodin stayed in the theatrical rhetoric frame of that time. It results from his answer that in the concept of "Faith" is implied a certain aesthetic ideal (at least it is in this way that we can interpret his answer): "There is only the ideal which is indestructible, because we cannot touch it".[31]

Apparently, the Soviet director, - at the age of 42, who had just been officially recognised and awarded with USSR Prize, and was however considered as a young director - still

théâtre, c'est un voyage à travers les âmes, l'étude de sa propre âme, de celle d'autrui et de celle de l'Homme».[32]

Le langage de ses œuvres scéniques et le langage de ses discours publics se chargent de plus en plus d'une problématique spirituelle. Dans le texte diffusé sur Internet le 10 Février 2000 par rapport à la pièce *Chevengur*, Dodin écrit: «On trouve quelque chose de biblique dans les œuvres de Platonov. Elles sont en consonance avec cette ancienne histoire où l'Homme tentait de devenir Homme et cherchait Dieu en se rebellant en même temps contre lui».

La religiosité de Dodin ne réside pas dans la soumission de son œuvre au Verbe Divin (Il n'est pas un prophète dans le sens biblique du terme), mais dans la reconnaissance de l'éternelle présence de Dieu et des forces opposées à lui, présentes dans toute chose, dans chaque goutte de vie, dans chaque acte de création.

Même les injures choquantes qui troublent les âmes sensibles dans le texte de la pièce *Claustrophobia* sont comme «une anti-prière» de l'âme russe qui véhicule une malédiction contre le commencement et contre l'aboutissement de la vie.

La croyance dans la Providence divine est inséparable de la reconnaissance de la permanence de la nature humaine et des conflits qu'elle génère: «Les choses essentielles propres à l'âme humaine restent les mêmes malgré la globalisation, l'informatisation...» (Conférence de Presse à Itar-Tass, 6 Juin 2001, enregistrement de l'auteur)

Les contemporains de Dodin avec toute la myopie qui leur est propre le classaient dans la catégorie des metteurs en scène à caractère social, dans le registre du théâtre réaliste, des bardes du Village

found difficult to recognise that the artist's spirit does not feed itself only from an artistic ideal. Later, Dodin began discussing in a strong way, with big conviction on the topic of Faith and disbelief. He had yet created *The Possessed* and *The nameless play* when he said: "Each one believes or does not believe in his own manner. The most horrible, it is to be without a God. For me it means to think about nothing. Religion is a quality of soul's existence. Theatre is a trip through souls, a study of ones own soul, people's souls and Mankind's soul's".[32]

The language of his plays and public speeches become more and more loaded with spiritual issues. In the text broadcasted on Internet on February 10th 2000, referring to the play *Chevengur*, Dodin writes: "There is something biblical about Platonov's writings. They are in consonance with this old story where Man was trying to become Man and searched God and at the same time rebelled against him". Dodin's religious inclination does not relies in the submission of his work to the Divine Verb (He is not a prophet in biblical way), but in the recognition of the endless presence of God and of forces opposed to him, that are present in any thing, in every drop of life, in every act of creation.

Even the horrible insults which are shocking sensitive souls in the *Claustrophobia* play's text are as an "anti-prayer" of the Russian soul carrying a curse against life's beginning and culmination. The belief in the divine Providence is inseparable from the recognition of human nature's permanence and conflicts

Russe. Pourtant, la seule thématique qui l'intéresse vraiment est l'âme humaine, ses illuminations, ses souffrances, ses désespoirs, ses aspirations à la lumière, ses incapacités à s'arracher aux ténèbres. Tous les aspects de cette thématique trouvent chez Dodin une coloration tragique.

La fidélité à ce thème l'a transformé pourrait-on dire, en un tragédien absolu. Je ne me lancerai pas dans les recherches d'analogie avec la tragédie universelle présente dans le Théâtre, mais plutôt dans la littérature, à travers des auteurs comme Tsvetaïeva, Mandelschtam, Brodski. A propos, Tsvetaïava est le poète le plus cité par Dodin alors qu'il fait le plus souvent référence à Brodski en matière de prose... En étant audacieux, on peut comparer la syntaxe tragique de ces poètes avec la forme turbulente et en apparence désordonné des spectacles de Dodin où se débat une âme solitaire et repoussé. La recherche de Dieu et la rébellion contre lui représentent le principal combat intérieur des personnages dans ses derniers spectacles comme dans *Une Pièce sans nom, Chevengur, Molly Sweeney, La Mouette, Salomé, L'oncle Vania.*

«L'Homme est un être tragique et il a besoin d'un art tragique». C'est le titre qui a été donné par le quotidien *Izvestïa*[33] à une interview de Lev Dodin. Une année plus tard, la même thématique surgissait dans la publication *Nevskoïe Vremia*: «L'Homme, sans la tragédie ne peut être... La nature humaine elle-même définit la présence en vous d'une tragédie: dans la vie et dans la mort, dans l'amour et dans la haine, dans l'impossibilité de la réalisation de tous les espoirs, dans la fugacité du bonheur».[34] Son spectacle d'après l'œuvre de Raspoutine *Vis et souviens toi portait* comme

which this nature generates: "The essential things which are proper to human soul are remaining the same despite the globalization and computerization" (Press conference at Itar-tass, June 6th, 2001, recorded by the author). Dodin's contemporaries with all their blindness classified him in the category of producers of social character, in the register of the realistic theatre, of bards of Russian country life. However, the only subjects that really interest him are human soul, its illuminations, sufferings and despair, its aspirations for light, inability to rise itself out of darkness. All these aspects find a tragic tone in Dodin's creations. We could even say that his loyalty to the topic transformed him in an absolute tragedian. I will not start to search of analogies with universal tragedy present in nowadays Theatre, but rather in literature, with such authors as Tsvetaïeva, Mandelschtam, Brodski. By the way, Tsvetaïava is the most quoted poet by Dodin while as he more often refers to Brodski for the prose... Being audacious, we can compare the tragic syntax of these poets with the turbulent and apparently incoherent form of in Dodin's plays, in which struggles a solitary soul. The search of God and the rebellion against him represents the main internal battle of the characters in his last plays: *A nameless play, Chevengur, Molly Sweeney, The Sea gull, Salome, Uncle Vania.*

"The Man is a tragic being and he needs a tragic art." It is the title given by the daily Izvestïa[35] to Lev Dodin's interview. One year later, the same thematic came into sight in

sous-titre: «Tragédie».

La conscience personnelle de Dodin est tragique. Elle l'a doté d'une intuition spécifique pour le tragique. Au Printemps 2000, Roman Doljanski déclara à l'occasion de l'attribution à Dodin de la plus grande distinction européenne en matière de théâtre *Le Masque d'Or* pour sa pièce *Chevengur*: «Toute cette année n'est qu'une grande fête pour vous...»La réponse de Dodin fût: «C'est une année dangereuse. Les fêtes, c'est merveilleux. Mais, on a toujours peur de ce qui suivra. On a peur d'une façon purement physique. Les fêtes nous prennent trop d'énergie».[35] La deuxième partie de cette année fût vraiment noire. Nikita Lavrov nous quitta soudainement. Le même jour, l'assistant de Dodin, Tamara Sadretinova trouva également la mort. Il travailla pendant des années au MDT. Bientôt, la famille Dodin- Chestakov subit directement une grande perte personnelle. En octobre, Dodin fût frappé par un infarctus.

Les spectacles de Dodin à cette période sont chargés d'un tragique pressentiment et de significations inquiétantes. La plupart de ses spectacles n'ont pas de significations eschatologiques, mais se projettent semble-t-il, dans un passé proche ou lointain. C'est le cas dans *Les Possédés, Claustrophobia, Elektra, La Dame de Pique, Chevengur* et *Salomé.*

Certes, Dodin en tant qu'artiste tragique est attiré par la problématique tragique: «La folie et le fanatisme, la violence et l'insoumission, les trahisons et les brutalités (*Elektra, Mazepa, Salomé, Le Maître des Mouches, Des étoiles dans un ciel matinal, Lady Macbeth de la province de Mtsen, Les Possédés, La Maison, Frères et Sœurs*). Une des plus profondes et méthodiques spécialistes de l'œuvre

the publication "Nevskoïe Vremia": "Man, cannot exist without tragedy... human nature defines itself by the presence of tragedy in souls; its presence in life and death, in love and hate, in the impossibility of the realization of all hopes, in the fleetingness of happiness".[34] His play (from Raspoutine's work) *Live and remember* had a subtitle: "Tragedy". Dodin's personal conscience is tragic. It granted him with a specific intuition for tragedy. In spring 2000, Roman Doljanski declared on the occasion of the attribution to Dodin of the biggest European theatre award "Le Masque d'Or" for his play *Chevengur*: "All this year is one big holiday for you" Dodin's answer was: "It is a dangerous year. Holidays are marvellous. But, we are always afraid of what will follow. We are afraid in a purely physical manner. Holidays take us too much energy".[35] The second part of this year was really black. Nikita Lavrov left us suddenly. The same day, Dodin's assistant, Tamara Sadretinova also died. He worked during years in MDT theatre. Not long after, the Dodin-Chestakov family sustained a big personal loss. In October, Dodin was hit by a heart attack. Dodin's plays in this period are loaded with tragic premonition and worrying signification. Most of his plays do not have eschatological signification, but cast it seems, in a distant or close past. It is the case in *The Possessed, Claustrophobia, Elektra, The lady of Spades, Chevengur* and *Salome.* Certainly, Dodin as a tragic artist is attracted to tragic issues: "Madness and fanaticism, violence and insubordination, treasons and brutality"

de Dodin écrivait: «Dans les spectacles *Gaudeamus* et *Claustrophobia*, le bal est dirigé par un déchaînement de passion immesurée, des instincts profonds. Les gens se trouvent à la limite de la survie physique. La nature humaine, si complexe et contradictoire ...nous montre son coté tourmenté, insensé et sauvage, en donnant naissance à des images absolument apocalyptiques».[35] Tout cela n'est que très juste. Néanmoins, les éléments cités par Boulgakova sont présents non seulement dans *Gaudeamus* et *Claustrophobia*, mais aussi dans *Le Maître des Mouches*, dans *L'amour sous les orangers* et dans *Chevengur*... mais aussi dans la vie de tous les jours.

Pour se convaincre de cela, il suffit de sortir dehors. Là, on se rend compte non seulement que les héros des spectacles de Dodin, y compris ceux de *La Maison, Frères et sœurs*, vivent dans l'urgence et la survie mais que l'Homme de la rue aussi. Il ne s'agit bien sûr pas du citoyen aisé, mais de notre «malheureux national». C'est justement le destin de ce dernier qui préoccupe l'imaginaire de Lev Dodin. Sans crainte, Dodin étudie la pathologie de conscience individuelle et les maladies psychiques (*Le Maître des Mouches, Les Possédés, L'amour sous les orangers, Lady Macbeth de la province de Mtsen, La Dame de pique, Salomé, Chevengur*). Une de ses constantes inquiétudes, c'est le manque de spiritualité de la personnalité et de la société (*la Timide, Leur Seigneurie Les Golovliov, Le Vieillard, Frères et sœurs, Etoiles dans le ciel du matin, Une pièce sans nom, Le chœur de Moscou, Oncle Vania*). Dans ces œuvres là, comme peut-être aussi dans celles de *Gaudeamus* et *Claustrophobia*, Dodin a pris le risque de toucher à la véritable horreur de l'existence humaine et

(*Elektra, Mazepa, Salome, The Flies' Master, Stars in the morning sky, Lady Macbeth of the province of Mtsen, The Possessed, The Home, Brothers and Sisters*). One of the deepest and most methodical specialists of Dodin's work wrote: "In *Gaudeamus* and *Claustrophobia*, the dance is leaded by a burst of exaggerated passion, deep instincts. People are close to touch physical survival. Human nature shows us its insane, tormented and wild faces, giving birth to images of the end of the world".[36] All this is very true. Nevertheless, the elements quoted by Bulgakova are present not only in *Gaudeamus* and *Claustrophobia*, but also in *The master of the Flies, Love under Orange trees* and *Chevengur*... but also in every day's life.

To by convinced of it, all you need is to step outside. Then you realize that the main characters in Dodin's plays, including the ones in *The House, Brothers and Sisters*, are not the only ones to live in emergency needs and survival, so as the man in the street. We are not talking about the wealthy citizen, but of our "national miserable". It is precisely this man's destiny that hauntes Dodin's imagination. Without fear, Dodin studies individual consciousness pathology and psychosis (*Master of the Flies, The Possessed, Love beneath the orange tress, Lady Macbeth of the province of Mtsen, The Lady of Spades, Salome, Chevengur*). One of his constant concerns is the lack of spirituality in personalities and society (*The Shy, Their Seigniory Golovliov, The old man, Brothers and Sisters, The heart of Moscow,*

en particulier à celle de l'existence humaine en Russie. Il faut remarquer que la deuxième phase de reconnaissance de son oeuvre dans sa propre patrie (après la trilogie d'Abramov) correspond à la période de crise économique profonde qui fût vécu par beaucoup comme l'accomplissement de l'apocalypse. C'est justement à cette période qu'il a reçu les deux «Masques d'or». C'est aussi à ce moment là que Dodin donne le plus d'interviews, presque autant qu'au cours de toutes les années précédentes. Le public a vu enfin en lui un artiste et une personnalité qui a tout prévu, qui nous a prévenu de tout et qui savait surtout ce qui allait se passer et comment le surmonter. En 1997 par exemple, quand la presse chantait les louanges de l'économie et de l'état russe, Dodin disait dans une de ses interviews: «En se heurtant aujourd'hui à une cruauté omniprésente dans le rapport à l'Homme et au Monde, à une étonnante absence de valeurs humaines de haut en bas de la pyramide de l'état, on a tendance à oublier que tout cela est une irruption et un déchaînement non masqué d'une infection qui a longtemps couvé dans notre sang et qui s'est transmise de génération en génération. Cette infection n'est même plus masquée par aucune forme d'organisation imitant l'humanisme».[37]

De toutes le interviews de Dodin où il essaye désespérément d'être entendu, c'est la plus forte : «On ne savoure pas le mal, on est désespéré et on ne le cache pas. Il me semble que c'est justement le désespoir qui nous manque d'une manière catastrophique à la fois dans notre conscience historique et dans la conscience humaine et dans toute autre domaine de la conscience».[38]

A plusieurs reprises Dodin fût accusé de pessi-

Oncle Vania). In these works, and maybe as well as in *Gaudeamus* or *Claustrophobia*; Dodin took the risk to touch the true terror of human existence and particularly of human existence in Russia. It is necessary to point out that the second stage of recognition of Dodin's work in his homeland (after the Abramov's trilogy) corresponds to a period of deep economic crisis which was lived by many as the accomplishment of the apocalypse. It is precisely in this period that Dodin accepted the two "Gold masks". It's also during that time that Dodin gave most interviews, almost as much as in the course of every previous year. The public finally saw in him an artist and a personality who planned everything, who had told us everything and who knew especially what was going to take place and how to overcome it. In 1997 for instance, when the press sang the commendations of economy and Russian state, Dodin said in one of his interviews: "By colliding with an ubiquitous atrocity in the report to Man and to the World, to an amazing lack of human values at the bottom of the State's pyramid, we have the tendency to forget that all that is an irruption and a bursting not concealed of an infection which has brewed for a long time in our blood and that was passed on from a generation to another. This infection is not even concealed any more by any kind organization imitating humanism".[37] Of all interviews where he desperately tries to be heard, it is the strongest: "We don't savour evil, we are desperate and we don't hide it. It seems to me that it is precisely despair that

misme et de noirceur. Son théâtre fut appelé à plusieurs reprises «Théâtre des cruautés et des horreurs» et ses spectacles furent taxés de mensonger à l'égard de l'homme, du peuple et de la société. Les reproches venaient surtout des critiques et des autorités administratives. Mais, néanmoins, l'intérêt du public pour son art qui est en réalité léger, drôle, mais parfois cruel et sans pitié, ne faiblit pas depuis des décennies.

Les Possédés est un spectacle terriblement difficile, d'une durée de 9 heures, présenté à Saint Pètersbourg au cours de l'hiver 1991-92 – période la plus difficile psychologiquement et physiquement depuis bien des années- Ce poème théâtral imprégné d'une tragique harmonie, une des plus grandes réalisations de l'art de Dodin s'est avéré incompréhensible pour la plupart des critiques et notamment pour la soit-disante nouvelle critique théâtrale de Saint-Pèterbourg, mal formée et prétentieuse. On s'est rendu compte que le public avait besoin de cette pièce justement en cette période désespérée.

On a ainsi pu vérifier l'axiome selon lequel pendant les périodes troubles, l'âme humaine ne cherche pas les distractions, l'oubli, mais cherche plutôt à communier avec l'époque (quelle soit trouble ou non), avec ses espoirs, ses inquiétudes et ses souffrances.

L'homme a besoin que son désespoir soit pris au sérieux (on sous-entend par là bien sûr l'homme qui réfléchit et qui souffre; c'est justement cet homme là qui constitue le socle du public théâtral de Dodin). Et c'est justement dans l'œuvre de Dodin qu'il trouve cette communion avec l'époque.

Malgré toute la tragédie présente dans les spectacles de Dodin, on n'y trouve ni pessimisme,

we lack of in a calamitous way in our historical conscience and in human conscience and in all other types of conscience."[38]

Several times, Dodin was accused to be dark and pessimistic. His theatre was frequentely called "cruelties and horrors theatre" and his shows were judged as being lies toward Man, people and society. These criticisms came mainly from the administrative authorities. But nevertheless, the public's interest for his art that was in reality light, funny, but sometimes cruel and pitiless, didn't weaken for decades.

The Possessed is an extremely difficult show, that lasts 9 hours, presented in St Petersburg during winter 1991-92 - hardest physical and psychological period since many years - This theatrical poem filled with a tragic harmony, one of Dodin's biggest achievements, was incomprehensible to most critics including the pretentious and badly trained "new St Petersburg theatre critics". They didn't realize people needed this play, precisely through this desperate period.

The idea has been proved that in troubled times, human soul is not searching for entertainment, or to forget, but to make one with these (troubled or not) times, with their hopes, worries and pains.

Within all Dodin's plays' tragic sides, there is no pessimism, disgust, hesitation or depression. We neither find a glorious or exaggerated painting of reality, nor do we find beatitude towards man or towards his great achievements. None will go against the fact there is a powerful energy in his

ni dégoût, ni hésitation, ni déprime. Ce qu'on n'y trouve pas non plus, c'est une représentation glorieuse et exagérée de la réalité, ni béatitude devant l'homme, ni devant ses grandes «réalisations». Personne ne peut contester la présence dans ses spectacles d'une énergie puissante, parfois super puissante. Cette énergie là est complètement incompatible avec le pessimisme et la déprime, deux attitudes qui ne peuvent rien engendrer. L'artiste submergé par le pessimisme et la noirceur spirituelle cesse d'exister comme l'ont montré de nombreux exemples. «On a le droit de parler de ce qu'on ressent et de ce qui nous inquiète qu'à partir du moment où l'on aspire à la beauté et quand on sait qu'elle existe. C'est précisément la rupture entre ce savoir et la réalité qui définit la vision tragique du monde de nombreux artistes du XX^{e-me} siècle. Mais, si la laideur se manifeste dans l'art en dehors du contexte de la recherche de la beauté, l'art devient insipide.»[39] Telles furent les réflexions partagées par Dodin à la veille de la première de la pièce *Une pièce sans nom* à Saint Pétersbourg.

Les spectateurs et les critiques avertis savent ressentir et voir dans la tragédie de Dodin une base positive qui permet à cette tragédie de s'opposer à l'ironie universelle, à un sentimentalisme général et à aux idées surfaites, à tout ce qui fleurit en période où manquent les vrais sentiments.

Une des analyses américaines à propos du spectacle *Frères et sœurs* portait le nom de «Une bonne dose d'un médicament amer»[40] Si on essaye de comprendre ce qui justifie l'amertume des spectacles de Dodin et ce qui rend leur cruauté si sensible à notre cœur, on commence à avoir le sentiment que les comédiens parlent non seulement des douleurs de la société, mais aussi de leur

shows, sometimes super powerful. This image cannot match two unfertile attitudes such as pessimism and depression. The artist which is overtaken by pessimism and spiritual darkness stops existing, we have many examples.

"We have the right to talk about what we feel and what worries us when we aspire to beauty and when we know it exists. It's precisely the break out between this knowledge and reality that defines, for a great number of artists of the XXth century, the tragic vision of the world. But if ugliness manifests itself outside of the context of searching beauty, then art becomes insipid"[39] These were Dodin's thoughts the day before "A nameless play" first show in St Petersburg.

Well informed critics and audience know how to see and feel in Dodin's tragedy a positive base that helps it to oppose itself to universal irony, to a general sentimentalism and to excessive ideas, to everything that flourishes in moments of loss of real feelings.

One of the American analysis concerning the play "Brothers and Sisters" mentioned "a good dose of bitter medicine"[40].

If we try to understand what justifies the bitterness of Dodin's shows and what makes their cruelty so close to our hearts, we start to have not only the feeling that the actors talk about the pains of society, but also their own pain.

In spite of the audience's frequent laughs (*The House, Brothers and Sisters, Stars in a morning sky, Gaudeamus, Claustrophobia*), in spite of the wonderful scenery by Edward

propre douleur. Malgré les rires fréquents dans la salle (*La Maison, Frères et sœurs, Des étoiles dans un ciel du matin, Gaudeamus, Claustrophobia*), en dépit des merveilleux décors d'Edouard Kotcherghin, David Borowski, Alexeï Poray- Koshitz et du jeu impeccable des comédiens, la communion du public avec ce qu'il se passe sur scène se définit par le fait que ceux qui se trouvent sur la scène et ceux qui sont dans la salle ont la même expérience dans le domaine des souffrances morales. Un des principes fondateurs de l'art de Dodin, c'est «effraye toi de ce que tu portes en toi». Cela se réfère en premier lieu au sujet même de cet art, qu'il soit sur scène ou dans la salle. Tout dans ses spectacles provient de la souffrance dans la création, du plongeon dans les entrailles de sa propre personnalité et les réponses elles-mêmes se trouvent dans ces mêmes entrailles. Voilà selon moi, ce qui attire dans l'art de Dodin. Pour lui et les artistes qui lui sont proches, deux qualités doivent prédominer : la capacité de l'artiste à s'exprimer et son extrême objectivité envers lui-même. Il a dit à propos de Fédor Abramov: «Quelque part, il était le héros de ses propres livres comme nous nous devenons les héros de nos propres spectacles».[41]
Le spectateur suit alors cette âme et ce cœur ouvert qui ne se cachent pas derrière un savoir-faire. Il le suit jusqu'au fond des abymes les plus désespérées de l'esprit et de la réflexion.
De la même façon, la Bible nous rend témoin et acteur des évènements tragiques et sans compromis qu'elle décrit. On ne peut ignorer un grand chapitre philosophiquement important de l'œuvre de Dodin: le thème de la mort. C'est d'une façon profonde et originale qu'il lui est propre que I.N. Soloviova aborda ce sujet lors du symposium inter-

Kotcherghin, Davis Borowski, and Alexei Poray-Koshitz and the very good work of the actors, the communion of the audience with what's going on on stage is defined by the fact that the ones on stage and the ones in the audience have the same experience in the field of moral suffering. One of Dodin's art fundamental principles, is "be scared of what you carry inside". That refers to the subject of this art, on the first place, the subject being on stage or in the audience. Everything in his shows come from the pain of diving in the bowels of personality and the answers are in these same bowels. According to me, this is what attracts in Dodin's art. For him and the artists who are close to him, two qualities must be predominant: the ability for the artist to express himself as well as his objectivity towards himself. He said concerning Fedor Abramov: "Somehow, he was the hero of his books as we become the heroes of our shows".[41]
The audience then follows this soul and open heart that don't hide behind skills. The audience follows him to the end of his most desperate depths of mind and thoughts. In the same way, the Bible made us witness and actor of the tragic events it describes without compromises. We can't ignore a great philosophical chapter in Dodin's work: Death. I.N. Soloviova tackled that subject in her own original and deep way,during the international symposium dedicated to Lev Dodin. (Taormina, 2000). The subject can't be exhausted all at once. For Dodin, it is the key-subject. Let us remember the serial deaths in plays such as

national dédié à Lev Dodin (Taormina, 2000). On ne peut épuiser ce sujet en une fois. Pour Dodin, c'est un sujet clef. Rappelons nous la série de décès dans les pièces *La Seigneurie de Golovliov, La Timide, La Maison* (la mort de Kalin Dounaïev, Lisa Priaslina), *Frères et sœurs* (La mort de Timopheï et Trofim Liubanov, la mort tragique de Loukachine), *Le Maître des Mouches* (la mort du bébé frappé d'une tâche de naissance et la mort de Saïmon), «Gaudeamus» (la mort de Stari), *Les Possédés* (la mort de Chatov, Kirilov, Stavroghine), *Le Jardin des cerisiers* (la mort de Firs), *Claustrophobia* (la mort dans le final), *Le pichet cassé* (la finale de l'au-delà en blanc), L'amour sous les orangers (la mort du vieux et du bébé Cabot) *Une pièce sans nom* (la mort de Platonov), *Lady Macbeth de la province de Mtsen* (la mort de Boris Timofeïevitch, Zinovi Borissovitch, de Katerina Timofeïevna), *La Mouette* (la mort de Treplev, la demi-mort de Sorin), *Chevengur* (la mort de tout le monde). Les pièces *Elektra* et *Salomé* traitent avec une force particulière du thème de la mort.

Je ne parle pas de la mort en tant que fait-divers, mais de sa signification émotionnelle, philosophique et imagée que la mort prend dans les spectacles de Dodin. L'enterrement de Kalin Ivanovitch Dounaïev, personnage de peu d'importance dans la pièce devient crucial en seconde partie. Un des quatre actes de *Frères et Sœurs* est en fait essentiellement dédié à l'histoire de la mort de Timopheï Liubanov. La mort de Mikaël Platov est représentée avec une telle force qu'on a parfois l'impression que toute la pièce a été crée dans le seul but de représenter cette mort. La disparition du chevalier errant de la Révolution, Kopenkin, sous les eaux du lac Chevengur dans le spectacle

Their Seigniory Golovliov, The Shy, The House (Kalin Dounaiêv and Lisa Priaslina's deaths), *Brothers and Sisters* (Timophei and Trofim Liubanov, Loukachine's targic death), *Master of the Flies* (the baby with the birthmark's death and Saimon's), *Gaudeamus* (Stari's death), *The Possessed* (Chatov, Kirilov and Stavrogorine's deaths), *the Cherry tree garden* (Firs' death), *Claustrophobia* (the final death), *the Broken Jar* (the white heaven ending), *Love beneath the orange trees* (the old man's death as well as baby Cabot's), *A nameless play* (Platonov's death), *Lady Macbeth of the province of Mtsen* (Boris Timofeîevitch, Zinovi Borissovitch and Katerina Timfeina's deaths), *The Sea gull* (Treplev's death, Sorin's half death), *Chevengur* (Everyone's death). *Electra* and *Salome* also deal with death but in a very peculiar and strong way.

I'm not talking about death as a news item or in an anecdotic way, but with all its emotional, philosophical, and visual signification that is brought out in Dodin's plays. Kalin Ivanovitch Dounaiev's funeral, even if he is not a main character, becomes crucial in the second part of the play. One *of Brothers and Sisters* four acts is essentially dedicated to Timophei Liubanov's death. Mikael Platov's death is so strongly represented that we sometimes have the feeling that the whole play was created in the only purpose of representing it. The vanishing under Chevengur's waters of the Revolution's wandering knight, Kopenkin, announces the collective suicide of Chevengur's inhabitants (In Platonov's version they perish during a fight with a

de Dodin préfigure le suicide collectif de tous les habitants de Chevengur (Chez Platonov, ils périssent lors d'un combat avec une force surnaturelle tandis que dans le spectacle de Dodin ils quittent la vie sans une intervention extérieure).

Dodin a interprété de la même façon la finale de la pièce *Elektra*. La tradition presque séculaire de cet opéra exige une exaltation générale dans le final: Oreste accompli la vengeance de la mort de son père. Les paroles de Crisotémis disant que la vengeance engendre un fleuve de sang et une montagne de cadavres se fondent sur scène dans un déchaînement musical jubilatoire. Sur ce fond, on peut plus ou moins remarquer la mort presque rituelle de Elektra et la disparition de Oreste, disparition qui n'est expliquée qu'à moitié.

Dans le spectacle que Dodin a mis en scène en collaboration avec le chef d'orchestre Claudio Abado pour le Festival de paques de Salzbourg en 1995 et pour le Festival du mois de mai de Florence, il n'y a que Crisotémis qui reste vivante à la fin en prononçant d'une voix désespérément basse: «Oreste... Oreste...». Une exclamation qui reste sans réponse. Les décors de David Borowski étaient un mélange étrange et légèrement effrayant entre un amphithéâtre antique et quelque chose qui nous rappelait le stade de foot de Santiago du Chili.

Dans le final, ce sont les 65 participants du spectacle qui montaient sur les marches de cet amphithéâtre-stade (Mikonos? Chili? Antiquité? modernité?). Peu de temps avant la répétition générale, Dodin leur a parlé de l'assassinat de Vladislav Listiév, tragédie récente à l'époque et leur a montré sur des photos la position du corps de Listiév dans l'escalier où il fut assassiné. Il a demandé supernatural force whereas they die without any exterior intervention in Dodin's show).

Dodin interpreted in the same way the end of *Electra*. The almost secular tradition of this opera require a general exaltation in the end: Oreste takes the revenge of his father. Crisometis's lines say that revenge gives birth to a river of blood and a mountain of corpses, in a rejoicing musical outburst.

On this set, we can notice Elektra's almost ritual death, and Oreste's death, hardly explained.

In the show Dodin directed co working with conductor Claudio Abado for the 1995 Easter Festival in Salzburg and for Florence's May festival, only Crisometis stays alive at the end, pronouncing in a desperately low voice: "Oreste... Oreste..." An exclamation with no answer. The scenery by David Borowski was a strange and almost frightening mix between an antique theatre and something like Santiago de Chile's football stadium. At the end, the 65 participants of the show were walking up the steps of this "theatre-stadium" (Mikonos? Chile? Antique world? Modern world?) Not long after the final rehearsal, Dodin talked to them about Vladislav Listiev's murder, recent tragedy at that moment, and showed them the pictures of Listiev's body on the stairs he was shot. He then asked the actors to disperse throughout the theatre-stadium space and to lie down on the benches as soon as they heard the last notes of the final music, as if Death had surprised them in the same position as the photograph.

Then, one of theatre's rare miracle happened,

dé aux comédiens de se disperser dans l'espace du stade-amphithéâtre et de se coucher sur les bancs dès qu'ils entendraient les dernières notes de la musique finale comme si la mort les avait surpris dans la même position que sur les photos. Ensuite, il s'est produit un des rares miracles du théâtre - les artistes d'opéra, peu accoutumés à se mettre en situation ont su satisfaire le désir du metteur en scène avec une grande expression et dès la première tentative! – Il ne restait que des détails à peaufiner: les espaces entre les corps...

La mise en scène finale de *Elektra* a permis de lire autrement le sens de toute cette œuvre. Dans aucun autre spectacle de Dodin, la mort n'a défini autant de choses que comme dans *Les Possédés.* C'est justement dans le cas de cette pièce qu'on ressent le plus le sens que donne Dodin à la notion de la mort et de la thématique de la mort. Deux années avant la première des *Possédés*, lors de la période où se déroulait le travail le plus pénible mais en même temps le plus productif sur le livre, Dodin au cours d'une discussion sur l'éducation athée soviétique formula une des idées les plus fondamentales de sa philosophie tragique: «En étant privé du droit de réflexion sur l'origine de l'Homme - Pourquoi est-il venu dans ce monde, vers où et pourquoi le quitte-t-il - on a été réduit à la condition de corps physiques minables, jetés et privés de sens dans l'espace cosmique; on s'est mis à tuer, à détruire des millions de corps physiques semblables. Je pense qu'il s'agit là de la plus grande catastrophe qui ait pu arriver à notre société»[41]. Notons que Dodin n'a jamais été à la recherche d'une force venant de l'au-delà qui nous aurait fait subir une castration spirituelle. Il considérait que c'est l'œuvre de nos propres

the opera artists, not accustomed to these kind of experiments, succeeded in satisfying the director with intense expressiveness and in the first go! - Just a few details needed attention, like the spaces between bodies...

Elektra's final productoion showed us a new meaning of this play. In no other play directed by Dodin, was Death so full of meanings as in *The Possessed.* It is in this play precisely, that we mostly feel the meaning Dodin gives to Death's notion and theme. Two years before *The Possessed* first presentation, during the hardest but also most productive phase of his work on the book, Dodin, while discussing on atheist soviet education, formulated one of the most fundamental ideas in his tragic philosophy: "Beeing deprived of the right to reflect on Man's origins – Why did we come in this world, Why do we leave it and where to-We got reduced to the condition of shabby physical bodies, thrown and deprived of meaning in the cosmic space; we started to kill, to destroy million of the same physical bodies. I think this is the worse catastrophe that happened to our society".[42] Dodin has never been looking for forces from the above to justify any spiritual castration. He considered that our own hands and brains were the ones responsible. Because, according to him, "it's not the system that forges the people, but the people who forge the system".[43]

A few years after *The Possessed* first presentation, the MDT show with the longest preparation, (the artistic and philosophical program included in this show was extremely complicated), Dodin insisted once more

mains et cerveaux. Car, selon lui, «ce n'est pas le système qui forge les gens, mais les gens qui forgent le système».[43]

Quelques années après la première du spectacle *Les Possédés*, le spectacle du MDT qui a nécessité la plus longue préparation (le programme artistique et philosophique inclus dans ce spectacle est extrêmement compliqué), Dodin insiste de nouveau dans un discours sur le fait que la prise de conscience de l'homme face à sa mort est une des conditions indispensables pour l'existence d'une morale personnelle et sociale. «Apparemment, on ne pourra jamais comprendre si la mort fait partie de la vie ou si la vie n'est qu'un prélude à la mort. C'est justement la conscience que la vie est éphémère qui rend l'homme humain, lui fait ressentir pleinement la vie – cette création de dieu - en prenant conscience en même temps de la tragédie qui se trouve aux origines de la vie - ... Parfois, j'ai l'impression que les gens vivent comme s'ils n'allaient jamais mourir. C'est affreux.»[44]

Dodin, le penseur, s'est extrêmement approché de la formule philosophique et tragique de Andrei Bieli: «La mort, ce n'est pas ce qui viendra, la mort c'est ce qui est depuis toujours omniprésent dans la vie, c'est la conscience de la vie qui va vers la mort»[45].

Néanmoins, Dodin l'artiste s'écarte assez brutalement de la philosophie de la phrase de Bieli. Chez Dodin, la conscience de la fugacité de la vie est la cause de la résistance de l'homme, de l'intense opposition à sa destinée. L'Homme ne peut pas vaincre la mort, et l'amour n'est pas plus fort que la mort, mais le pressentiment du passage à l'éternité (de la mort) peut nous aider à surmonter ce qui a d'animal dans l'homme. En se retrouvant au

during a speech on the fact that facing his own death was the only way to a personal and social moral. "Apparently, we will never understand if death is part of life or if life is just an introduction to death. In deed, it is when he realizes that life is fleeting, that Man becomes human, that he can fully feel life - this creation of God-realizing at the same time the tragedy in life's origins - ... Sometimes, I have the feeling that people live as if they were never going to die. It's terrible".[44]

Dodin, the thinker, got close to Andrei Bieli's tragic and philosophical formula: "Death, is not what will come, death is always present in life, it's the consciousness of life that goes towards death".[45]

Nevertheless, Dodin the artist somehow brutally opposes to Bieli's idea. For Dodin, the consciousness of a brief life is the cause of human resistance, of his intense opposition to his destiny. Men cannot defeat death, and love is not stronger than death, but the forewarning of the way to eternity (of death) can help us overcoming what is animal like in men. Being at the top of the philosophical construction in *The Possessed*, Kirillov interpreted by Serguei Kourichev is precisely the man who lives in the permanent and indefeasible consciousness of a near death which he himself decided the time. It is hard to say if Kourichev and Dodin interpreted it following Dostoievski or differently, but anyhow never before had we seen on stage a character with such a physical energy to live.

sommet de la construction philosophique dans la pièce mise en scène par Dodin «Les Possédés», Kirillov interprété par Sergeï Kourichev est justement l'homme qui vit dans la permanente et implacable conscience de la mort prochaine dont il a lui-même fixé le terme.

Il est difficile de dire si Kourichev et Dodin ont interprété cela «selon Dostoïevski» ou autrement, mais de toutes les façons la scène n'a pas connu auparavant un personnage ayant une telle rage de vivre presque physiquement perceptible.

La joie de vivre, le prix de l'instant, la jouissance des petits détails du quotidien chez Dodin (comme chez Kourichev) sont une conséquence directe de la conscience de la fin proche.

Dans la philosophie créative de Dodin et dans son art, la mort n'est pas un outil à faire peur ou à exercer une oppression psychologique, mais plutôt une suggestion nous disant qu'on doit mener une vie consciente et que cette vie est inévitablement joyeuse. C'est pour cette raison que la gaieté n'est pas blasphématoire dans la pièce *Gaudeamus* comme certains ont pu en avoir l'impression à la sortie. Mais comme aime dire Dodin, il n'y a pas de garantie que l'humanité entende cette suggestion. Car, il y a aussi une autre option, horrible d'une vie où on tient compte de l'éminence de la mort. Dodin tient compte de cette variante dans *Les Possédés*. On en entend aussi des échos dans *Mazepa, Salomé* et *Chevengur*. Dodin a su formuler cette idée en se souvenant du travail sur *Les Possédés* qui venait d'être présenté récemment. «On se rendait de plus en plus compte de la tendance de l'homme à détruire les autres et à s'auto détruire, tendance étrange, mais logique du point de vue de l'homme. Il y a quelque chose dans la

In Dodin's work (as well as in Kourichev), the joy of living, the price of the instant, the enjoyment of everyday life's little details are the strait result of the awareness of a near end. In Dodin's creative philosophy and art, death is not a frightening tool made to create a psychological oppression, but the suggestion to a conscious and inevitably joyful life. That's why, happiness is not a blaspheme in *Gaudeamus* like some people could feel when leaving the theatre. As Dodin would say:, there is no guarantee that Mankind hears this suggestion. Because there is also this horrible option of a life being aware of death's proximity. Dodin is aware of this other version of "The Possessed".

We can also hear echoes in *Mazepa, Salome* and *Chevengur*. Remembering the work done on *The Possessed* that had been showed earlier, Dodin succeeded in formulating this idea: "We could realize more and more mankind's tendency to destroy others and himself, strange tendency, but obvious from his own point of view. There is something in human nature we cannot put up with. It might be death itself. While rebelling against it, men create death and destruction".[46] According to me, this is the philosophical problematic in *The Possessed* once the play has been fully cleared from the political and satire elements Russian and northern audiences are usually waiting for.

Instead of that, the play is filled with a spirit high tragedy. Traditionally, the directions of Dostoievski's political novels are marked by a taste of sensational, but with Dodin's

nature humaine avec laquelle on ne peut composer. Il s'agit peut-être de la mort elle-même. En se rebellant contre elle, l'homme crée la mort et la destruction»[46]. Telle est d'après moi, la problématique philosophique dans *Les Possédés* grâce à la présence de laquelle le spectacle est entièrement débarrassé des éléments de satyre et de politique actuelle auxquels s'attendent de nombreux spectateurs en Russie et en Occident.

Au lieu de cela, la pièce contient un esprit de haute tragédie. Traditionnellement, la mise en scène du roman politique de Dostoïevski est marquée par un goût du sensationnel, mais grâce au travail de Dodin, cette tendance a été entièrement dépassée. Elle a été remplacée par un niveau élevé de conscience des choses qui peut enrichir certains ou rester inaccessible et pour cette raison, irritante pour d'autres.

C'est vers 1980-1990 et peut-être même un peu plus tôt - dès l'époque du *Maître des mouches* et *Des étoiles dans un ciel du matin*, deux pièces un peu terre à terre et brutales dans leur vulgarité poétique – que se constitue le noyau dur du public du MDT, un public fidèle capable de suivre toutes les péripéties de la méthode de Lev Dodin.

Malgré la solidité des bases philosophiques de l'art de Dodin, sa méthodologie artistique est basée sur le principe des changements brusques surtout dans le domaine du genre et du style.

Chaque spectacle se distingue d'une façon presque provocatrice par sa forme, sa durée, du spectacle précédent. On peut aussi observer une tendance au changement du langage artistique dans chaque spectacle. Comparons des paires de spectacle dans l'ordre de leur création: *La Maison - Le retour de Don Juan* (Théâtre de la Comédie)

work, this tendency is completely exceeded. It was replaced by a high level of conscience of things that can enrich some and remain unreachable for others and in that case irritating.

During the 80's-90's and perhaps earlier- during the *Master of the flies* and *Stars on a morning sky* period - two brutal and a bit down-to-earth plays (in their poetic vulgarity) - that the hard core of MDT's audience is put together, a loyal audience able to follow all the adventures of Lev Dodin's method.

In spite of Dodin's art's strong philosophical foundations, his artistic method is based on the principle of abrupt changes especially in the field of genre and style.

Each show is different than the previous By its form and length and distinguishes in an almost provocative way. One can also notice a tendency to change the artistic language in each show. Let us compare couples of shows, by order of creation:

The House - *the Dom Juan's return* (Theatre of the Comedy)

Brothers and sisters - The Master of the flies Stars in a morning sky

The returned pages (creations Z.Ghippius N.Goumiliov. A.Akhmatova, V.Khodassevitchi, O.Bergoltz, A.Tvardovski, I. Brodski, V.Grosman, M.Boulgakov, A.Soljenitsine, A.Platonov)

Gaudeamus - The Possessed Claustrophobia - The cherry tree Garden A nameless play - Chevengur Molly Sweeney - the Sea Gull

When Dodin switches from an artistic work to another, he takes a brutal turn. For example,

Frères et sœurs - Le Maître des mouches, Etoiles dans un ciel du matin- Les pages rendues (créations Z.Ghippius N.Goumiliov, A.Akhmatova, V.Khodassevitchi, O.Bergoltz, A.Tvardovski, I. Brodski, V.Grosman, M.Boulgakov, A.Soljenitsine, A.Platonov) *Gaudeamus - Les Possédés, Claustrophobia - Le Jardin des cerisiers, Une Pièce sans nom - Chevengur, Molly Sweeney - La Mouette.*

Quand Dodin passe d'un travail artistique à un autre, il opère un virage brusque. Comme exemple, on peut se souvenir de l'indécision des critiques et de la communauté théâtrale devant le fait que la pièce *Frères et sœurs* fût suivie par le *Maître des mouches.* Un grand ponte de la critique théâtrale a donné alors son appréciation : «Le résultat est diamétralement opposé à celui obtenu dans *Frères et Sœurs* bien que les intentions soient les mêmes».

Le problème, en fait, c'est que les intentions étaient différentes. Beaucoup de choses ont contribué à la création de la pièce *Frères et sœurs*: les voyages dans le Grand Nord, la pièce du MDT *Vis et souviens toi* mise en scène par V.Raspoutine, le souvenir encore vivant de la deuxième guerre mondiale et les morts qu'elle a engendrés dans presque chaque famille russe. Toutes ces choses ont fait que la troupe et plus précisément les hommes furent désemparés en se retrouvant face à la prose intellectuelle de William Golding, assez difficilement assimilable pour un cerveau russe. Dodin réfléchissait à la mise en scène de ce roman depuis de nombreuses années, mais y a procédé juste au moment où il se trouvait sur la vague du succès provoqué par *Frères et sœurs,* au moment ou le public attendait «quelque chose du même

one can remember indecision within critics and theatrical community by the fact that "Brothers and Sisters" was followed by the "Master of the Flies". A big shot in theatre critics gave his appreciation by saying: The result is drastically opposed to what was obtained in "Brothers and sisters" although the intentions are the same.

In fact, the problem is that the intentions were different. Many things contributed to the creation of *Brothers and Sisters*: the journeys in the Far North, the MDT play *Live and remember* directed by V. Raspoutine, the still living memory of World War two and the deaths it generated in almost each Russian family. All these things made the company and specifically men were disabled when facing William Golding's intellectual prose, hardly comprehensive for a Russian mind. Dodin had been thinking of the directions for many years, but started it when he was at the peek of the success caused by *Brothers and sisters*; when people wanted "something in the same range". To repeat success is a big temptation. *Choosing Master of the flies* was a way for Dodin to avoid it. Kolkhozes meetings were replaced by the rational debates of young English people and their tortuous and mature way of thinking; Russian north songs and lyrical art were substituted with Schnitke music and protestant songs; the peasants dancing in circles with heavy boots got replaced by Tarzans making somersaults on ropes and lianas. The principle of contrast is not the only reason for these metamorphoses». *The Master of the flies* was

genre». La répétition du succès est une grande tentation. En choisissant le *Maître des mouches*, Dodin évita cette tentation. Les réunions des Kolkozes furent remplacées par les débats rationnels de jeunes Anglais avec leur façon tortueuse et mature de réfléchir; les chansons et la lyrique des régions du Nord russe furent substituées par les cantiques des Protestants et la musique de Schnitke; les rondes des paysans chaussés de lourdes bottes ont laissé place à des galipettes à la Tarzan sur des lianes et des cordes.

Le principe du contraste n'explique pas tout dans ces métamorphoses. *Le Maître des mouches* était destiné à devenir pour la troupe de Dodin une sorte de laboratoire qui l'aiderait à combler ses lacunes (dont la principale fut d'avoir mise en scène pendante des années et des années la prose de Raspoutine et Abramov.) Des décennies après la mise en scène du *Maître des mouches*, les comédiens ont entendu Lev Dodin dire: «C'est la tête qu'il faut faire marcher, les résultats alors sont impressionnants!...

Le comédien torture souvent le metteur en scène en lui demandant: Dis moi ce que je dois faire maintenant. Et le metteur en scène exige du comédien une seule chose: améliorer la qualité de la réflexion»[47] *Le Maître des mouches* fut donc nécessaire justement pour améliorer cette qualité.

C'est là que se mettait en route le potentiel structurel du théâtre de répertoire : le travail des artistes avec l'œuvre de Golding améliora leur capacité de réflexion dans d'autres pièces comme *La Maison, Frères et sœurs, Moumou* et *Mon bonheur*, en provoquant des changements positifs même chez ceux qui n'ont pas joué dans *Le Maître des mouches*. L'enrichissement mutuel des pièces qui sont

intended to become for Dodin's company some kind of laboratory that would help him filling his gaps of knowledge (the first one having been to adapt to theatre Raspoutine and Abramov's prose for many years)Decades after directing *Master of the flies*, actors have heard Dodin say: "Make your brain work, the results will be impressive!..."

The actor often tortures the director by asking: "Tell me what I should do now. And the director only asks for one thing: to improve the quality of thinking".[47]

That's why "The master of the flies" was necessary, precisely to improve this quality. This is when repertoire theatre's could start its structural potential: the actors' work concerning Golding's work improved their thinking capacities in other plays such as *The House, Brothers and sisters, Moumou* and "My happiness", causing positive changes even to the ones who hadn't played in "Master of the flies": Mutual enrichment of the plays within the same repertory of a theatre (in MDT's case, the phenomenon lasted years)is an important aspect of Dodin's methodology.

In Autumn 2000, after a heavy loss-the sudden death of Nikolai Lavrov-Dodin and his co-workers decided to start a new season with the play *The House* dedicated to the memory of the missing actor. On this painful occasion, They started searching for video material. "The house" had been filmed twice: at the beginning of the eighties, in 38mm; and in 1999 on video, a year before Lavrov's death. What was filmed in the 80's didn't match at all what we were trying to do in 2000. Not

dans le répertoire d'un théâtre (dans le cas du MDT, le phénomène s'étend sur de nombreuses années) est un aspect important de la méthodologie de Dodin.

En Automne 2000, après une lourde perte – la mort subite de Nikolaï Lavrov – Dodin et ses collègues ont décidé d'entamer la nouvelle saison avec la pièce *La Maison* dédiée à la mémoire du comédien disparu. Ils se sont mis à chercher à cette douloureuse occasion du matériel vidéo. Par deux fois, la pièce *La Maison* fût entièrement filmée: au début des années 1980 en 38 mm et en 1999, un an avant la mort de Lavrov, en vidéo. Ce qui fût filmé dans les années 80 ne collait pas du tout avec ce qu'on essayait de mettre en scène en 2000. Non seulement en raison de la différence d'âge des comédiens sur la pellicule et sur la scène, mais aussi en raison du fait que c'était deux spectacles incomparables du point de vue de leur profondeur, de leur intensité et de la force de la pensée. La version la plus ancienne était nettement inférieure à la version plus récente. L'enregistrement de 1999 était en fait très proche d'après son caractère et le niveau de jeu des comédiens de la mise en scène de 2000.

On peut supposer avec certitude que si on opposait des versions anciennes à des versions récentes de *Frères et sœurs, Gaudeamus, Les Possédés, L'amour sous les orangers*, le constat aurait été à peu près le même. Les raisons à cela résident sans doute dans le fait que les comédiens sont plus mûrs, leur savoir-faire s'est amélioré et que la troupe ait atteint un plus haut degré de communion spirituelle. Tout cela bien sûr s'appuie sur des actes bien concrets.

Premièrement, une fois mise en scène, chaque

only because of the age differences between the comedians on the video and the ones on stage, but also because the two shows had completely different depths, intensity and strength of thought. The oldest version was definitively lower than the most recent one. The 1999 recording is very close in its personality and the acting quality to the 2000 show. It's quite sure that if we compared old versions of *Brothers and sisters, Gaudeamus, The possessed, Love under the orange trees*, to new ones, the result would be the same. The reasons with that lies undoubtedly in the fact that the actors are more mature, their skills have improved and that the company reached a higher degree of spiritual communion. All this relies on concrete facts.

First of all, once directed, a play is continuously repeated during the time of its life on stage. Second of all, the plays enriches with the actor's previous experiences. *The House*, version 2000, is *The House* corrected and enriched by *Brothers and sisters, The Possessed, The garden of the cherry trees* and so on until *Chevengur*. One can say the same thing about MDT's other plays. It is astonishing to see the way *The House, Brothers and sisters, Stars onf the morning sky* nourishes from the experiment of the *Old man* of Trifonov, *Gaudeamus, Claustrophobia;* new wave MDT plays, created by a new generation of artists. It's with this new generation that old actors started to amalgamate in the work, starting with plays such as *The Possessed and The broken jar.* Plays entirely created by both old and new actors are *A nameless play,*

pièce est inlassablement répétée tout le temps de sa vie sur scène. Deuxièmement, les pièces s'enrichissent de l'expérience des comédiens acquise dans les précédentes. *La Maison*, version 2000, c'est *La Maison* corrigée et enrichie par *Frères et sœurs, Les Possédés, Le jardin des cerisiers* et ainsi de suite jusqu'à *Chevengur*. On peut dire la même chose des autres spectacles du MDT. De façon étonnante, *La Maison Frères et sœurs, Etoiles sur un ciel du matin* se nourrissent de l' expérience du *Vieillard* de Trifonov, *Gaudeamus, Claustrophobia*; Des spectacles de la nouvelle vague du MDT, créés par une nouvelle générations d'artistes. C'est avec cette génération que les anciens comédiens ont commencé à fusionner dans le travail en commençant par les pièces *Les Possédés* et *Le pichet cassé*. Les pièces entièrement créées grâce à la collaboration entre jeunes et anciens sont Une pièce sans nom, *Chevengur, La Mouette* et *Oncle Vania*. Si un jour un chercheur méticuleux étudiait tous les enregistrements vidéo des pièces de Dodin (enregistrements malheureusement de mauvaise qualité et pour cette raison peu fiable), il aurait peut-être réussi à déceler les étapes du travail de Dodin liés à l'enrichissement des travaux précédents. C'est une des caractéristiques du théâtre en tant qu'entité artistique en devenir, en tant qu'*artiste collectif* existant dans le temps. Il est probable que la réalisation suprême du MDT en tant qu'*âme artistique collective* demeure toujours la trilogie d'Abramov. Dans son cas, Dodin comme jamais auparavant ni par la suite, a réussi à devenir le plus grand metteur en scène parmi ceux qui se sont attaqués à cette trilogie.

Il a réussi à inclure l'ego créatif de chaque

Chevengur, the Sea Gull and *Uncle Vania*.

If one day a meticulous researcher studied all the video recordings of Dodin's plays (unfortunately of bad quality and for that reason not very reliable), he might have had succeeded in detect steps in Dodin's work related to enrichment from previous plays. It is one of theatre's characteristics as an artistic entity in process, as a collective artist existing through time. It is possible that MDT's supreme creation as a collective artistic soul remains forever Abramov's trilogy. Dodin succeeded in being the greatest director, among those who tried working on this trilogy.

He succeeded in including each actor's creative ego and even more: everyone's ego, even the workmen on the stage manually handling tree trunks for *The house* and the raft for *Brothers and Sisters*. In MDT, all those working on, behind, under or above the stage are considered as artists who share the successes or the defeats of those who greet the audience. In certain particularly solemn cases, at the end of the show, the entire team goes on stage.

Nevertheless, nowhere else such a high degree of collective creation can be reached than in Pekaschin's Saga. First of all, by starting with the *Master of the flies*, the author's participation rate is modified. Shows were born in the same way Tritogen's Athens was born from Zeus's head. Dodin's presence in his plays would increase whereas his working methods stayed the same. When talking about *Gaudeamus* which is undoubtedly a

comédien sans exception et même plus: l'égo de tous, y compris des ouvriers de la scène qui manipulaient manuellement les troncs d'arbres dans *La Maison* et le radeau dans *Frères et sœurs*.
Dans le MDT, tous ceux qui travaillent sur, derrière, sous et au dessus de la scène sont aussi des artistes qui partagent les succès et les défaites de ceux qui saluent le public. Dans certains cas particulièrement solennels, à la fin du spectacle, montent sur scène tous ceux qui ont participé à sa création.
Néanmoins, nulle part ailleurs on ne rencontre un si haut degré de création collective que dans la saga de Pekaschin. Déjà en commençant par *Le Maître des mouches*, la dose de participation de l'auteur à la pièce change. Les spectacles ont commencé à naître de la même façon que Athènes de Tritogène naquit de la tête de Zeus. La présence de Dodin dans ses mises en scène augmentait alors que ses méthodes de travail ne changeaient pas. En parlant de *Gaudeamus* qui est sans doute une création artistique collective, on peut dire que chaque ballon, chaque flocon de neige dans ce spectacle est le reflet de Dodin. Ce n'est pas sa méthode qui en est la cause, mais sa force créative et magique de metteur en scène, quand les molécules de sa volonté et de son sentiment transpercent la moindre chose dans le spectacle.
Une fois, une réflexion assez juste fut faite selon laquelle dans ses spectacles il n'y aurait
pas de rôle sans importance. Il répondit à cela: «Dans la vie, chaque être humain joue un rôle essentiel – tout au moins pour lui-même – donc, si on veut apprendre quelque chose sur lui, on doit se mettre à sa place et le comprendre de l'in-

collective artistic creation, one can say that each balloon, each snowflake in the show is Dodin's reflection. It is not his method that is the issue, but his creative and magical powers as a director, when the molecules of his will and feeling pierces the smallest detail in the show.
Once, someone very truly said that in his plays there was no role of small importance. Dodin answered: "In life, each human being plays an essential part - at least for himself - so, if you want to learn something on him, you shall have to understand him from inside, from this main part he plays in the world's creation. Life on stage and real life are the same process, in my belief".[48] This answer reflects exactly Dodin's theatrical methology. Everyone is essential in theatrical world's creation. The reader can believe that Dodin's requirements for creative intensity were the same for actors playing the main characters or for the ones playing the boys which one did not even know the name in *A nameless play*. The basic principle of his method is the capacity to see theatre life and real life as two distinct phenomenon but with the same fundamental laws. For that reason, Dodin was wrongly judged as naturalist. Naturalism is conservation, reality's mummification; it's in some way an exhibition of still life paintings. Dodin's art is the opposite. His philosophy is to let free vital energies, impulses, breaths, pleasure, flesh's torture, its miasmas and perfumes, joy of living, fears, disappointment so that all that penetrates the theatrical mechanism. Dodin's theatre does not try to

térieur, du point de vue de ce rôle principal qu'il joue dans la création du monde. La vie sur scène comme celle dans la vraie vie sont un seul et même processus pour moi»[48].

Cette réponse est le reflet même de la méthodologie théâtrale de Dodin. Tout le monde est capital dans la création du monde théâtral. Le lecteur peut croire sur parole que l'exigence de Dodin en matière d'intensité créative était la même qu'il s'agisse des comédiens qui interprétaient les rôles principaux que celle exigée auprès de ceux qui jouaient le rôle de garçons dont on ne connaissait même pas le nom dans *La pièce sans nom*. Le principe de base de la méthode, c'est la capacité de voir la vraie vie et la vie théâtrale comme deux phénomènes distincts mais existant selon les mêmes lois fondatrices. C'est pour cette raison que Dodin fut injustement taxé de naturaliste. Le naturalisme, c'est la conservation, la momification de la réalité ; c'est en fin de compte une exposition de natures mortes. L'art de Dodin réside dans le contraire. Son principe fondateur, c'est de laisser la voie libre aux énergies vitales, aux pulsions, aux respirations, à la volupté, à la torture de la chair, à ses miasmes et ses parfums odorants, à la joie de vivre, aux peurs, à la déception afin que tout cela pénètre dans le mécanisme de la pensée théâtrale. On ne peut pas qualifier le théâtre de Dodin comme un théâtre cherchant à recréer la vraie vie sur scène. Dodin se rend très bien compte que la seule Vraie Vie, c'est la vie elle-même et que ce n'est pas la peine de tenter de la recréer sur scène. Il rejoint en cela Stanislawski qui disait: «Une seconde de vie même d'une seule molécule de matière vivante est plus précieuse que les raisonnements les plus *intelligents* et sophistiqués»[49].

recreate real life on stage. Dodin realizes very well that the only thing that counts is Real Life and that it is useless to try recreating it on stage. On that point he follows Stanislavski who said: "A second of life even from the smallest molecule is more precious than the most clever and sophisticated reasoning"[49]

Lev Dodin's bird of fire is the spirit's alive substance living in a strict reasoning space. It's been decades since Dodin is looking for ways of defending himself against what is no longer acceptable in theatre: conservatism in skills, stage practice, the "pass key tool case" that gets every actor threw out the years, if he doesn't pay attention.

Thanks to these "pass key" tools, actors take bad habits such as repeating processes, take paths already traced by others. Dodin sees the solution to this daily confrontation with real life. He says: "You must imagine yourself on life's path and not on theatre's."

Until the rehearsals are not started, the contents of a play (of a written work)does not exist for the actors. According to Dodin, this content "comes to us, to our minds, and we have to accept it, even if it's painful. Then only this content can be fully integrated to the show and stops being a simple fact, or a story told to the audience. In this vision, Dodin is faithful to Stanislavski.

In his youth, Dodin succeeded working on and formulating his original concept of being a director, under Stanislavski's influence, and maybe some of Zon's teachings. These are his thoughts: "The idea is in fact the result of working. The idea, is the result. The process

L'oiseau de feu de Lev Dodin, c'est la matière vivante de l'esprit qui habite dans un espace où des raisonnements rigoureux sont présents.

Cela fait des dizaines d'années déjà que Dodin cherche des moyens de se défendre contre ce qui est pour lui le plus inacceptable dans le théâtre: l'immobilisme dans le savoir-faire, *l'habitude scénique*, la boite à outils passe-partout que se constitue s'il n'y prend garde chaque comédien au fil des années.

A l'aide de ces outils passe partout, les comédiens prennent la mauvaise habitude de répéter les procédés, de prendre des chemins déjà tracés par les autres. Dodin voit la solution à ce problème dans la confrontation quotidienne avec la vraie vie. Il dit: «Il faut s'imaginer qu'on marche sur le chemin de la vie et non pas sur celui du théâtre».

Jusqu'au début des répétitions, le contenu de l'œuvre n'existe pas pour les acteurs. Selon Dodin, ce contenu «se présente à nous, à notre esprit et on doit l'accepter quitte à en passer par la douleur». Alors seulement ce contenu peut faire partie intégrante du spectacle et ne pas être un simple fait-divers ou histoire racontée à l'intention du spectateur. Dans cette perspective, Dodin est un élève fidèle de Stanislawski.

Dans ces jeunes années encore, sous l'influence de l'idéologie de Stanislawski et peut-être même sous l'influence des cours de Zon, Dodin a su élaborer et formuler son concept original à propos de l'idée qu'il se fait du metteur en scène. Voilà ses réflexions: «L'idée est en fait le résultat du travail. L'idée, c'est le résultat. Le processus de l'apparition et de la réalisation du spectacle, c'est le processus de l'apparition et de la réalisation de l'idée»[50].

En fait, Dodin porte en lui l'idée de chacune de ses

of appearance and realization of the play, is the process of appearance and realization of the idea".[50]

In fact, Dodin carries inside him the idea of each one of his plays. You can see it in the work he does with the decorator, because often the scenery is ready for the first rehearsal. But this initial idea never becomes an unbreakable rule or a star that guides us. It is always and stays a working line, a path, a suggestion to orientate the production. The true idea and solution only come during the working process with the actors. And not only because the actors need to *digest* the director's idea but also because Dodin is convinced that only a team-work idea, with dozens of levels of meaning can take life. There is no will of manipulating the actors by taking the director's own ideas for theirs.

In the end, the audience sees Master Dodin's creative will enriched by the entire company's.

Let's follow this idea, by taking Robert Wilson's methodology as an example, which in the present case is totally opposed to Dodin's. answering Ariel Goldberg's question: "How do you and Philip Glaz prepare a show without the actors?", Wilson said: "We sit together making graphics and outlines. We talk about the show and then I make the models".

Goldberg: "But how can you imagine a show without the actors? Is it theatre?"

Wilson's answer: "It is an architectural project in space and in time and it is not important that the actors are there or not. It's

pièces. Cela se confirme par le travail qu'il fait avec le décorateur, car souvent les décors sont prêts dès les premières répétitions. Mais, cette idée initiale ne prend jamais chez lui le statut d'une loi incontournable ou d'une étoile qui doit nous guider. Elle reste toujours qu'une piste de travail, qu'une suggestion pour l'orientation de la mise en scène. La véritable idée et la vraie solution arrivent seulement au cours du travail en collaboration avec les comédiens. Et non parce que les comédiens doivent se voir dans l'obligation de *digérer* l'idée du metteur en scène mais parce que Dodin est convaincu que seule l'idée élaborée en collaboration, idée possédant des dizaines de niveau de profondeur et de précision peut prendre vie. On essaye en aucun cas de manipuler les comédiens en leur faisant passer les idées du metteur en scène pour leurs propres idées. En fin de compte, le spectateur assiste à la volonté créatrice du Maître Dodin, une volonté enrichie de celle de toute la troupe.

Poursuivons cette idée en prenant l'exemple de la méthodologie de Robert Wilson, qui dans le cas présent est complètement aux antipodes de celle de Dodin. En répondant à la question de Ariel Goldenberg: «Comment est-ce que Philippe Glaz et vous préparez un spectacle en l'absence de comédiens?», Wilson raconta: On reste assis tous les deux en faisant des esquisses et des graphiques. On discute du spectacle et je fais des maquettes».

Goldenberg: «Mais comment pouvez vous imaginer le spectacle sans les comédiens? Est-ce que c'est du théâtre?» Réponse de Wilson: «C'est un projet architectural dans l'espace et dans le temps et cela n'a pas d'importance que les comédiens

the movement of light; the movement of the objects in fact; it's a construction in space and time. This is what I mean when I talk about architecture it means: the construction of something it can be a Mozart opera, Wagner or a Shakespeare play."[91]

In Dodin's method, on the contrary, nor the movements directions, nor the staging construction could be imagined without the actors being there. Movements and especially time are for Dodin absolute prerogatives in the search of the actor's work, or to be more precise, the team work between actors and director. The result will be a production in wich Dodin will have determined the time of the show. Finally, he'll work with a data that will have a meaning for him. This data as a result of many rehearsals. The movement and time being a way of *resurrecting a content, created as new.*

More than Wilson, Ariane Mouchkine is close to Dodin's method: In her discussion with Maria Delgado, she tries to draw her self-portrait as a director:

"I am like a midwife. I contribute to childbirth. The midwife does not create the baby. She is neither the woman, nor the husband. But, without the midwife the baby is in danger and it can not come in the world. I think that the good director must be similar. The midwife is not only there to supervise that baby comes out easily. Sometimes, she has to shout at the woman, to tell her "come on, push", sometimes she asks her to breathe, sometimes she says: "don't do that", and sometimes: "Everything is OK, go ahead, go

soient là ou pas. C'est la lumière qui se déplace; ce sont les objets qui se déplacent; le déroulé est aussi présent, c'est une construction dans l'espace et dans le temps. Voilà ce que je sous-entend quand j'emploie les termes d'architecture qui signifie: construction de quelque chose qu'il s'agisse d'un opéra de Mozart, Wagner ou d'une œuvre de Shakespeare»[51].

Dans la méthode de Dodin, au contraire, ni les plans des mouvements, ni la construction de la mise en scène, ni le déroulé préalable ne sont imaginables sans la présence des comédiens. Les mouvements et surtout le temps sont pour Dodin une prérogative absolue de la recherche du travail de comédien, ou pour être plus précis du travail du comédien en collaboration avec le metteur en scène. En conséquence, on va obtenir une mise en scène dans laquelle Dodin aura déterminer le temps du spectacle. Pour cela, il se sera basé sur une multitude de données qui n'auront de sens que pour lui. Ces données auront été obtenues au cours des nombreuses répétitions. Le mouvement et le temps auront été un moyen de connaître *un contenu ressuscité, comme créé de nouveau.*

Plus encore que Wilson, Ariane Mouchkine se rapproche de la méthode de Dodin. Dans la discussion avec Maria Delgado, en octobre 1995, elle a essayé d'ébaucher son autoportrait en tant que metteur en scène: «Je suis comme une sage-femme. J'aide à l'accouchement. La sage-femme ne crée pas le bébé. Elle n'est ni la femme, ni le mari. Mais, sans la sage-femme le bébé court un danger et il peut ne pas venir au monde. Je pense que le bon metteur en scène doit être pareil. La sage-femme n'est pas seulement là pour surveiller que le bébé sorte facilement. Parfois, elle doit en-

ahead". It's a struggle".[52]

It is possible that Dodin would have said the same thing if he was inclined to use these kind of metaphors. Because, undoubtedly, he also plays the midwife's role, but becomes also the "baby-show"'s father and teacher. The comparison between the creation of a show and the birth of a child with pain, struggle and joy is completely adapted to Dodin's theatre.

I think that one of the distinctive features of Dodin's method of stage setting, is the personal element in particular during rehearsal. For Dodin, one is a human being before being an actor. The actors often hear: "You must think what happens between people and not how you must play this play?" At the time of *A nameless play* rehearsal, Dodin stopped the actors who were repeating the roles of Vassili, Vengherovitch and Ossip: "There, you made three characters: a manservant, a Jew and a gangster. All that, is mask theatre. Among people, everything is much more complicated." (Rehearsal of *A nameless play*)

Human complexity for Dodin, is first of all, is the artist's complex personality. This personality should not be sacrificed in the name of the creation of a role. If a little of this complexity is not part of the composition of the role, this role is empty. It cannot develop. At the same moment, Dodin said to Serguëi Kourichev who was tested for Platonov's role: "At your best moments, I recognize you in Platonov's personality (Many are those which are accustomed to think that the best

gueuler la femme, lui dire «allez, pousse», parfois elle lui demande de respirer, parfois elle lui dit: «ne fais pas cela», et parfois: «Tout est OK, vas-y, vas-y». C'est un combat»[52].

Il est probable que Dodin aurait pu dire la même chose à son sujet, s'il était enclin à utiliser ce genre d'images. Mais, seulement le dire. Car, sans doute, il joue aussi le rôle de la sage-femme, mais devient aussi un père et un éducateur pour *le Bébé-spectacle*. La comparaison entre la création d'un spectacle et la naissance d'un enfant dans la douleur, le combat et la joie est tout à fait adapté au théâtre de Dodin.

Je pense qu'un des traits distinctifs de la méthode de mise en scène de Dodin, c'est le facteur humain notamment lors des répétitions. Pour Dodin, on est humain avant d'être comédien.

Les comédiens entendent souvent: «Vous devez vous imaginer ce qui se passe entre les gens et non comment vous devez jouer cette pièce?» Lors de la répétition de *Une pièce sans nom*, Dodin interrompt d'un coup les comédiens qui étaient en train de répéter les rôles de Vassili, Vengherovitch et Ossip en leur disant: «Là, vous avez fait trois personnages: un valet de chambre, un Juif et un bandit. Tout cela, c'est du théâtre de masque. Chez les gens, tout est beaucoup plus compliqué». (Répétition de *Une pièce sans nom*).

La complexité humaine pour Dodin, c'est tout d'abord la complexité de la personnalité de l'homme artiste. Cette personnalité ne doit pas être sacrifié au nom de la création du rôle.

Si un peu de cette complexité ne fait pas partie de la composition du rôle, ce rôle est vide. Il ne peut pas se développer. Lors des répétitions de la même pièce, Dodin s'est adressé à Serguëi

moments of an actor are precisely when one cannot recognize the actor in the role any more. V.G.) The goal, it is to be discover oneself and not to seize the role. The role should not be discovered, but it is necessary to fall in love with the role" (Repetition of *A nameless play*, January 1997). Usually, the show is repeated in a corner. After a passage on stage, the actors turn over again in this corner to repeat, this corner there which can even be Dodin's office or a completely unexpected place like the cafeteria of the theatre. Then, they return on stage. Then, go in a corner again.

Many shows started outside of the theatre walls: In the case of the *Cherry Trees Garden* for example, it was an old Scottish castle and then a small village in Karelie. In the case of *the Sea Gull*, it was a lake, close to the village of Boudogosh. In the case of "a play without name", it was the conference rooms of the Parisian hotel of the "Plaza"... Under these conditions, space, the the medium does not remain a scenic data defined by the idea of the show and the model, but each time a space of freedom for the imagination of the actors and of the director. Dodin does not need to apply the principle of the provision of figures in space. All that he wants is the work of imagination and the implication of human experiment and not of a professional actor. All this work occurs far from the stage. The latest stage will be used the better that will be. Dodin, the methodologist, would be very happy that the actors each time that they come to play do not know where they

Kourichev qui s'essayait au rôle de Platonov: «A vos meilleurs moments, je vous reconnais dans la personnalité de Platonov (Nombreux sont ceux qui ont l'habitude de penser que les meilleurs moments du comédien sont justement quand on ne peut plus reconnaître le comédien dans le rôle qu'il incarne. V.G.) Le but, c'est de se découvrir soi-même et non pas de saisir le rôle. Il ne faut pas découvrir le rôle, mais il faut tomber amoureux du rôle». (Répétition de *La pièce sans nom*, janvier 1997).

Habituellement, le spectacle se répète dans un coin. Après un passage sur scène, les comédiens retournent de nouveau dans ce coin pour répéter, ce coin là pouvant même être le bureau de Dodin ou un endroit tout à fait inattendu comme la cafétéria du théâtre. Ensuite, ils reviennent de nouveau sur la scène. Puis, vont de nouveau dans un coin. Nombreux sont les spectacles dont l'histoire a commencé en dehors des murs du théâtre: Dans le cas du *Jardin des cerisiers* par exemple, ce fût un vieux château écossais et ensuite un petit village en Karelie. Dans le cas de *la Mouette*, ce fût le bord du lac, près du village de Boudogosh.

Dans le cas de *Une pièce sans nom*, ce fûrent les salles de conférence de l'hôtel parisien «Home Plaza»...

Dans ces conditions, l'espace, le milieu ne demeurent pas une donnée scénique définie par l'idée du spectacle et par la maquette, mais à chaque fois représente un espace de liberté pour l'imagination des comédiens et du metteur en scène. Dodin n'a pas besoin d'appliquer le principe de la disposition des figures dans l'espace. Tout ce qu'il veut, c'est le travail de l'imagination et l'implica-

will enter on stage, where they will leave, where they must sit down, or when the light are on. In the ideal, he would like the actors to have a presentiment of their partner's way of acting without knowing their lines by heart. That would create conditions for a true feeling of improvisation. But Dodin is an ace of stage direction, the Master of scenic space and time. At one point, he achieves an extremely precise stage plan. But, the later he imposes this precise scenic table, better it is. Anyhow, that never happens before the actors feel comfortable in a free environment, or joined together in the search of a common direction without being constrained to work for *the plan*. But before the actors are able to give birth to their own image or idea, many things shall be studied. On the fourth month of rehearsals of "A play without a name" (oct 30 1996) Dodin thought outloud: "What is missing? Stanislavki would have said: "a study, knowledge" Bringing togrther concepts such as study and knowledge is justified. Stanislavski's idea of study came from "etudier" in French, which means to know, accumulate knowledge. For Dodin, it also means widening its knowledge on personnality, the life which proceeds inside this part. It is also a tool which creates connection between a "suggested" imaginary situation and its own experiment of life, a tool bringing together the orientation system of character and his own system. A long time after the beginning of rehearsal, Dodin noted: "For the moment, there is no character able to be explained. For the moment, each character does not

tion de l'expérience humaine et non de celle d'un comédien professionnel. Tout ce travail se passe donc en dehors de la scène. Plus la scène interviendra tard et mieux cela vaudra.

Dodin, le méthodologiste, serait très heureux que les comédiens à chaque fois qu'ils viennent jouer ne sachent pas par où ils vont entrer sur scène, par où ils vont sortir, où ils doivent s'asseoir, quand s'allume ou s'éteint la lumière. Dans l'idéal, il voudrait que les comédiens puissent vaguement pressentir le comportement de leur partenaire de jeu sans connaître par cœur le texte de ce partenaire. Cela créerait des conditions pour un vrai sentiment d'improvisation. Mais Dodin est un as de la mise en scène, le Maître de l'espace scénique et du temps. A un moment ou un autre, il réalise toujours son droit à la création d'un tableau scénique extrêmement précis. Mais, plus tard il impose ce tableau scénique précis, mieux c'est. De toute façon, cela n'arrive jamais avant que les comédiens commencent à se sentir à l'aise dans un environnement libre, ne soient réunis dans la recherche d'un sens commun sans être contraints de travailler pour *le tableau.*

Mais avant que les comédiens ne soient capables de donner naissance à leur propre image et idée, beaucoup de choses doivent être étudiées. Au quatrième mois de répétitions de «Une pièce sans nom» (30 Octobre 1996), Dodin réfléchit à haute voix: «Qu'est-ce qui nous manque? Stanislawski aurait dit: une étude, des connaissances». Le rapprochement entre les notions d'études et de connaissances est justifié. Stanislawski concevait l'étude comme venant du Français «étudier», c'est-à-dire, connaître, accumuler des connaissances. Pour Dodin, c'est aussi un moyen d'élargir

have an answer. The orientation systems and especially the systems of motivation of the actor and the character are for the moment brutally separated. Until the end, there will be no final fusion: the character will always remain under the control of the actor, but nevertheless the resources for a similar fusion are very large. Dodin tries to solve a serious problem of improvisation: it's the contradiction between the experiment which accumulates during the time of rehearsal; visual, auditive and psychic perception of each day and each present moment "For many of you, what you've repeated many times is done. However, the most significant thing is what occurs at every present moment" (Rehearsal of "a part without name", October 1996.) The only goal of rehearsal (which sometimes lasts until midnight in pain and joy), remains nevertheless what is created in the one minute space with all the tones of an involuntary perception and spontaneous reactions. To avoid the inertia of perception, the formal and mechanical reactions, Dodin never stops to turn over and to shake the part, the scene, the episode. He changes the composition, the semantic analysis, the interpreters of the roles. By throwing a glance at MDT's rehearsals, nobody is astonished to see Semak repeating Varvara Petrovna's part in *The Possessed* or Dimitrïev, Arkadina's. It's the usual way. It is essential to feel the interior text, the collective character, the semantic turning. That's why nobody is astonished when MDT actors, adult men, act in *the Master of the flies* in the role of teenagers or

ses connaissances sur le personnage, la pièce et la vie qui se déroule à l'intérieur de cette pièce. C'est aussi un outil qui crée la connexion entre une situation imaginaire «proposée» et sa propre expérience de vie, un outil de rapprochement entre le système d'orientation du personnage et son propre système. Longtemps après le début des répétitions, Dodin remarqua: «Pour l'instant, on n'a pas aucun personnage capable de s'expliquer pourquoi il est là. Pour l'instant, chaque personnage n'a comme réponse: parce que c'est ici que commence mon rôle.» Voilà le sens de cette remarque: les systèmes d'orientation et surtout les systèmes de motivation chez le comédien et chez le personnage sont pour l'instant brutalement séparés.

Jusqu'à la fin, il n'y aura pas de fusion définitive: le personnage restera toujours sous le contrôle du comédien, mais néanmoins les ressources pour une pareille fusion sont très grandes.

Dodin tente de résoudre un grave problème lié l'improvisation: c'est la contradiction entre l'expérience qui s'accumule lors des répétitions et la perception visuelle, auditive et psychique de chaque jour et de chaque instant présent. «Pour beaucoup d'entre vous ce que vous avez répéter de nombreuses fois est chose faite. Le plus important, c'est pourtant ce qui se passe à chaque instant présent». (Répétition de *Une pièce sans nom*, octobre 1996.) Le seul but des répétitions qui se prolongent parfois jusqu'à minuit dans la souffrance et dans la joie reste néanmoins ce qui se crée dans l'espace d'une minute avec toutes les nuances d'une perception involontaire et des réactions spontanées.

Pour éviter l'inertie de la perception, les réactions

even little children. In the last shows, Dodin showed less attention to the coherence of the age between actors and characters. (Thing which arrived already before: all the actors of *the House* were younger than their characters. In *the Master of the flies*, they were older than the characters). The sex is not either respected in a rigorous way. In the *Broken Jar*, Bekhterev interpreted the role of old Brigitte and it was not an eccentricity", Dodin had seriously planned to entrust to one of the male roles in "the old man" to a young actress. He explained: "All men do not look like men. All the women do not seem to be women". It is not the carnal envelope which interests him, but the interior semantic load of the role. Sometimes by seeing a man interpreting a woman or vice versa, the member of the audience has just a small reaction of surprise and immediately afterwards, he gets into the text while trying to penetrate the meaning of the words. The theatrical kitchen is filled with paradoxes. To make theatre one should first get the word: theatre, out of their minds, memory and dreams.

It's when you start being yourself that the first move of a new living soul appears: the character. It stays alive as long as you stay a sensitive, alive and aware man-artist. Constantly, Dodin, refuses to use Stanislavski's terminology. But, just like him, he leads the actor to a state that is called in teaching: "I am". In his book, "The actor's work on hiself", Stanislavski says: "In our language, in the actor's, "I am", means, I've

formelles et mécaniques, Dodin ne cesse jamais de retourner et de secouer la pièce, la scène, l'épisode. Il change la composition, l'analyse sémantique, les interprètes des rôles. En jetant un coup d'œil aux répétitions du MDT, personne ne s'étonne de voir Semak en train de répéter le rôle de Varvara Petrovna dans *Les Possédés* ou Dimitriev dans celui d'Arkadina. C'est la norme. Il est essentiel de sentir le texte intérieur, le caractère collectif, le tournant sémantique.

C'est pour cela que personne ne s'étonne ou n'a l'air désemparé quand les comédiens du MDT, des hommes adultes, jouaient dans *Le Maître des mouches* le rôle des adolescents ou même ceux de tout petits enfants. Dans les derniers spectacles, Dodin accorde de moins en moins d'attention à la cohérence de l'âge entre comédiens et personnages. (Chose qui arrivait déjà auparavant: tous les comédiens de la pièce *La Maison* étaient plus jeunes que les héros qu'ils incarnaient. *Dans Le Maître des mouches*, ils étaient plus vieux que les personnages). Le sexe n'est pas non plus respecté de façon rigoureuse. Dans *Le Pichet cassé*, Bekhterev interprétait le rôle de la vieille Brigitte et ce n'était pas une excentricité», Dodin avait sérieusement envisagé de confier un des rôles masculins dans la pièce «Le vieillard à une jeune comédienne en expliquant: «Tous les hommes ne ressemblent pas à un homme. Toutes les femmes n'ont pas l'air d'être femme».

Ce n'est pas l'enveloppe charnelle qui l'intéresse, mais la charge sémantique intérieure du rôle. Parfois en voyant un homme interprété une femme ou vice versa, le spectateur a juste une petite réaction de surprise et tout de suite après, il plonge dans le texte en essayant de pénétrer le sens des mots.

put myself in the middle of these imaginary conditions, I feel alive within these conditions, I I exist in the heart of an unreal life, in this world of imaginary things, where I'm starting to act as myself at my own risks".[53]

Stanislavski gives another meaning of this notion "I am". In 1934, answering B.V. Zon's request (Dodin's master faithful to Stanislavski), Stanislavski said: "When When I don't see the character from outside, when I'm not contemplating it, but when I feel it from inside, that is, I identify to that character, once I'm in the atmosphere of the action, then "I am".[54]

Identification between the actor and the character is not the final goal in Stanislavski's method. Even if theatre science in our country tries to prove us something else. For Stanislavki, Zon and Dodin, "I am", is only a step, very important in deed, of the character's growth indide us. This is confirmed with Stanislavski thoughts exchanged in the Drama Opera Studio (1937 quoted by M.I. Knebel): "I need physical actions so that seeing them, you feel the chronology and logic. They will give you confidence in that scene. They will make you feel what owes to be on that stage. It's this state, that I call "I am". It's your deep nature that shivers and then you can start creating.[55]

For Dodin, things don't go in that order, or at least, they don't have the same name. The artist's state of mind, when he sees the character's world with his own eyes and through the character's eyes, is necessary for the creation of the character and the

La cuisine théâtrale est remplie de paradoxes. Pour faire du théâtre, il faut tout d'abord abolir de sa tête, de sa mémoire et de ses rêves le mot: théâtre. C'est alors seulement, tout en restant soi-même qu'on commence à sentir en soi les mouvements d'un nouvel être vivant: le rôle. Il reste vivant tant que tu restes un homme artiste, vivant, sensible, remarquant tout et ne fermant les yeux sur rien. Constamment, Dodin évite la terminologie utilisée par Stanislawski et ses disciples. Mais pareil à Stanislawski, il mène le comédien vers un état qui dans l'enseignement s'exprime par les mots «Je suis». Dans son ouvrage, «le travail du comédien sur lui-même», Stanislawski dit: «Dans notre langue celle des comédiens, *Je suis* veut dire je me suis mis au centre des conditions imaginaires, je me sens vivant au milieu de ces conditions, j'existe au cœur même d'une vie irréelle, dans un monde de choses imaginaires où je commence à agir en mon nom et à mes risques et périls»[53].

Stanislawski donne un autre décryptage de cette notion du «Je suis». En 1934, à la demande de B.V. Zon, maître de Dodin et disciple de Stanislawski, Stanislawski disait: «Quand je vois le rôle non pas de l'extérieur, quand je ne le contemple pas, mais plutôt lorsque je le ressens de l'intérieur, c'est-à-dire, quand je m'identifie avec la personne interprétée, une fois rentrée dans l'atmosphère de l'action, c'est alors que *je suis*»[54].

A ce propos, l'identification entre le comédien et le personnage n'était pas le but final et principal de la méthode de Stanislawski. Même si la science théâtrale de notre pays s'obstine à prouver le contraire. Chez Stanislawski, Zon, Dodin, le «Je suis» n'est qu'une étape, très importante sans doute, du développement du rôle à l'intérieur de soi, du show. Knowledge of each character's life on stage helps creating a context preventing from fakeness. For Dodin, "life behind the stage is more painful than on it. The actors don't come out from the curtains but from this other life, pushed in our visual space." (Rehearsal of *A nameless play*).

The actor's capacity of feeling reality outside the stage is one of the reasons of Dodin's success. In an article about *Brothers and Sisters*, a famous New Yorker critic, said: "All at once, one can imagine the village spreading around the stage."[55] This village imagined by Ben Brantly like by millions of people during fifteen years of existence couldn't have had been built outside the Theatre-Home, Theatre-Family, Theatre; a collective artist. The context is like amniotic liquid in which grow the future creation. This liquid is: physical, psychological, physiological and spiritual.

Knowing that spiritual appears on stage only in the case of precise physical actions. Dodin's monologue was great since the first rehearsal of "A play without a name" on a stage decorated by Poray-Koshitz with real water and sand: "Now it becomes interesting. I'm starting to believe there is a real group of people in this water, on this sand, on this terrace. Simple things tell more about life than words.

One needs to feel water's conveniences as a love area... Love for water... I will understands what comes out of water. The goal of rehearsal is to understand that everything is okay when there is desire. When there is the desire of

développement du soi dans le rôle. En particulier, cela se confirme par les pensées de Stanislawski exprimées lors des cours dans le studio d'opéra dramatique (1937 notées par M.I. Knebel): «J'ai besoin des actions physiques pour qu'en les voyant vous sentiez la logique et la chronologie. La logique et la chronologie donnent naissance à la foi et à la vérité. Elles vous permettront de sentir ce qui a le droit d'être sur cette scène. C'est cet état là qui s'appelle «je suis». C'est votre nature profonde qui se met en branle et vous commencez à créer»[55].

Chez Dodin, l'enchaînement est différent, ou tout au moins les choses portent un autre nom. L'état de l'artiste quand il perçoit le monde du personnage avec ses propres yeux et à travers les yeux des personnages, reste une des conditions préalables pour la création du rôle et du spectacle. La connaissance de la vie scénique de chaque personnage aide à créer le contexte sans lequel tout dégénère en simulacre de théâtre. Selon Dodin «la vie derrière la scène est plus douloureuse que celle sur scène. Ce n'est pas de derrière les rideaux, mais de cette autre vie que sortent les comédiens, qu'ils sont poussés dans cet espace visible pour nous». (Répétition de *Une pièce sans nom*).

La capacité du comédien d'appréhender *la réalité en dehors de la scène* participe pour beaucoup à la réussite des mises en scène de Dodin. Un des pontes de la critique New Yorkaise dans un article sur la pièce *Frères et sœurs* s'est exclamé: «D'un seul coup, on imagine le village qui s'étale autours de la scène»[56]. Notons que le village imaginé par Ben Brantly comme par des milliers de spectateurs durant les quinze années d'existence de cette pièce, ce village n' a pu être construit que

this desire. If words are preventing that, we will take them out. The contact between two bodies is more important. Frequently, instead of feeling pleasure of life on stage, in this space, in this water; we get tensed and we become buffoons". (Rehearsal of *A nameless play*,oct 30 1996).

Later, Dodin will ask the actors the opposite, at least from the outside: "At Platonov's arrival (beginning of the first act), everything is pulsing, struggling, shouting... All that looks like the end of "The cherry tree garden" when all the furniture vanished out of stage... Platonov steps in this mad house. Afterwards, we understand that we needed all this volume, this mass, to be able to throw everything in the air".

One can have the feeling such a program will exclude another. But it's not the case. End of October, the actors' psycho physical adaptation to a new environment (none of them had before swam on stage) was good enough to start acting in Hamburg. They succeeded in giving to this "mad house" a physical joy of living. Dodin tries not to pay to much attention to the show and the character's complicated spiritual and psychological aspects until the psycho physical base leading to deep subconscious processes is reached. But when the time comes, a hyper sensibility, a good capacity to listen to the mind's levels is required from the artist. At that moment, we can say the same thing Dodin said to Oleg Dimitriev and to Serguei Voinitsev: "You've allready somehow betrayed Sophia in your line "Yes...

par un *Théâtre-Maison, Théâtre-Famille, Théâtre-Artiste collectif.*

Le contexte, c'est comme un liquide amniotique dans lequel mûrit la future création. Ce liquide possède plusieurs composantes: matérielle, psychique, physiologique et spirituelle. A noter que le surnaturel, le spirituel n'apparaît sur scène que dans le cas où les manifestations physiques sont rendues très concrètes et précises. Le monologue de Dodin est remarquable lors de la première répétition de *Une pièce sans nom* qui a eu lieu sur scène parmi des décors de Poray-Koshitz qui utilisait de l'eau et du sable véritable: «Là, cela devient intéressant. Je commence à croire qu'il y a un groupe de gens qui sont bien dans cette eau, sur ce sable, sur cette terrasse. Des choses simples qui disent plus de la vie que les mots... Il faut ressentir les possibilités offertes par l'eau en tant que milieu d'amour... L'amour pour l'eau... Je vais comprendre ce que dégage l'eau. Le but de la répétition est de comprendre que tout va bien quand il y a du désir. Quand il y a le désir de ce désir. Si les mots sont un obstacle, on supprimera les mots. Le contact direct des deux corps est plus important... Souvent, au lieu d'éprouver un plaisir de la vie sur scène dans cet espace, dans cette eau, on se crispe et d'une façon spasmodique on fait de la bouffonnade...» (Répétition de *Une pièce sans nom,* 14 août 1996). Peu de temps après (selon les critères du MDT bien sûr), Dodin va exiger des comédiens le contraire, en apparence tout au moins: «Au moment de l'arrivée de Platonov (début du premier acte), tout est en train de se débattre, de pulser, de gueuler... Cela ressemble au final de la pièce *Le Jardin des cerisiers* lorsque tous les meubles disparaissent de la scène... Pla-

I realize... I am happy" V.G) instead you should say: I'm so happy that I don't know what to do with that happiness. The ability of not betraying anyone puts us at the same level of people whos mystery vanished with Tchekov." (Rehearsal of *A Nameless play*).

As the last examples show us, Dodin's character approach while working with the actors is done on different levels and in various was. The other goal in his large and precise work has been also defined in N. Boulgakova's study: "Dodin's actors try to act threw the model situation they are given, towards the essence of what is happening with men and to understand how human nature would react in such case."[57]

It is true that the actor's psychophysical nature's improvement is rehearsal's main goal. Once, Dodin explained why rehearsal was so long in MDT. This is his brief and clear explanation (even though it refers to *The Possessed,* it is true for each of Dodin's staging): "Why has rehearsal of the *Possessed* taken so long? Just because in the *Possessed*, the feelings are much different than the ones in *Brothers and Sisters*. We needed to rebuilt the whole body."[58] It is obvious that Dodin means the actor's body. But we can also understand it in a wider way. He could be talking of rebuilding the entire theatre's body, to the point of changing the stage, the theatre hall or the technical architecture. The under floor in *The Possessed*, the beach in a *Nameless Play*, the river of forget was hidden in a metal fence, the magical lake appears and disappears in front of us in

tonov débarque dans une fourmilière en folie. Par la suite, on se rend compte que c'est toute cette masse qui nous manquait pour que tout parte au diable, à la dérive». (Répétition de *Une pièce sans nom*, 30 octobre 1996).

On peut avoir l'impression qu'une programmation en exclue une autre. Mais, ce n'est pas du tout le cas. Vers la fin d'octobre, l'adaptation psychophysique des comédiens à un milieu nouveau pour eux (aucun d'entre eux n'avait auparavant nagé la brasse, le crawl, la nage papillon sur scène) fût assez complète pour pouvoir leur permettre de jouer à Hambourg. Ils ont réussi à donner l'impression d'une «fourmilière en folie» et d'une joie physique de vivre.

Dodin essaye de ne pas se pencher sur les aspects psychologiques et spirituels compliqués du rôle et du spectacle jusqu'à ce que ne soit maîtrisée la base psychophysique qui ouvre le chemin dans la profondeur des processus subconscients. Mais quand vient le moment, on de mande à l'artiste une sensibilité extrême, une qualité d'écoute aux gammes de l'esprit. A ce moment là, on peut faire la remarque du genre de celle faite par Dodin lui-même à Oleg Dimitriev et à Serguei Voinitsev: «Tu as déjà un peu trahi Sophia (en prononçant la réplique «Oui...je me rends compte... je suis heureux» V.G) alors qu'il faut dire : je suis tellement heureux que je ne sais pas quoi faire de ce bonheur. La capacité de ne trahir rien ni personne nous élève tout de suite au niveau de ces gens dont le mystère a disparu avec Tchekhov». (Répétition de *Une pièce sans nom*).

Comme on vient de le voir à travers les exemples cités, l'approche de Dodin du travail avec le comédien sur le rôle se caractérise par le fait qu'il

The Sea gull, the walls in fire in the white room in *Claustrophobia*, the flying piano in *Gaudeamus*, the wooden wall floating in the air in "Brothers and sisters"; all this needed not only the genius of Poray-Koschiltz's technical staff, but also a whole building site which did not even cease during the crisis of 1998. One of the most insane initiatives of Dodin, were the representations of *Chevengur* played at night on the top of the Sicilian mountains where the city was destroyed by the earthquake in 1968. History of the disappearance of *Chevengur* was held where the city was destroyed by the catastrophe had a powerful effect of letters on fire on a biblical wall. The actors acted in open air, a sky covered with stars, surrounded by a majestic darkness and the mysterious echoes of the mountain which carried the voices of the actors to places from where they were not anymore seen. One can only imagine which interior changes felt the actors who had only played *Chevengur* in closed theatre.

The first mechanism of all these adventures is always the same one, it is Lev Dodin's imagination and the will, and its total incapacity to end a marvellous moment. In one way or the other, the success of rehearsal is not defined only by the strategy of the school and the method, by the idea and the plan, but by Dodin's charisma and talent. The dive in human intimacy or the depths of the company is often merry, offhand and fact with plume. Can you think of such a situation: Dodin, aged 53, on an artificial beach in *The nameless play*. I don't

se déroule sur plusieurs niveaux et d'une façon très variée. Un autre objectif de se travail titanique et minutieux à la fois a été bien défini dans son étude par N.Boulgakova: «Les comédiens de Dodin essayent de jouer l'archétype de la situation qu'on propose, d'aller jusqu'à l'essence même de ce qui se passe avec l'Homme et comprendre comment la nature humaine réagit à une telle situation»[57].

Il est vrai que l'amélioration de la nature psychophysique du comédien constitue le but essentiel de la plus grande partie des répétitions. Une fois, Dodin a donné l'explication de la longueur des répétitions au MDT. Ce fut une définition à la fois brève et complète: malgré le fait que cette explication se réfère à la pièce *les Possédés*, on peut l'appliquer à toutes les mises en scène de Dodin. «Pourquoi on a répété aussi longtemps *Les Possédés*? Tout simplement parce que dans *Les Possédés*, les sentiments sont d'une nature tout à fait différents que ceux de la pièce *Frères et sœurs*. On a eu besoin de reconstruire tout l'organisme»[58]. Il est évident que Dodin parle de l'organisme du comédien. Mais on peut aussi comprendre son propos d'une façon plus large. Il parlerait alors de reconstruire tout l'organisme théâtral jusqu'a changer l'architecture de la scène, de la salle et de la partie technique. Le sous-sol dans *Les Possédés*, la plage dans une pièce sans nom, le fleuve de l'oubli caché sous une grille métallique, le lac magique qui apparaît et qui disparaît sous nos yeux dans *La Mouette*, les murs en feu du cabinet blanc dans *Claustrophobia*, le piano volant dans *Gaudeamus*, le mur en rondin flottant dans les airs dans *Frères et sœurs* tout cela avait nécessité non seulement l'ingéniosité des services techniques sous la direc-

remember if he was talking to Platonov or Voinitsev: "It is necessary that you feel in the mood of singing a song making a roulade. And in a blow without taking his glasses of, he made a roulade. Someone asked: Thas it been a long time since you made acrobatics? I do not remember, answered Dodin, it seems to me that last time, it was thirty or thirty five years ago".

Here, physical preparation does not have anything to do do with it. It was the spirit's work. In fact, his dream he had once told in an interview with "Le Figaro", had come true: "I would like to create in the actor such an acute and intense emotion that he can only express in an intense way".[59] To understand Dodin's aesthetic credo, you should know that the form is for him a result of the emotion. Never-the opposite. In the same way, it is opposed to the idea of a shapeless emotion: "I understand that all emotions are inside. But, that it would be better if they were outside. Afterwards, one can hide them" (Repetition of *A nameless play*) Dodin seeks the form constantly. It is the precise object of another of Dodin's search. He almost never talks about this research. Helena Levikova attended a rare moment during which Dodin revealed his most hidden artistic ambitions. They were talking about *The Possessed*. Here is an extract of Dodin's monologue: "the beginning of the action in Dostoïevski is distorted. This beginning for him imitates the action but transmits something else. It's a path from apparent action to the interaction of nervous structures, ideas (which are not

tion de l'inépuisable Poray-Koschiltz, mais toute un chantier qui n'a même pas cessé pendant la crise de 1998. Une des initiatives la plus folles de Dodin, ce sont les quelques représentations de *Chevengur* jouées la nuit en haut des montagnes siciliennes à l'endroit où se trouvait la ville détruite par le tremblement de terre de 1968. L'histoire de la disparition de *Chevengur* se déroulant à l'endroit où la ville fut détruite par la catastrophe eu un puissant effet, celui de lettres en feu sur un mur biblique. Les comédiens jouaient à ciel ouvert, un ciel couvert d'étoiles, entourés par une obscurité majestueuse et les mystérieux échos de la montagne qui portaient les voix des comédiens jusqu'à des endroits d'où on ne les voyait plus. On peut imaginer seulement quels changements intérieurs cela a exigé des comédiens qui avaient déjà joué *Chevengur* à maint reprises, mais dans les conditions d'un théâtre fermé.

Le mécanisme de départ de toutes ces aventures est toujours le même, c'est la fantaisie et la volonté de Lev Dodin, c'est sa totale incapacité de demander à l'instant merveilleux de s'arrêter. D'une manière ou d'une autre, le succès de la répétition ne se définit pas seulement par la stratégie de l'école et de la méthode, par l'idée et le plan, mais par le charisme du talent de Dodin. Le plongeon dans l'intimité humaine ou dans les profondeurs de la société est souvent joyeux, désinvolte et fait avec panache. Imaginez-vous une situation : une fois Dodin, il avait 53 ans à l'époque, se trouvait sur la plage artificielle de *La pièce sans nom*. Je ne me souviens plus s'il parlait à Platonov ou à Voïnitsev: «Il faut que tu te sentes d'humeur à te mettre à brailler une chanson ou faire une roulade. Et tout d'un coup sans enlever ses lunettes ni prendre

even anymore human ideas but metaphorical substances). This path to interaction, with metaphorical essence is something almost imperceptible[60]. The syntax of this sentence shows us to what extent Dodin was penetrated with Dostoïevski's world. At that time he that in "theatre there is not other God than the author".[61] This idea, not very well embraced in the Nineties, clarifies other of Dodin's creations: the second part of *Chevengur*, *Molly Sweeney*, *The Sea Gull*, *Uncle Vania*. These shows are marked by a new use of the Word which was not noticed before in Dodin work. As it was promised at the beginning of the book, we come back on Dodin's use of words. One already spoke about Dodin's double attitude towards the scenic word, but the problem itself does not have a single solution. Let us be attentive to Dodin's old thoughts: "In my opinion, there is not an artistic trade that makes it possible to release independent thinking as well as the actor's. This trade makes it possible to "hide" behind a literary text, i.e. behind something which was born and took form before you, without your participation. It is not you who wrote, it is someone else. All you need to do is to give voice to what was written. All you need to do is use the right tones, to pronounce the words with a certain art of imitation which gives an impression of natural and then everything will be all right..."[62] Dodin knocked on the same door (unfortunately closed) as Stanislawski, Kreg, Méerhold... the text in all its artistic purpose is the only source of impressions and knowledge necessary when one tries

d'élan, il se met à faire cette roulade. Quelqu'un lui demande : Est-ce que cela fait longtemps que vous avez fait de l'acrobatie? Je ne me souviens pas répondit Dodin, il me semble que la dernière fois, c'était il y a trente ou trente cinq ans».

On voit ici que la préparation physique n'a rien à voir. Ce fut un travail de l'esprit. En fait, il a réalisé son rêve dont il avait parlé dans une interview au Figaro: «Je voudrais provoquer chez le comédien une émotion si aigue et intense pour qu'il ne puisse l'exprimer que d'une façon intense»[59].

Pour comprendre le crédo esthétique de Dodin, il faut savoir que pour lui la forme est une résultante de l'émotion. Jamais l'inverse. De la même façon, il s'oppose à l'idée d'une émotion sans forme: «Je comprends que toutes les émotions soient à l'intérieur. Mais, cela serait mieux si elles étaient à l'extérieur. Après, on peut les cacher». (Répétition d'*Une pièce sans nom*).

Dodin cherche la forme constamment. Elle est notamment l'objet d'une autre recherche de Dodin. Il ne parle presque jamais de cette recherche là. Helena Levikova a assisté à un rare moment pendant lequel Dodin dévoile ses ambitions artistiques les plus cachées. Ils étaient en train de parler des *Possédés*. Voilà un extrait du monologue de Dodin: «Le début de l'action chez Dostoïevski est faussée. Ce début chez lui imite l'action mais transmet quelque chose d'autre. C'est un passage de l'action apparente à l'interaction des structures nerveuses, des idées (qui ne sont même plus des idées mais quelques substances métaphoriques humaines). Ce passage à l'interaction, à l'essence métaphorique est quelque chose de presque insaisissable»[60]. La syntaxe de cette phrase nous montre bien à quel point Dodin était pénétré de

to understand a literary work. It expresses all logical and picturesque construction of drama. But, this same text becomes a significant obstacle when one wants to put together the artist's intimate soul artist with the spiritual and intellectual essence of the play. Even it sounds odd; the obstacle lies in the completed textual form of the literary work.

Because text is a completed work, the result of the writer's creation, whereas the literary process that led to literary creation is always hidden. Being in contact with a finished form of the text prevents from a creative collaboration with the author, leads to mechanical interpretation, to a way of showing faithfull to the text emotions, but that's it.

The contradiction between the finished aspect of a book and the dynamic creative process of the actor with Stanislavski's training is the heart of the issue. Stanislavski used to say: "The distance between ones own words and the others is huge, our own words are used to express our own feelings, whereas other's words are only signs of future emotions untill we make them ours.One needs his own words in the first moment of the incarnation with the character, because they help us getting out feelings that are allready inside of us but not yet expressed."[63]

The method constisting in replacing the text by his own improvised lines was previously used by B.V. Zon and was naturally transmitted to his pupil Dodin.

This rehearsal method has many possibilities,

l'univers de Dostoïevski. C'était une époque pendant laquelle il affirmait que dans «le théâtre il n'y a pas d'autre Dieu que l'auteur»[61].

Cette idée, pas très bien développée dans les années 90, éclaire les autres créations de Dodin: la deuxième partie de *Chevengur, Molly Sweeney, La Mouette, Oncle Vania*. Ces spectacles là sont marqués par une nouvelle utilisation du Mot qui ne fût pas remarqué auparavant chez Dodin.

Comme il fut promis au début du livre, nous revenons à ce sujet de l'utilisation des mots par Dodin. On a déjà parlé de la double attitude de Dodin envers le mot scénique, mais le problème lui-même n'a pas une solution unique. Prêtons une oreille attentive aux anciennes réflexions de Dodin: «A mon avis, aucun métier créatif ne permet de se libérer la réflexion indépendante que celui du comédien. Ce métier donne la possibilité «de se cacher» derrière un texte littéraire, c'est-à-dire derrière quelque chose qui a vu le jour et a pris forme avant toi, sans ta participation. Ce n'est pas toi qui a écrit, c'est quelqu'un d'autre. Toi, il te suffit de donner voix à ce qui a été écrit. Il suffit d'utiliser les bonnes intonations, de prononcer les mots avec un certain art de l'imitation qui donne une impression de naturel et alors tout va bien...»[62].

Dodin frappe à la même porte (malheureusement fermée) à laquelle ont aussi frappé avant lui Stanislawski, Kreg, Méerhold... Le texte dans toute sa finalité artistique est la seule source d'impressions et de connaissances nécessaires quand on essaye de comprendre une œuvre littéraire. Il exprime toute la construction logique et imagée du drame. Mais, ce même texte devient un obstacle important quand on veut réunir l'ordre intime de l'âme de l'artiste avec l'essence spirituel et intel-

but also bad sides.

The way of finding his own words (and own thoughts) is a powerful tool helping the actor's ego to fit inside the character. In a way, the actor tries to go back in time where the author had not yet given a final logic to the text. The actor's goal is to recreate the dispersed structure, giving it shape thanks to his own creative efforts. That's why Dodin uses a play's different drafts in an intense way and sometimes even other of the same author's play's drafts. In the same way,Texts of Platonov's novel *Moscow* were used during the staging of *The Possessed*, *The Cherry trees garden*, *A nameless play* and *Chevengur*. *Gaudeamus* is also a mix between the author's texts and the work of the actors. This version was approved by the author of the play

To include an extract of Ibsen's play *The Doll House* in *The Sea Gull* seemed perfectly natural. Such a method is justified from a creative and psychological point of view. When the actor faces a completed work, he tends to reproduce mechanically this work without having made any efforts. In such a case, the reproduced word is deprived from its sensual and intellectual base that created it. The connection between the word and reality is then destroyed.

The character's thinking cannot become the actor's thinking until the actor gets enriched with all the intellectual structure, visions, or inner dialogues.

Psychologist L.S. Vigotski by generalizing the results of several revolutionary and talented experiments said: " grammar of thought in

lectuel de la pièce. Même si cela parait bizarre, c'est le caractère achevé de la forme textuelle en tant qu'œuvre d'art qui fait obstacle.

Car le texte, c'est un résultat fini, le résultat de la création de l'écrivain tandis que le processus littéraire qui a amené à la création littéraire reste toujours caché. Le contact avec des formes de texte achevé fait obstacle à la collaboration créative avec l'auteur, pousse à l'interprétation mécanique, à une représentation des émotions fidèles au texte, mais sans plus.

La contradiction entre le caractère fini d'une œuvre littéraire et la dynamique du processus créatif du comédien de l'école de Stanislawski constitue l'essence du problème. «La distance entre ses propres mots et ceux d'un autre est énorme, écrivait jadis Stanislawski, les mots qui nous sont propres servent à exprimer nos sentiments à nous, tandis que les mots d'autrui tant qu'on ne se les ait pas appropriés ne sont que des signes de futures émotions qui ne vivent pas encore en nous quand on est comédien. On a besoin de ses propres mots au stade initial de l'incarnation du rôle, car ils nous aident à faire remonter à la surface des sentiments qui vivent déjà en nous mais ne sont pas encore exprimés»[63].

La méthode qui consiste à remplacer les mots de l'auteur par son propre texte improvisé a été jadis adopté sans discussion par B.V.Zon et naturellement fût légué à son élève (Dodin). Cette méthode de répétition contient de grandes possibilités, mais de même des défauts essentiels.

Le passage vers ses propres mots (et par extension ses propres pensées) est un puissant outil qui aide le *moi* du comédien à se glisser dans le noyau intérieur du rôle. On parle de noyau intérieur

the inner language and written language is not the same one (the text of the author is a phenomenon of written language regardless of the fact that the spirit of the author is centred on a spoken language or an inner language V.G.). The syntax of the thought it also different from the syntax of the word written or oral... One could say that syntax of inner language is diametrically opposed to syntax of the written word. The syntax of oral language is between these two poles"[64].

To Dodin, as to Stanislawski and Zon, the process of comprehension of the world occurs according to a reversed logic: written language (which is used as a support to the author's text), the oral language of the actor and the return towards the embryo of inner language. During the time of the opposite movement (i.e. thought towards the external language), one can try to discover a certain direction in multitude of individual oral alternatives. Strictly speaking of researching the direction, one of the ways by which this research can pass through, is the search of a more or less exact alternative. Thereafter, the multiple oral improvisations set out again in the inner mind while amalgamating with the proper thought of the actor or the director. The visions, the inner speech are phenomenon on which Dodin has been reflecting for forty years already. One of Dodin's first notes in his student book dealing with visions, astonishes us with his maturity understand the problem: "Visions, are a clear understanding of a concept expressed by words"[65] (November 13, 1961). The word which is not based on

du rôle, parce qu'en utilisant un texte avec ses propres mots, on procède à la destruction de la forme textuelle, à la *libération* de la forme. D'une certaine façon, le comédien essaye de remonter le temps jusqu'au moment où l'auteur n'a pas encore donné une finalité logique et lexique au texte. L'objectif du comédien est de reconstituer *la structure dispersée,* en lui donnant forme à l'aide de ses propres efforts créatifs. C'est pour cela que Dodin utilise de façon intensive les brouillons et les différentes versions d'une même pièce et parfois même les brouillons d'autres pièces du même auteur. De cette façon, lors de la mise en scène des *Possédés*, du *Jardin des cerisiers*, de *Une pièce sans nom* et de *Chevengur* ont été utilisé les textes du roman de Platonov *Moscou. Gaudeamus* à son tour est une symbiose ente le texte de l'auteur et de ce qui a été composé par les comédiens du spectacle. Cette version fût approuvée par l'auteur de la pièce.

L'insertion dans la pièce *La Mouette* d'un passage de la pièce de Ibsen *La Maison de poupée* a l'air tout à fait naturelle. Une telle méthode est sans aucun doute justifiée du point de vue créatif et psychologique. En ayant affaire à un produit fini, à une forme *aboutie*, le comédien tend involontairement à reproduire mécaniquement ce produit qu'il lui a été offert sans qu'il n'ait eu à faire d'efforts. Dans cette situation, le mot reproduit par le comédien est dépourvu de la base sensuelle et intellectuelle qui lui a donné naissance. La connexion entre le mot et la réalité se détruit alors.

La pensé du personnage ne peut pas devenir une pensée du comédien tant que la pensée du comédien ne s'enrichit pas de toutes les composantes de la structurelle intellectuelle, de toutes les visions or an inner speech, this space in which the attitude with this same word is created, is the object Dodin's permanent criticism. "Our television journalists don't put any semantic accents on words: catastrophes, wars, death of 20 people, all are the same for them. That erases everything in the brain. This way of talking, without giving value to words easily contaminates theatre. Nowadays, actors often talk that way. But, if the words don't mean anything, then the meaning is lost" (Rehearsal of a *Nameless play.*) The birth of visions and the interior text means the awakening of personal psychological initiative, the birth of personal motivations. This is what leads, on the research's path, to find his own feelings. Everything is more dramatic and painful in reality. Everything is penetrated with "complex relationships and conflicts between men's lexical reactions and mute reactions."[66]

It's M.M. Bakhtine wrote that. This is exactly why this conflict interests us in this method of working with the author's text.

This is exactly on this path that appears what psychologists call by the words "signification for me", "personal sense of the phenomenon". You can be sure that until these psychological processes haven't come, there won't be any precise set, or rhythm, light, sounds. Because the risk is to enclose the actor's personal emptiness in a precise set.

The word of the dramatic actor is born from the visions, of the interior speech, in which the attitude of the actor character towards the other is worked out, towards itself, towards

visions et de tous les dialogues intérieurs («texte intérieur») du comédien. Le psychologue L.S. Vigotski en généralisant les résultats de plusieurs expériences osées et talentueuses affirmait: «La grammaire de la pensée dans le langage intérieur et dans le langage écrit n'est pas la même (le texte de l'auteur est un phénomène du langage écrit indépendamment du fait que l'esprit de l'auteur soit axé sur un langage parlé ou un langage intérieur V.G.). La syntaxe de la pensée elle aussi est différente de la syntaxe de la parole écrite ou orale... On pourrait dire que la syntaxe du langage intérieur est diamétralement opposée à la syntaxe de la parole écrite. Entre ces deux pôles, se trouve la syntaxe du langage oral»[64].

Chez Dodin, comme chez Stanislawski et Zon, le processus de compréhension du monde se passe selon une logique inversée: le langage écrit (qui sert de support au texte de l'auteur), le langage oral du comédien et le retour vers *l'embryon* du langage intérieur.

Lors du mouvement inverse (c'est-à-dire de la pensée vers le langage extérieur), on peut essayer de découvrir un certain sens dans la multitude des variantes orales individuelles.

A proprement parler, la recherche du sens, un des chemins par lequel cette recherche peut passer, c'est la recherche d'une variante plus ou moins exacte. Par la suite, les multiples improvisations orales repartent dans la pensée intérieure en fusionnant avec la propre pensée du comédien ou du metteur en scène.

Les visions, le discours intérieur sont des phénomènes auxquels Dodin réfléchit depuis quarante ans déjà. Une des premières notes de Dodin dans son journal d'étudiant est dédiée à la vision et

its own attitude towards others, towards the word. But, the best, the most complex visions and interior texts is those which are born not only under the influence the author's text, but which appears during the simulation of moments of existence in a context suggested by the author. This correlation enters the plastic, body existence and in the final analysis psychophysical of the in the field of the Word was developed for the first time in theory but not in practice by Méerhold. For example: During season 1936-1937, he gave indications to an actor during Pouchkin's *Boris Godounov* rehearsal: "You must give the impression of an old man through emotion, brittleness and drivel before he starts to talk. We need your words' promptness. These words must appear, not because you listened to the text, but because you lived. You must feel the existence of Pimène in his cell and all the difficulties of his work".[67]

I think that Dodin could have signed every word written by Méerhold. It is curious that the approach of the words' problematic is one of the numerous criterions showing the links in between Dodin, Stanislawski and Méerhold. For these artists, the problematic of words lays in the depth of the processes that give birth to the word. The more superficial strata is the mechanical reading of the text. Deeper, one can find the reproduction of the text learnt by heart. At the bottom is located the almost complete unconsciousness of the act of the word: when the man does not think about what he says, neither how he says it; when he does not hear his own voice and does not control

nous étonne par sa maturité à comprendre le problème: «La vision, c'est la clarté de la compréhension d'une notion exprimée par des mots»[66]. (13 novembre 1961). Le mot qui ne s'appuie pas sur des visions et sur un discours intérieur, cet espace dans lequel se crée l'attitude à ce même mot, est l'objet d'une critique permanente de la part de Dodin. «Nos présentateurs de télé ne mettent aucun accent sémantique sur les mots: catastrophes, guerre, morts de 20 personnes, tout est pareil pour eux. Cela efface tout dans le cerveau. Cette façon de parler, sans donner de valeur aux mots contamine facilement le théâtre. De nos jours, on parle souvent au théâtre de cette façon. Mais, si les mots ne veulent rien dire, le sens lui-même se perd». (Répétition de *Une pièce sans nom*).

La naissance des visions et du texte intérieur signifie l'éveil d'une initiative psychologique personnelle, la naissance des motivations personnelles. C'est ce qui entraîne ses propres sentiments apparus sur le chemin de la recherche. En réalité, tout est plus dramatique et plus douloureux. Tout est pénétré par «des relations complexes et des conflits entre les réactions lexiques et les réactions muettes de l'homme»[66].

C'est M.M. Bakhtine qui écrivait cela. C'est justement ce conflit qui nous attire dans cette méthode de travail avec le texte de l'auteur.

C'est justement sur ce chemin qu'apparaît le phénomène que les psychologues désignent par les mots *signification pour moi, le sens personnalisé du phénomène.* Vous pouvez être sûr que tant que n'auront pas lieu ces processus psychologiques, il n'y aura pas de tableau précis de mise en scène, il n'y aura pas ni rythme, ni lumière, ni sons. Car, le danger demeure d'immobiliser dans un tableau

his lexicon and intonations. (in the theatre, one would have said that he plays nothing). It is easy to create a correlation between its three levels and the essential conditions for the scenic speech. The essence of this work is to penetrate in the deepest strata where the word springs up. This is an innovative and extremely complicated achievement. This is the job that Dodin's actors are supposed to fulfil. If one should point out the lacks of this method, it should be the substitution of the author's words by those of the actors at the time of repetitions. The actors frequently and unintentionally usurp the vocabulary constructions used by the director. Just before the first representation, the reading of the text is often painful due to a second parallel reading that starts to settle. Often, this second reading has his own logic and own rules of style. This is for this reason that the day of the first play, Dodin uses the improvisations in order to improve, perfect and even sometimes to destroy the textual shell that was on the way to slow down the artistic impulses. It should be said that it is almost impossible to *deliver* perfectly the author 's text. Theatre has to face this problem from the very beginning.

For example, one can quote Nimerovitch-Dantchenko's fight over sixty years to compel the actors to follow the author's text word to word. On the other hand, Stanislawski did not think that this situation was critical, a point of view shared by Dodin as well. The complexity of the problem generates duplicity: in one hand, there is the mistrust

précis le vide personnel du comédien.

Le mot du comédien dramatique naît des visions, du discours intérieur, au sein desquels s'élabore l'attitude du comédien personnage envers l'autre, envers lui-même, envers sa propre attitude et celle d'autrui, envers le mot.

Mais, les meilleurs, les plus complexes visions et textes intérieurs sont celles qui naissent non seulement sous l'influence du texte de l'auteur, mais qui apparaissent lors de la simulation *des instants de l'existence dans un contexte proposé par l'auteur.* Cette corrélation entre l'existence plastique, corporelle et en fin de compte psychophysique du comédien et le domaine du Mot a été développée pour la première fois en théorie mais pas en pratique par Méerhold.

Donnons un exemple: Pendant la saison 1936-1937, il donnait des indications à un comédien lors de la répétition de la pièce *Boris Godounov* de Pouchkin: «Vous devez par le biais de l'émotion, de la fragilité et du radotage donné l'image d'un vieillard qu'on va apercevoir avant qu'il ne commence à parler. On a besoin de la vivacité de vos mots. Ces mots doivent apparaître, non parce que vous avez écouté le texte, mais parce que vous avez vécu. Vous devez ressentir l'existence de Pimène dans sa cellule et toutes les difficultés de son œuvre»[67].

Je pense que Dodin aurait pu mettre sa signature sous chacun des mots de Méerhold.

Il est curieux que l'approche de la problématique des mots soit un des nombreux critères indiquant la filiation de Dodin avec Stanislawski et Méerhold. La problématique des mots pour ces artistes se définit par la profondeur des processus qui donnent naissance à la parole.

towards the word. The word is substituted by a theatrical communication code (language). A.P. Svobodin said once about the play *Claustrophobia*: "The implacable sequence of the play, in parallel to the words, creates an harmony that elements are made of the beautifulness and the ugliness."[68] The alternative to words is created by the dance, the music, the stage language, the sound of the violin, violoncello, contrabass and other musical instruments. In other hand, it is only in the repertory of the MDT (as in other Dodin's plays as *The Timid*) that one can find an intensity of words difficult to encounter elsewhere. As exemple I would quote Evdokia's monologues in the play *The House*, Chatov's, Maria's, Stavrogin's and Verkhovenski's monologues in The Possessed; Molly's, Frank's and Rays'monologues in *Molly Sweney*, the collective monologue (a specific Dodin's gender) in *Chevengur* (the participants in the monologue are The Fisherman, Kopenkin, Prokofi Dvanov, Tchepurni, God, Fiodor Mikhailovitchi Dostoievski, Kirei, Yacob, Titovin). All these monologues are grandiose and unprecedented. The tree Dodin's plays; *Chevengur, Molly Sweney* and *The Sea Gull* are entirely based on the Word. In these plays there is a very small amount of *dancing* and *singing* and in *Molly Sweney* the actors are almost not moving at all. The space is *cleaned* in the aim to leave free place to the thought. This sought is essentially expressed by the word in all their beauty. In a text circulating on the Net and entitled *Unachieved prophesies* Dodin writes: "A Platonov's phrase (during

La couche la plus superficielle, c'est la lecture mécanique du texte. Un peu plus profondément se trouve la reproduction du texte appris par cœur et tout au fond se trouve la quasi complète inconscience de l'acte de la parole. Quand l'homme ne pense pas à ce qu'il dit, ni comment il le dit, quand il n'entend pas sa propre voix et ne contrôle pas sa lexique et ses intonations. (au théâtre, on aurait dit quand il ne joue rien). Il est facile de créer une corrélation entre ses trois niveaux et les conditions dans lesquelles se réalise le discours scénique. C'est pénétrer dans les couches les plus profondes où naît le mot. C'est une tache novatrice et extrêmement compliqué. C'est cette tache là à laquelle doivent s'atteler les comédiens de Dodin. Si on parlait des défauts de cette méthode, on devrait mentionner la substitution des mots de l'auteur par les mots des comédiens survenus lors des répétitions. Fréquemment, les comédiens sans le vouloir usurpent les constructions de vocabulaire utilisées par le metteur en scène. La lecture du texte juste avant la première représentation est souvent douloureuse parce qu'entre temps une deuxième lecture parallèle s'est mise en place. Assez souvent cette deuxième lecture possède sa propre logique et ses propres règles de style. C'est pour cette raison que jusqu'au jour de la Première, Dodin utilise les improvisations afin de peaufiner, perfectionner et parfois même détruire la carapace textuelle qui s'apprêtait à freiner les impulsions artistiques. On est contraint de reconnaître qu'on ne réussit pas à *vivre* d'une manière parfaite le texte de l'auteur. C'est un problème auquel est confronté le théâtre depuis toujours. Comme preuve à cela, on peut citer le combat de Nimerovitch-Dantchenko pendant plus de soixante ans

rehearsals) could become an event. Facing this phenomenon we understood that is not the history that is important but the word" and than he adds: "... in someway we started this stage work based on Platonov's writing in the aim to share with the people his words and his thoughts" (february 10th 2000) It is curious that Dodin's opinion regarding the signification and the importance of Platonov's word is quite close to Issif Brodski's point of view.[69]

We can suppose that the importance of the word in Dodin's stage work started to be bigger from the moment that his actors became masters in the teaching of giving birth to the world "out of" the deepness of the silence, of the sought, of the movement. It is interesting to follow the evolution of the acoustics, the evolution of the psychological acoustics in the spectacles of Dodin. This term psychological acoustics comes us from Dodin's cogitations upon his own work and method: "...often the preparation work of such or such production takes us more time that is was planned, precisely because we constantly feel the need to change the ton, the tonality; all this stuff requires much more time than a "usual" production."[70] The references to the music are completely justified, for the acoustic of Dodin's plays is rhythmically interrupted by silences, and explosions of voices, interlacements of tonalities (never two resembling tonalities or close tonalities are neighbouring each other) of a very varied phonetic of dialects and of accents, sounds of music instruments and

pour que les comédiens suivent le texte de l'auteur au mot et à la lettre. En revanche, Stanislawski ne considérait pas la situation critique, une position partagée par Dodin.

La complexité du problème engendre une duplicité: d'un coté, il y a la méfiance à l'égard du mot. Il est remplacé par un code de communication théâtrale (langage). A.P. Svobodin observa une fois à propos du spectacle *Claustrophobia*: «L'implacable déroulement du spectacle, en parallèle aux mots, crée une harmonie dont les éléments sont le beau et le laid»[68]. L'alternative aux mots est crée par la plastique, la musique, le langage de la mise en scène, le son du violon, du violoncelle, de la contrebasse, des instruments à vent. D'un autre coté, c'est seulement dans le répertoire du MDT (comme dans d'autres mises en scène de Dodin telle *La Timide*, par exemple) qu'on trouve une intensité des mots difficile à trouver ailleurs Exemple: monologues de Evdokiïa Vélicomoutchenitsa dans *la Maison*, de Maria la boiteuse, de Chatov, Stavroghin et Verhovenski dans les *Possédés*; Moly, Frank et Rays dans *Moly Sweeney*, le monologue collectif - genre particulier à Dodin - dans *Chevengur* (Participants au monologue: Le Pêcheur, Kopenkin, Prokofi Dvanov, Tchepurni, Dieu, Féodor Mihaïlovitch Dostoïevski, Kiréï, Yacov, Titovin). Tous ces monologues sont grandioses et sans précèdent (on en retrouve de tels uniquement dans les spectacles basé entièrement sur des monologues). Les trois spectacles de Dodin *Chevengur, Molly Sweeney, La Mouette* sont complètement tournés vers le mot. Dans ces spectacles on chante et on danse très peu, et dans *Molly Sweeney*, les comédiens ne se déplacent presque pas. L'espace est libéré pour donner place à l'existence de la

of birds'songs, and sharp women's voices, of the noise of soldiers' boots of the noise of the village hedge creaking, of the sound of the water out of which mortuary stones are pointing out and of the rustling of the earth laong the glass wool that separates dead people from the alive one Dodin's recommendations regarding the acoustic conditions of the play are not easy to fulfil If in the project was planned that the dialogs and the songs should be interpreted in natural way, without using any acoustic installation, the condition was respected even if the play happened to come on stage under open sky, even on the antic "Odeon" in Athens under the eyes of thousands of people. In revenge if in the project is told that an artificial acoustic will be one of the "stage skills on this or that play; than the control over the quality of the sound was extremely rigorous all along the play; the sound level was checked, the reverberation level too.

Another distinctive feature of the MDT's plays is the chorus and the orchestra. The small funerary orchestra, composed from amateurs, almost unable to play a musical sentence in the play "The House" grew little by little to the level of a true jazz- band in *A nameless play*. The musicians and singers are not only able to interpret passages of jazz, but even passages of Malher's symphony. The worldwide theatrical community was surprised to learn that no a professional musician plays in *Gaudéamus, Claustrophobia* and *A nameless play*. Dodin's actors learned to master music instruments under the direction of the

pensée. Cette pensée s'exprime essentiellement par des mots dans toute leur splendeur.

Dans un texte paru sur Internet et intitulé *Prophéties inachevées* Dodin écrit: «Une phrase de Platonov pouvait (lors des répétitions) devenir un événement à part entière. En étant confronté à ce phénomène, nous avons compris que ce n'est pas l'histoire qui est importante, mais le mot» Il poursuit: «... quelque part on s'est lancé dans cette mise en scène de Platonov pour que les gens entendent sa parole, ses réflexions». (10 février 2000).

Il est curieux que le regard que porte Dodin sur la signification et la valeur de la parole de Platonov soit si proche du point de vue de Iossif Brodski[89].

On peut supposer que l'importance du mot dans les mises en scène de Dodin (sans que le mot ne nuise aux autres moyens d'expression théâtrale) est devenue possible dès lors que Dodin et ses comédiens ont su maîtriser la méthode qui consiste à donner naissance au mot dans les profondeurs du silence, de la pensée, du mouvement.

Il est intéressant de suivre l'évolution de l'acoustique ou si on peut le dire de cette façon, l'évolution de l'acoustique psychologique dans les spectacles de Dodin. Ce terme (acoustique psychologique nous viens des réflexions de Dodin lui-même sur sa méthode de travail: «... souvent le travail de préparation de telle ou telle mise en scène nous prend plus de temps que prévu, justement parce qu'on ressent constamment la nécessitée de changer le ton, la sonorité du chœur; tout cela nécessite beaucoup plus de temps qu'une simple mise en scène»[90]. Les références à la musique sont tout à fait justifiées, car l'acoustique des spectacles de Dodin est rythmée par des silences

remarkable pedagogue and musician Evgheni Davidoff. It is even difficult sometimes to convince the public that the music he hears is not a recording but true sound. For Dodin, the orchestra and the chorus are essential parts composing "the collective soul". This is particularly true in the plays *The House*, *Brothers and sisters*, *The Flies' Master*, *Gaudeamus*, *The Possessed*, *A nameless play* and in on of his last productions *The Moscow Chorus* (by Pietrouchevskaïa's writing). The chorus and the orchestra have not a decorative function. The very logic of Dodin's theatre opposes to that. When we realise Master's requirements regarding the orchestra and chorus, we are astonished. In *A nameless play*, it is only after have listened musical parts played by actors and have judged of their coherence that Dodin decided that is possible to begin the research work on the role that plays the orchestra in the spectacle. He says in this regard: "Usually, the orchestra symbolises the union but, in the present I require from each musician to play as if "he speaks about himself." Then the music will rise..." (rehearsal of *A Nameless play*).

Music, music and again music... One can hear it even in Dodin's plays in which nobody sings or plays music instruments. "Pulled out from the novel and assembled together, the lines of the play form the melody of the word. It is not anymore a troupe than one sees on the stage but a chorus. The songs of the chorus are sounding in a wild, intense, passionate manner. The dissonant music of these

et des explosions de voix, des enchevêtrements de timbres (jamais deux timbres semblables ou proches ne se retrouvent en voisinage), d'une phonétique très variée de patois et d'accents, du son d' instruments de musique et du chant des oiseaux, du chant des chœurs et des cris stridents de femmes, du bruit de bottes de soldats et du grincement d'une haie dans un village, du clapotis de l'eau d'où surgissent des pierres mortuaires et du bruissement de la terre coulant le long de la paroi en verre qui sépare les morts des vivants.

Les exigences de Lev Dodin en matière de lois acoustiques du spectacle sont très grandes. Si dans le projet, il est prévu que les dialogues et les chants doivent être interprétés de vive voix, sans micro, la consigne va être respectée même si le spectacle a lieu à ciel ouvert, même sur la scène de l'antique «Odéon» à Athènes devant des milliers de spectateurs. En revanche, si le projet prévoit une sonorisation, le contrôle du metteur en scène est très rigoureux sur la qualité du son tout le long de la vie du spectacle: niveau de sonorité et niveau de réverbération. Un autre signe distinctif des spectacles du MDT c'est le chœur et l'orchestre. Le petit orchestre funéraire, composé d'amateurs, à peine capable d'aligner une phrase musicale dans la pièce *La Maison* a grandi peu à peu jusqu'au niveau d'un vrai jazz- band dans *Une pièce sans nom*. Les musiciens et chanteurs sont non seulement capables d'interpréter des morceaux de jazz, mais même des morceaux de la symphonie de Malher. La communauté théâtrale mondiale a parfois été surprise d'apprendre qu'aucun musicien professionnel ne jouait dans *Gaudéamus, Claustrophobia* et *Une piece sans nom*. Ce sont des comédiens du théâtre qui ont

babylonian dialogs and monologues provokes sound that is wounding the ear."[71] It is in this way that a critic perceives and describes the musicality of Dodin's plays. If one I have a look to the plays of the years 70, 80 and 90, he can see that they are filled with the noise of the coppers, woman's pathetic song, noise of wooden pieces falling down, fortissimo of the orchestra interpreting a Kreisler's piece, songs of village parties covered by the yells of the drunk men. "Artillery Staline gave the order...!" and continually growing rhythms of Shnitke's music. On the other hand, in the plays with a more psycho-acoustical profile as *Molly Sweeney, The Sea gull* and *Uncle Vania*, we can hear over all the silence and the lonely voice of the man that tries to be heard by the Sky...

Another important thematic; Dodin's work in the musical theatre. Lets remember that he has produced *Elektra* in Zaltsburg and Florence, *Mazepa*, in the theatre La Scalla in Milano, *Lady Macbeth of the province of Mtzen* in Florence, the Rubinshtain's *Demon*, the Strauss' *Salome* in Paris and *Otello* in Florence. As for *Helen, the Egiptian* written by Richard Strauss, Dodin has conceived the progect but was not able to achieve it because of a thickness Dodin has "appropriate" the Dostoievki's, Abramov's, Tchekov's, Pushkin's, Lesskov's, Goffmansshtal's Lermontov's,Wild's writings. Same happened not only with literature but also with Tchaikovski's, Shostakovitch's and Strauss' music. Dodin's *alter ego* in music, are Claudio Abado, Mstislav Rostropovitch, Semion

appris à maîtriser des instruments de musique sous la direction du remarquable pédagogue et musicien Evgheni Davidof. Il est parfois même difficile de convaincre le public que ce qu'il entend ce n'est pas un enregistrement mais du vrai son.

Pour Dodin, l'orchestre tout comme les chœurs sont des composantes essentielles de «l'âme collective». C'est particulièrement vrai dans la *La Maison, Frères et sœurs, le Maître des mouches, Gaudeamus, Les Possédés*, Une pièce sans nom et dans une de ses dernières mises en scène *Le chœur de Moscou* de Pietrouchevskaïa. Le chœur et l'orchestre n'ont en aucun cas une fonction décorative. La logique même du théâtre de Dodin s'y oppose. Quand on se rend compte des exigences du Maître à l'égard de l'orchestre et du chœur, on en a le souffle coupé. Dans *Une pièce sans nom*, ce n'est qu'après avoir écouté les morceaux joués par les comédiens et jugé de leur cohérence et de leur maîtrise que Dodin trouva possible de commencer le travail de recherche sur le rôle que joue l'orchestre dans le spectacle. Il dit à ce propos: «En général, l'orchestre est un symbole d'union. Mais, dans le cas présent je demande que chacun musicien joue comme s'il parlait que de lui même .Alors surgira la musique». (Répétition d'une *Pièce sans nom*).

De la musique, de la musique et encore de la musique... On en entend même dans les spectacles de Dodin dans lesquels personne ne chante ou ne joue d'instruments de musique. «Tirées du roman et assemblées ensemble, les répliques de la pièce forment la mélodie de la parole, ce n'est plus un collectif qu'on voit sur scène mais un chœur. Les chants du chœur résonnent d'une manière sauvage, intense, passionnelle. Les répliques ne com-

Bitchkov, Vladimir Iurovski, Djeims Conlon. These are very important names in Dodin's creation. The "love story" betxeen Dodin and the music would remain the same even if the things would happen in a different way. Even if the history of the theatre and of the opera of the XXth century should do without Dodin's marvellous creations. The tragedy in Dodin's productions as well as Nietzsche's theatrical theory takes its source in the music. It is not due to the hazard that Anatoli Smielianski has entitled his cogitations about the first performance of *Gaudeamus* (1990); *Music lessons*. This first performance was an event of incredible importance. It was in same time a MDT's play and a rigorous exam for Dodin's students which were ending their first year of studies. The epoch was particular too; an entire social organisation was agonising. This event was without any doubt dramatic for those who was frightened of this agony and for those who waited for it. The answer to this event (to this social "revolution") given by Dodin's students and by their Master took a musical form.

Certain people perceived this music as a melody of relief. Others, the despair cry of a soul falling in an abyss. Indeed, both were present. Some people had even the certitude to hear a requiem to the declining era. A. Smélianski with his habitual mastery and his clairvoyance had distinguished in this spectacle and in the students a hope.: "If during a year, one was able to give such a education to these guys, to train so well their voices, to lead their muscles and their

posent plus un sujet, mais plutôt un ramassis de sentences, maladroitement assemblées par des barbares. La musique dissonante de ces discours babyloniens répand des sons qui blessent l'oreille»[71]. C'est ainsi qu'un critique perçoit et décrit la musicalité des spectacles de Dodin.

Si on regarde les spectacles des années 70, 80 et 90, on voit qu'ils sont remplis du boucan des cuivres, des chants pathétiques des femmes, du bruit de rondins de bois tombant par terre, du fortissimo de l'orchestre interprétant un morceau de Kreisler, des chants des fêtes de village couverts par les braillements des hommes ivres du genre «Artillerie...! Staline a donné l'ordre...!», des cadences sans cesse croissantes des morceaux de Shnitké. En revanche, dans les pièces à caractère plus psycho acoustique comme *Molly Sweeney, La Mouette* et *Oncle Vania*, on entend surtout le silence et la voix solitaire de l'homme qui cherche à se faire entendre par les cieux...

Autre sujet incontournable: Le travail de Dodin dans le théâtre musical. Rappelons nous qu'il avait mis en scène *Electra* à Saltzbourg et en Florence, *Mazepa* dans le théâtre *La Scala* de Milan, *Lady Macbeth de la province de Mtsen* à Florence, *La dame de pique* à Amsterdam, Florence et Paris, le *Le Démon* de Rubinstein, *Salomée* de Strauss à Paris et *Othello* à Florence. Quand à *Hélène l'Egyptienne* de Richard Strauss, Dodin en a conçu le projet mais il n'a pas pu aller jusqu'au bout en raison de la maladie.

Dodin a fait siennes les œuvres de Dostoievski, Abramov, Tchekov, Pouchkine, Lesskov, Goffmanstal, Lermontov, Wild.... mais, aussi la musique de Tchaikovski, Chostakovitch, Richard Strauss. Ses alter ego dans le domaine de la musique sont

brains, than there is hope. When in the final, the students are translating in Russian the sharp words of the students' hymn; suddenly the notion of the time disintegrates. We understand than that the permanence of the school, of the Masters' knowledge, of the theatrical discipline opposes to the eternal jail of the Soviet reality".[72] To be just, it is necessary to recall that in this play the troop did not count only novices. Seven of the students that had just accomplished Dodin's courses had already a short but precious experience accumulated at the time of the creation of Trifonov's *Old Man*, of Hoffman's *Krésléríane* and of Shakespearian. happenings. This is not due to hazard that it was *Gaudeamus* that succeeded clearing a way on the world-wide stage. In this play, one finds a true fusion between Dodin's method and his school. As a participant to this work, I can testify that nobody has imagined a big future, or a big fame for this play that was in same time an exam and a play. But, the success was immediate. The theatre's tours followed one after one: several times the Big one - Brittany, Finland, France (of long one in wide); several times in United Kingdom, Finland, France (from North to South and from East to West), several times in Italy, Spain, Switzerland, Germany. Later on; Holland, Austria, Hungary, Romania, United States, Brazil, Israel, Australia, Canada, South Korea, Greece... And everywhere took place Master-classes, and meetings with colleagues and the public. There was also the troop's astonishment front to the world that

Claudio Abbado, Mstislav Rostropovitch, Semion Bitchkov, Vladimir Iurovski, Djeims Conlon. Ce sont des étapes très importantes dans la création de Dodin. L'histoire entre Dodin et la musique resterait d'une grande importance même si les choses avaient tournées différemment, même si l'histoire du théâtre de l'opéra du XX siècle devait se passer de ses merveilleux spectacles. La tragédie chez Dodin, comme dans la théorie théâtrale de Nitchze, prend sa source dans la musique.

Ce n'est pas par hasard qu' Anatoli Smélianski intitula ses réflexions sur la première de la pièce *Gaudeamus* (1990) *Leçons de musique*. Cette première fut un événement incroyable. C'était en même temps un spectacle du MDT et une épreuve de force pour les étudiants qui terminaient leur première année d'études avec Dodin. L'époque était tout aussi particulière: Toute une organisation sociale était en train d'agoniser. Cet événement était sans doute dramatique pour ceux qui craignait cette agonie mais aussi pour ceux qui l'attendait. La réponse à cet événement donnée par les étudiants et leur professeur fut la musique.

Certains entendirent dans cette musique une mélodie du soulagement. D'autres, le cri de désespoir d'une âme chutant dans un abîme. En fait, il y avait des deux. Certains ont même cru entendre un requiem à l'époque déclinante. A. Smélianski avec sa maîtrise habituelle et sa

clairvoyance avait entrevu dans ce spectacle et dans les étudiants un espoir: «Si au cours d'une année, on a pu donner une telle éducation à ces gars, entraîner si bien leurs voix, diriger leurs muscles et leurs cerveaux, donc il y a de l'espoir. Quand dans le final, les étudiants sont en train de traduire en russe les vers affûtés de l'hymne des

opened before their eyes.

The was also the world's astonishment in front of the phenomenon of a theatrical school unknown in the past One of the more important of the world newspapers wrote: "We will be never able to forget this leaned stage, almost empty, this covered with snow field in which are appearing, such mirages, trap doors from which arise strange soldiers-ghosts... We will be never able to forget that. We should not forget it because of the scenic exploit of twenty actors with hairless heads,singers, dancers, mimes and acrobats".[73] It is curious that Nicole Zand, the author of the article in the "Le Monde" reproduced without knowing it the half of the Dodin's students' instruction program. These students followed their instruction according to a plan elaborated by Dodin himself and his colleague-pedagogues. First of all; in the school, later on, in the theater. For a school of the Soviet epoch, this method grants an unbelievably important part to the song, to the dance, to acrobatics, to the musical instruments (Later on Dodin added to his school program piano lessons) The aspect that wasn't noticed by the author of the article in the "Le Monde", was noticed by a Paris critic endowed with a good spirit of observation: "We are stepping in the kingdom of the brilliant thought, of high theatrality, carefully worked and mastered... The actors are the "athletes of the emotion", but also intellectuals that have their own thoughts about the text and the world's actual situation".[74] For this critic, Dodin's theatre comes close to the French

étudiants, soudain la notion du temps se désagrège. On comprend que la permanence de l'école, du savoir des Maîtres, de la discipline théâtrale s'oppose à l'éternel bagne du quotidien soviétique»[72]. Pour être juste, il faut rappeler que dans cette pièce la troupe ne comptait pas que des novices. Sept des étudiants qui venaient de terminer l'atelier de Dodin possédaient déjà une courte mais précieuse expérience accumulée lors de la création du *Vieillard* de Trifonov, de *la Krésléria*ne de Hoffmann et de soirées Shakespeariennes.

Ce n'est sans doute pas par hasard que ce soit *Gaudeamus* qui ait réussi à se frayer un chemin sur la scène mondiale. Dans cette pièce, on trouve une vraie fusion de la méthode et de l'école de Dodin. En tant que participant à ce travail, je peux témoigner que personne n'imaginait ni un grand avenir, ni une grande célébrité pour ce qui était à la fois un examen et un spectacle. Mais, le succès fut fulgurant. Les tournées s'enchaînèrent: plusieurs fois la Grande- Bretagne, la Finlande, la France (de long en large), plusieurs fois L'Italie, l'Espagne, la Suisse, l'Allemagne. Plus tard, la Hollande, l'Autriche, la Hongrie, la Roumanie, les Etats-Unis, le Brésil, Israél, l'Australie, le Canada, la Corée du Sud, la Grèce... Et partout, s'ensuivaient des Master-class, des rencontres avec des collègues et le public. Il y avait aussi l'émerveillement de la troupe devant le monde qui s'ouvrait devant elle. Il y avait aussi l'émerveillement du monde devant le phénomène d'une école théâtrale jusque là inconnue.

Un des journaux les plus importants du monde écrivait: «On ne pourra jamais oublier cette scène penchée, presque vide, cette étendue couverte de neige dans laquelle apparaissent d'un coup,

aesthetic conception He underlines also the importance of this others Dodin's teaching skills: the symposiums, the lessons of history of the stage production, the biblical history lessons, the jurisprudence lessons, the lessons of musical literary and spatial composition. A French medical magazine also participated in the debate organised around "Gaudeamus". An anonymous author pointed out: "There is more than a simple energy in this play; there is a mastery worth of the masters of the dramatic vocabulary and an original and precise usage of this vocabulary".[75]

Briefly: let's be glad of this success. There is another critic opinion dating from this epoch "The guys and the girls are athletes when it is necessary; they do pirouettes, jump obstacles...And at other moments, they become sensitive as poets, they sing, play the saxo and piano with a vital force that communicates a feeling of hope".[75] Nevertheless the tragic essence of the play, hidden under the cover of a joyful performance, does not remain unnoticed by the theatrical critic: "The dance, the songs and the irony are the theatrical hidden face of the suffering"[77] wrote a Swiss columnist. The *Gaudeamus* play became the incarnation of the triumph of Dodin's educational ideas and of his method It showed that a permanent link between the school and the theater is a guarantee of the vitality of the first one and of the second one. The power of this link was prowed before *Gaudeamus* came on the stage. We could quote the play *The old*

telle des mirages, des trappes d'où surgissent d'étranges soldats-fantômes. On ne pourra jamais oublier ça au nom de l'exploit scénique des vingt comédiens à la tête rasée,chanteurs, danseurs, mimes et acrobates»[73]. Il est curieux que Nicole Zand, l'auteur de l'article du *Monde* ait reproduit sans doute sans le savoir la moitié du programme d'instruction des élèves de Dodin. Ces élèves ont suivi leur instruction selon un plan élaboré par Dodin lui-même et ses collègues pédagogues. D'abord à l'école, puis au théâtre. Pour une école de l'époque soviétique, cette méthode accorde une part incroyablement importante au chant, à la danse, à l'acrobatie, aux instruments à vent (Dodin ajoutait par la suite à l'enseignement des cours de piano et d'instruments à cordes).

Ce qui ne fut pas remarqué par l'auteur de l'article du *Monde* le fut par un critique parisien doté d'un bon esprit d'observation: «On se retrouve dans le royaume de la pensée brillante, de la plus haute théâtralité, soigneusement travaillée et domptée... Les exécutants sont comme des «athlètes de l'émotion», mais aussi des intellectuels ayant une réflexion sur le texte et sur le cour des choses du monde»[74]. Pour ce critique, le théâtre de Dodin se rapproche de la pensée esthétique française. Il souligne aussi l'importance de cet autre enseignement de Dodin: les colloques, les cours d'histoire de la mise en scène, les cours d'histoire biblique, de jurisprudence, de composition musicale littéraire et spatiale.

Une revue médicale française avait aussi participé aux débats organisés autour de *Gaudeamus*. Un auteur anonyme remarqua: «Il y a plus qu'une simple énergie dans ce spectacle; il y a une maîtrise digne des maîtres du vocabulaire dramatique

man (that had a little smaller success) and even the play *Our Circus* produced twenty years before in collaboration with Zinovi Korogodski and Véniamine Filischtinski at the epoch when all three worked together in the "Young spectator's theatre". Spectacles as *Our Circus, The old man, Gaudeamus and Claustrophobia* were able to see the day light only in conditions of a truly professional theater with all the creative and organisation possibilities which are normally in the arsenal of such a theatre. At the same time, every spectacle marked a new step, transgressed a border. The logical conclusion is that the theater conceived as an "entity endowed with collective soul" has theatrical school in its composition while the school finds in the theater a framework for its existence The two are united by the solid links of the common creation. The medias reactions (foreign or Russian) quoted above, are pointing out in a just manner one of the basic principles of the teaching elaborated by Lev Dodin and his colleagues. The training and the discipline are constantly present throughout the teaching.

It was also a distinctive sign of Stanislavski's, Nemirovitch - Dantchenko's,and Meierhold's school. Unfortunately, their teachings and methods were crashed by the roll compressor of the ideology omnipresent in the public education (one should note that in Soviet Union the private education does not exist) The ministerial directives denatured their teachings and teaching programs and restrained them to one lesson of dance by week, to twenty two minutes of scenic speech

et une utilisation originale et précise de ce vocabulaire»[75].

Bref, réjouissons nous de ce succès. Voila une autre critique de l'époque: «Les gars et les filles sont des athlètes quand il le faut; ils font des pirouettes, sautent des obstacles... A d'autres moments, ils deviennent sensibles comme des poètes, ils chantent, jouent du saxo et du piano avec une force vitale qui communique un sentiment d'espoir»[76]. Néanmoins l'essence tragique du spectacle, cachée sous le couvert d'une performance joyeuse, ne reste pas inaperçue par la critique théâtrale: «La danse, les chant et l'ironie sont le revers théâtral de la souffrance»[77] écrivait un chroniqueur suisse.

Gaudeamus était devenu l'incarnation du triomphe des idées pédagogiques de Dodin et de sa méthode. Il démontrait qu'un lien permanent entre l'école et le théâtre est une garantie de la vitalité de l'un et de l'autre. L'efficacité de ce lien fut démontré avant *Gaudeamus*. On pourrait citer la pièce *Le Vieillard* (qui eut un peu moins de succès un peu) et même la pièce *Notre Cirque* mise en scène vingt ans auparavant en collaboration avec Zinovi Korogodski et Véniamine Filischtinski à l'époque ou tous les trois travaillaient encore dans le «Théâtre du jeune spectateur». Des pièces comme *Notre Cirque, Le Vieillard, Gaudeamus* et *Claustrophobia* n'ont pu voir le jour que dans le cadre d'un théâtre véritablement professionnel avec toutes les possibilités de création et d'organisation dont il dispose. En même temps, chaque spectacle marquait une nouvelle étape, transgressait une frontière. Il en résulte que le théâtre en tant qu' «entité dotée d'âme» comprend l'école théâtrale tandis que l'école trouve dans le théâtre un cadre de vie; Les

by day; the acrobatic and circus techniques were reduced to the level of "Physical education lessons". The suppression of the training from school program provoked its complete abolishment from the theater. Dodin was absolutely right to assert that today there is not one theater where daily training would be present: "... not because we do not believe anymore in Stanislavski's method, but stupidly because of... laziness".[78] The organization method of theatrical life, created by Dodin, brings closer not only the theater and the school, but transforms the theater in a logical prolongation of the school. The MDT actors have regularly dance, song, and music lessons; they do breathing exercises, voice exercises, word exercises. The courses do not happen according to a well planned schedule, but in the frame of the preparation of the new spectacles and even in an obligatory manner, on the representation days. For example, just before to play *Claustrophobia* that lasts less than two hours, the actors dedicated themselves to song and vocabulary exercises... All that during an hour and half. Trainings took place even before such plays as *The House, Brothers and Sisters, The Possessed, Stars in the morning sky, Gaudeamus, A nameless play, Chevengur, The Sea Gull.* Trainings brought their contribution to the construction of the theater considered as a "collective artist". The trainings serve also as decompression place between the daily life agitation and the play;-a supreme and mysterious act of creation.

Conceived by Dodin for the first time at the

deux sont unis par les liens solides de la création en commun.

Les échos de la presse (étrangère ou russe) cités ci-dessus pointent du doigt avec justesse un des principes de base de l'enseignement élaboré par Lev Dodin et ses collègues. Le l'entrainement et la discipline sont constamment présents tout au long de l'enseignement.

C'était aussi un signe distinctif de l'école de Stanislavski, de Nemirovitch – Dantchenko et de Méerhold. Malheureusement, leur enseignement et méthode sont passés sous le rouleau compresseur de l'idéologie que véhiculait l'enseignement; les directives ministérielles dénaturèrent leurs cours et les réduisirent à un cour de danse par semaine, à vingt deux minutes de discours scénique par jour; le savoir faire acrobatique et les techniques de cirque furent réduits à des «cours d'éducation physique».

La suppression du *training* du programme scolaire entraîna sa disparition complète du théâtre. Dodin avait parfaitement raison d'affirmer qu'aujourd'hui il n'y a pas un seul théâtre où le *training* quotidien soit présent: «... non pas parce qu'on ne croit plus dans la méthode de Stanislavski, mais tout bêtement pour cause de... paresse»[78]. La méthode d'organisation de la vie théâtrale, crée par Dodin, rapproche non seulement l'école du théâtre, mais fait du théâtre une prolongation logique de l'école. Les comédiens du MDT font régulièrement de la danse, du chant, jouent de différents instruments de musique, font des exercices de respiration, de voix, de parole. Les cours ne se passent pas selon un horaire «bien quadrillé», mais dans le cadre de la préparation des nouveaux spectacles et même d'une façon obligatoire, les jours de re-

epoch of preparation of the play *The House*, the trainigs gave the possibility (to the actors) to hear and to see those with whom they were supposed to merge in a creative momentum, those with whom they must feel a collective breath. These exercises allow even a self-evaluation of the actor before the beginning of the spectacle. They allow him "to feel his own temperature", to understand if he is to tense or too relaxed. If the representation was not preceded by these training exercises or other form of training, the actors tend to proceed to this kind of exercises once on stage while the play already begins. It is without any doubt, too late. Dodin is a partisan of harmonious and polyvalent development of the artistic personality. He is also a partisan of the search for technical perfection. But, if there is a thing that makes him angry beside all limits; it is the mechanical mastery of the work techniques and the selfishness. For him, one of the essential conditions for that a young actor attains an excellent technical level is the submission of the expression techniques to the internal creative processes. In the school as in the theater, one needs technique, but not a technique borrowed from the tradition; that Dodin is demanding, is a technique rethought and corrected by the creative potential of each actor and by the semantic objectives of the spectacle and of the part. This kind of approach has imposed the destruction of the educational principles and of standards formed with the time in the teaching of most of the theatrical disciplines. Educational dogmas were broken in all the

présentations. Par exemple, juste avant de jouer *Claustrophobia* qui dure moins de deux heures, les comédiens se livrent à des exercices d'échauffement, de chant, de vocabulaire... Tout cela sur une durée d'une heure et demie. Des «échauffements» ont lieu de même avant des pièces comme *La Maison, Frères et Sœurs, Les Possédées, Des étoiles dans un ciel matinal, Gaudeamus, Une pièce sans nom, Chevengur, La Mouette.*

Les échauffements apportèrent leur contribution à la construction du théâtre en tant qu' «artiste collectif». Les échauffements servent aussi en quelque sorte de sas de décompression entre l'agitation de la vie quotidienne et le spectacle en tant que acte suprême et mystérieux de la création. Conçus par Dodin pour la première fois lors de la préparation de la pièce *La Maison*, les échauffements donnèrent la possibilité (aux comédiens) d'entendre et de voir ceux avec qui ils sont censées fusionner dans un élan créatif, ceux avec qui ils doivent ressentir un souffle collectif.

Ces exercices permettent de même une auto évaluation du comédien avant le début du spectacle. Ils lui permettent de «sentir sa propre température», comprendre s'il est trop tendu ou trop «relaxe». Si la représentation n'a pas été précédée par ces exercices d'échauffement ou autre forme d'entraînement, les comédiens ont tendance à procéder à ce genre d'exercices même une fois sur scène alors que le spectacle a déjà commencé. C'est incontestablement trop tard. Dodin est le partisan d'un développement harmonieux et polyvalent de la personnalité artistique. Il est aussi le partisan d'une recherche de la perfection technique. Mais, s'il y a une chose qui le met en colère et hors de lui, c'est la maîtrise mécanique des

domains. In *Claustrophobia* for example, any music teacher would have demanded from students a clean sound, with a severe check of the timber of the voice and an absolute silence on the stage. As for Dodin he requires from actors to sing in a "broken", manner; musical of course, but not aestethical one; the songs had to resound in a wild way that would have nothing to do with the canons of the pop music or with those of the lyrism. With all that, he asked actors to sing in a coherent manner, with intonations that would be just, but without taking care about the beauty of the sound. Dodin proceeds in a same manner with the production and the dance. The spectacle is created from varied, unexpected elements. It mixes fragments of brutality of daily life and its rude language with the harshness and the grace of the ballet; a Bach's *Gloria* with the voices spoiled by too much cigarettes and with the screams in the expectation lines in the public transit. According to a N. Boulgakova's remark, in the spectacle *Claustrophobia*, the actors themselves "seem to be broken music instruments".[79] It is the same critic that explained this mixture of miscellaneous elements, a procedure that was out of all standards of the post modernistic era: "The spectacle is not constructed according to the laws of the existence of living persons, but according to the laws that manage the existences of internal lives of the people. During the spectacle, these lives stretch to escape towards the exterior, while finding different languages to express themselves. If

techniques de travail et l'autosuffisance. Pour lui, une des condition indispensable pour qu'un jeune comédien atteigne un excellent niveau technique: c'est la soumission des techniques d'expression aux processus créatifs intérieurs. A l'école comme au théâtre, on a besoin de technique, mais pas une technique empruntée à la tradition; Ce qu'exige Dodin, c'est plutôt une technique repensée, corrigée par le potentiel créatif de chacun et par les objectifs sémantiques du spectacle et du rôle. Une pareille approche a demandé la destruction des principes pédagogiques, des standards qui se sont formés avec le temps dans l'enseignement dans la plupart des disciplines théâtrales.

Les dogmes pédagogiques ont été brisés dans tous les domaines. Dans *Claustrophobia* par exemple, n'importe quel professeur de chant aurait exigé des élèves un chant soigné, avec un contrôle rigoureux du timbre de la voix et un silence absolu sur la scène. Au contraire, Dodin demande aux comédiens de chanter de façon éraillée, de façon musicale certes, mais pas esthétique (puriste); les chants devaient résonner d'une manière sauvage qui n'aurait rien à voir avec les canons de la pop musique ou du lyrisme. Avec tout ça, on demandait aux comédiens de chanter d'une façon cohérente, avec des intonations qui soient justes... mais sans faire attention à la beauté du son.

Dodin procède de la même façon à l'égard de la mise en scène et de la danse. Le spectacle est créé à partir d'éléments disparates, inattendus. Il mélange des fragments de la brutalité de la vie quotidienne et de son parler avec la rigueur et la grâce du ballet; un *Gloria* de Bach aux voix enrouées par trop de cigarettes et d'hurlements dans les files d'attente et les transports en commun.

it is not the Word's language than it is the music language, that takes the relay in the aim to express these internal lives. The things that can not be expressed by the music are expressed by the ballet".[80] Dodin's school characterizes itself especially by a research for common bases for the teaching of all that must know the future stage producer For this school, the success is to be able to form out of heteroclite human material a spiritually rich personality mastering all the theatre techniques. Dodin does out of his students of future colleagues.

Nobody could evaluate the time required for the study of all student compositions on the *Gaudeamus* subject We can talk about an absolute record, as for the quantity of all propositions made by actors regarding the play *Chevengur*, propositions that differed one from another one by their style, by the reasons of the research, by their way to conceive the live and the literature. Certain suggestions got metamorphosed once on the stage. But the main essence of the actor's fantasies is dissolved in the "artistic body" of the future play. The most important are not representations, stage productions or intonations but a symbiosis of creative willing, temperaments, points of view about live and literature. The severe Dodin's stage constructions come from this magma. That's where lay the fusional character of Dodin's pedagogic method and of his art of stage production. Both of them can be separated only on the paper. Once Dodin recognised himself: "Teaching is a kind of mission. It

Selon une remarque faite par N. Boulgakova dans le spectacle *Claustrophobia,* les gens eux-mêmes «ont l'air d'être des instruments de musique cassés»[79]. C'est le même critique qui a expliqué ce mélange d'éléments hétéroclites, un procédé qui ne s'inscrivait pas du tout dans les standards de l'époque post moderniste: «Le spectacle n'est pas construit selon les lois de l'existence de personnes vivantes, mais selon les lois qui gèrent l'existences des vies intérieures des gens. Au cours du spectacle, ces vies tendent à s'échapper vers l'extérieur, en trouvant différents langages pour s'exprimer. Si ne s'agit pas n'est de mots, c'est la musique qui prend le relais. Ce qui ne parvient pas à être exprimé par la musique surgit en plein milieu d'un ballet»[80].

L'école de Dodin se caractérise surtout par une recherche de bases communes pour enseigner tout ce que doit connaître le futur metteur en scène ou le comédien. Pour cette école, le succès c'est d'arriver à former à partir d'un matériel humain hétéroclite une personnalité spirituellement riche et aguerrie à toutes les techniques. Dodin fait de ses élèves de futurs co-Personne n'a pu évaluer le temps qu'il a fallu pour étudier toutes les compositions des comédiens au sujet de la pièce *Gaudeamus.* On peut parler d'un record presque absolu quand il s'agit de passer en revue toutes les propositions faites par les comédiens au sujet de *Chevengur,* propositions qui étaient différentes les unes des autres par leurs style, le sens de la recherche, la façon de voir la vie et la littérature. Certaines suggestions se sont métamorphosées une fois arrivées sur scène. Mais, l'essentiel des fantaisies des comédiens se dissout dans le corps artistique du futur spectacle. L'essentiel, ce ne is a big joy to see people acquire strength. It is a kind of survival... That's where I find out forces to carry on when I want to leave everything".[81] Art as way of survival and meaning to fight the chaos is very important subject according to Dodin. One can find this art all along his career starting by *Claustrophobia* ending by *The Sea Gull.* This manner to see Art (like bulwarks of the chaos) comes from his teachers.He often tells a story: In 1917 B.V.Zon and his theatrical school friends all Komisarjevski's pupils were rehearsing a theatrical study. A strong noise coming from the street interfered with their work; they shot the window and even the curtains. The day after they came to know about the noise's source: it was the Bolsheviks who were attacking the Kremlin. "Still being a child I wondered how one could tell such things? The people were doing revolution and he and his friends were worried with their studies!!! It is only years after that I understood than Zon was one of the rare persons that at the time of the revolution was doing something really important; he studied art while others were killing one another".[82] Dodin's Art is very disturbing because it takes in account that at every instant, somewhere in the world people are busy to slaughter and that human values are trampled down and are submerged by rivers of blood. His school and his method are soaked with this tragic conscience. Theatre is kind of unity between the stage and the audience against the danger that threatens humanity. I think that Dodin's theatre has something to deal with

sont pas des images, des mises en scènes ou des intonations, mais une symbiose des volontés créatives, des tempéraments, des points de vue sur la vie et sur la littérature. C'est de ce magma là que surgissent les constructions rigoureuses des mises en scènes de Dodin. C'est là que réside le caractère fusionnel de la méthode pédagogique de Dodin et de son art de la mise en scène. Les deux ne pouvant être dissociés que sur le papier.

Dodin avait reconnu: «L'enseignement est une sorte de mission. C'est une grande joie de voir les gens acquièrent des forces. C'est une forme de survie... C'est ce qui me donne les forces de continuer aux moments où j'ai envie de tout abandonner»[81]. L'art en tant que forme de survie et moyen de s'opposer au chaos est un sujet très important chez Dodin. On trouve cet art tout au long de son parcours en commençant par *Claustrophobia* et en terminant par *La Mouette*. Cette façon de concevoir l'art (comme rempart au chaos) lui vient de ses professeurs. Il raconte souvent une histoire: En 1917 B.V. Zon et des camarades de cours, tous élèves de Komissarjevski étaient en train de réviser une étude théâtrale. Un fort bruit provenant de la rue les gênait; Ils fermèrent les fenêtres et même les rideaux. C'est le lendemain seulement qu'ils ont appris l'origine du bruit; c'était les Bolcheviks qui attaquaient le Kremlin. «Moi, encore gamin, je me demandais comment on pouvait raconter des choses pareilles? Les gens étaient en train de faire la révolution et lui et ses camarades étaient préoccupés par leurs études!!! Ce n'est que des années plus tard que j'ai compris que Zon était un des rares qui au moment de la révolution faisait quelque chose de vraiment important; il étudiait l'art pendant que d'autres s'entretuaient»[82].

Nietzsche's assertion that says: "... hi looks toward the world, and includes an eternal pain as if it was his own pain, by the meaning of love and compassion".[83] If we look at Dodin's Art through Nietzsche's theatrical frame, (a frame that matches very well to Dodin's art),one could say that Dodin's art includes Euripides's theatrical world - a world where an actor with a thumping heart and hair erected on the head reigns - and Eskhil's theatrical world- a world where the hero of the dramatic epic is unable to melt himself to the images that he creates, but still remains a contemplative and unconcerned by the images creator".[84] Slowly but surely Dodin's theatre evolves towards Eskhil's conception. This idea is based of plays like *Molly Sweney, The Sea Gull, Uncle Vania*. Years after years, Dodin's theatre identifies itself less and less with the "theatre and nothing but theatre". Dodin does not identify himself as stage producer: "I feel like a philosopher who thinks about himself, about the conception of the Good and Evil, justice and injustice, Beautifulness and ugliness. But as a stage producer I integrate all my thoughts in the canvas of the plays.

These plays can be dedicated to the life of the Russian village, to the one of the sailors or to the one of the apostles"[85] The Lev Dodin's paradox is equally theatre paradox the one of a collective loneliness. Theatre is a spiritual entity, an artistic and collective soul, an favourable environment to philosophical reflections. In fact it is a kind of place where Dodin is happy. Here is his

L'art de Dodin est troublant parce qu'à tout instant il tient compte du fait qu'à un moment précis, quelque part dans le monde des gens se massacrent et des valeurs humaines sont piétinées et noyées dans le sang. Son école et sa méthode sont imbibées de cette conscience tragique. Le théâtre est une forme d'union sur scène et dans la salle contre le danger qui menace l'humanité. Je pense que le théâtre de Dodin relève de la formule de Nitszche selon laquelle «il dirige son regard sur le monde, et par les moyens de l'amour et de la compassion englobe l'éternelle douleur comme si elle était sa propre douleur»[83]. Si on reste dans le registre théâtral de Nitzche qui colle très bien à l'art de Dodin, on pourrait dire que son art va du monde théâtral d'Euripide où règne un comédien «au cœur battant la chamade, cheveux dressés sur la tête» jusqu' au monde d'Eskhil dans lequel «l'auteur d'une épopée dramatique est incapable de se fondre aux images qu'il crée, mais reste toujours un créateur contemplatif et impassible devant lequel défilent les images»[84]. Le théâtre de Dodin évolue lentement mais sûrement vers une conception *Eskhilienne* si on en juge d'après les pièces *Molly Sweeney, La Mouette, Oncle Vania.*
Au fil des années, le théâtre de Dodin se reconnaît de moins en moins dans le «théâtre et rien que lui». Dodin lui même se considère de moins en moins en tant que metteur en scène: «En parlant en terme de genre, je suis plutôt un philosophe qui réfléchit à lui-même, à sa conception du bien et du mal, de la justice et de l'injustice, de la laideur et de la laideur. Mais comme j'exerce le métier de metteur en scène, j'intègre toutes mes réflexions dans la fibre des spectacles qui peuvent être tantôt dédiés à la vie du village russe, à celle des ma-

confession: "...Sometimes I feel so happy during the rehearsal as if the time stops; the same kind of feeling that can happen when you are alone"[86].

[1] Schipilova Tatiana. *The Right to feel*, Sovietskaïa Sibiri, on 1997, December 8th, page 3.
[2] Grislin Francis. *Gaudeamus: a fantastic symphony, a hymn in life*. Hebdoscope, on 1991, November 27th, page 15.
[3] Repetition of Tchekhov's play *A nameless play*, July 27th, 1996. Here and farther are quoted extracts of the recording accomplished by A.A. Oghibina.
[4] Dodin Lev. *Why does a movie director need a company*?, Theatrical life, on 1986, number 18, page 20.
[5] Lev Dodin student's diary, 15 Novembre 1961, "Petersburg Theatrical Journal". 1993, N° 1, page 28.
[6] Dodin Lev *Notes for every day*, Theatre, 1983, N°5, page 107.
[7] Theatre. 1987. Number 4, page 55.
[8] Dodin Lev. *The actor must know how to walk on a tense thread*. Debate with N. Kolosova, Vetcherniï Péterbourg, 1999, August 3rd, number 138, page 3.
[9] Dodin Lev. *The harnessed space*. Debate with Marina. Zabolotnaïa, Theatrical Life, 1998, number 1, page 17.
[10] Kommisarjevski F.F. *Me and the Theatre*, Moscow, on 1999, page 192-193.
[11] "Izvestiïa", on 1997, May 6th, number 88.
[12] Voir Dodin Lev. *Claustrophobia: human*

rins ou à celle des apôtres»[35].

Le paradoxe de Lev Dodin, c'est aussi le paradoxe du théâtre, celui d'une solitude collective. Le théâtre est une entité spirituelle, une âme artistique collective, un milieu propice à des réflexions philosophiques. C'est en somme un endroit où Dodin est heureux. Voila son aveu: «... Il m'arrive d'être tellement heureux lors des répétitions, comme si le temps s'arrêtait ; le même genre de chose qui peut arriver quand on se trouve seul»[36].

[1] Schipilova Tatiana. *Le droit de sentir,* Sovietskaïa Sibiri. 1997, 8 décembre, page 3.

[2] Grislin Francis. *Gaudeamus*: une symphonie fantastique, un hymne à la vie. Hebdoscope, 1991, 27 Novembre, page 15.

[3] Répétition de la pièce de Tchekhov, *Une pièce sans nom*, 27 juillet 1996. Ici et plus loin sont cités des extraits des enregistrements réalisés par A.A. Oghibina.

[4] Dodin Lev. *Pourquoi le metteur en scène a-t-il besoin d'une compagnie?*, Vie théâtrale,1986, Numéro 18, page 20.

[5] Le journal de Lev Dodin, étudiant, 15 novembre 1961 - Le journal théâtral de Pétersbourg. 1993, numéro 1, page 28.

[6] Dodin Lev. *Des notes pour tous les jours,* Théâtre,1983, Numéro 5, page 107.

[7] Théâtre. 1987. Numéro 4, page 55

[8] Dodin Lev. *Le comédien doit savoir marcher sur un fil tendu.* Discussion avec N. Kolosova, Vetchernïï Péterbourg, 1999, 3 Août, numéro 138, page 3

[9] Dodin Lev. *L'espace attelé.* Discussion avec Marina. Zabolotnaïa - Vie théâtrale, 1998, numéro 1, *illness of always*. Debate with Nina Agisheva, "Moskovskiïe Novosti", on 1995. November 12-19. Number 78, page 21.

[13] Dodin Lev. *Notes for every day*, "Theatre". 1983. Number 5, page 107.

[14] "Izvestiïa", 1997, May 6th, number 88, page 3.

[15] Dodin Lev. *Why does the movie director need a company?*, "Théatralinaïa Jizni», on 1986, number 18, page 19.

[16] See Lotman Iouri. *Sémiosphéra*, St. Petersburg, on 2000, page 549-567.

[17] See Fourer. S. *The figures of the Sea Gull and collective worldwide soul*, Essen, on 2001.

[18] Dodin Lev, *I don't like things that shrink the mind,* Discussion with Marina Drobicheva, "Smena", 1998, April 15th, N° 83, page 7.

[19] Dodin Lev. *It is impossible to entitle life* . Debate with Roman Doljanski, "Kommersant-daily", 1998, May 6th, number 79, page 13.

[20] *In contact with Gods.* Directors talks theatre. Manchester and New York, 1996, page 71.

[21] Brantley Ben. *A story that flies like gossip*, New York Times, on 2000, July, page 86.

[22] Dodin Lev. *Why does the movie director need a company?*, page 19.

[23] Henry Bergson. *Inventive evolution*, Moscow, on 1909, page 271.

[24] Rehearsal of *A nameless play* , June 27th, 1996.

[25] According to me, this tendency was developed to its maximal extent during the rehearsals of *King Lere* during the winter 2003-2004.

page 17.

[10] Kommisarjevski F.F. *Moi et le Théâtre,* Moscou, 1999, page 192-193.

[11] *Izvestiïa,* 1997, 6 Mai, Numéro 88.

[12] Voir Dodin Lev. *Claustrophobia: maladie humaine de toujours.* Discussion avec Nina Agisheva - «Moskovskiïe Novosti», 1995. 12-19 novembre. Numéro 78, page 21.

[13] Dodin Lev. *Des Notes pour tous les jours* «Théâtre». 1983. Numéro 5, page 107.

[14] «Izvestiïa», 1997, 6 mai, numéro 88, page 3.

[15] Dodin Lev. *Pourquoi le metteur en scène a-t-il besoin d'une compagnie?* «Théatralinaïa Jizni», 1986, Numéro 18, page 19.

[16] Voir Lotman Iouri. «Sémiosphéra», Saint-Pétersbourg, 2000, page 549-567.

[17] Voir Fourer. S. *Les personnages de la Mouette et l'âme mondiale collective,* Essen, 2001.

[18] Dodin Lev. «Je n'aime pas ce qui rétrécit la pensée». Discussion avec Marina Drobicheva «Smena», 1998, 15 avril, Numéro 83, page 7.

[19] Dodin Lev. *On ne peut pas intituler la vie.* Discussion avec Roman Doljanski «Kommersant-daily», 1998, 6 mai, Numéro 79, page 13.

[20] *In contact with the Gods.* Directors talks theatre. Manchester et New York, 1996, page 71.

[21] Brantley Ben. *A story that flies like gossip,* New York Times, 2000, juillet, page 86.

[22] Dodin Lev. *Pourquoi le metteur en scène a-t-il besoin d'une compagnie?,* page 19.

[23] Henry Bergson. *L'évolution créative,* Moscou, 1909, page 271.

[24] Répétition de *La pièce sans nom,* 27 juin 1996.

[25] Selon moi, cette tendance fût développée au maximum lors des répétitions du «Roi Lire» au cours de l'hiver 2003-2004.

[26] Livov-Anokhine B.A., *The terror of cold and exaltation,* "Kulitura", 1995, December 16th, page 9.

[27] See Ismailova Nina, *19 improvisations,* "Izvestia", 1990, 19 of July, page 3.

[28] See Berdiaïev. N., *The sense of creation.* Paris, on 1965, page 275.

[29] See Dodin Lev. *The artist must know how to walk on a tense thread,* page 3.

[30] Lev Dodin's dialogue with Paulina Bogdanova, in the debate *The theatre of success or the theatre of the inventive process,?* "Théatralnaïa Jizni", 1986, number 18, page 20.

[31] Dodin Lev. *I do not like things that shrinks thought,* page 7.

[32] Izvestiïa, on 1997, May 6th, number 83, page 3.

[33] Nevskoïe Vremia, on 1998, October 2nd, page 3.

[34] Kommersant-Vlasti. 2000. April 11th, page 9.

[35] Boulgakova N.A. *Evolution of the actor in Lev Dodi's plays in the 80's-90's.* Essay (...) St Petersburg 2001, page 16.

[36] Interview of Lev Dodin to Grigri Zalawski. *Nezavisimaïa Gazetta,* 1997, number 146, August 8, page 7.

[37] Same interview as below

[38] *Go out on the pillory place.* Four monologues by Lev Dodin recorded by Marina Tokareva, "Obstchaia Gazeta", 1997, number 3 (210), 13th August, page 7.

[39] Fressola Michel J. *A healthy dose of bitter medicine,* Staten Island Advance, 2000, 14th July.

[26] Livov-Anokhine B.A. La terreur du froid et de l'exaltation «Kulitura», 1995, 16 décembre, page 9.

[27] Voir Ismaïlova.N. Dix neuf improvisations «Izvestïia», 1990, 19 juillet, page 3.

[28] Voir Berdiaïev N. *Le sens de la création.* Paris, 1965, page 275.

[29] Voir Dodin Lev. *L'artiste doit savoir marcher sur un fil tendu*, page 3.

[30] Dialogue de Lev Dodin avec Paulina Bogdanova, dans la discussion «Le théâtre du succès ou le théâtre du processus créatif?» «Théatralnaïa Jizni», 1986, numéro 18, page 20.

[31] Dialogue de Lev Dodin avec Paulina Bogdanova, dans la discussion *Le théâtre du succès ou le théâtre du processus créatif?* «Théatralnaïa Jizni», 1986, numéro 18, page 20.

[32] Dodin Lev. *Je n'aime pas ce qui rétrécit la pensée*, page 7.

[33] *Izvestïia*, 1997, 6 mai, numéro 83, page 3.

[34] *Nevskoïe Vremia*, 1998, 2 octobre, page 3.

[35] Kommersant- Vlasti. 2000. 11 avril, page 9.

[36] Boulgakova N.A., *L'évolution de l'Art du comédien dans les spectacles de Lev Dodin dans les années 80-90.* Dissertation en vue de l'obtention du niveau d'aspirant au poste de Professeur des Sciences des Arts. Saint-Pétersbourg, 2001, page 16.

[37] Interview donnée par Lev Dodin à Grigori Zaslawski. «Nezavisimaïa Gazetta», 1997, numéro 146, 8 août, page 7.

[38] Même interview que précédemment.

[39] *Sortir sur la place du pilori.* Quatre monologues de lev Dodin enregistrés par Marina Tokareva. «Obstchaïa Gazeta», 1997, numéro 3 (210), 13 août, page 7.

[40] Dodin Lev *We cannot entitle a life* talks with Roman Doljanski, Kommersant-Daily, 1998, may 6, page 13.

[41] Lev Dodin , "Nedelia", the rubric *The guest of the 13th Page* Discussion with Vadim Vernik, 1989, 10-16 of May, N 28.

[42] Lev Dodin, *The claustrophobia, a societies eternal sickness* Discussions with Nina Aghisheva, Moscovskie Novosti, 1995, 12-19 november, N. 78, page 21.

[43] *Dodin likes that the life is a nameless play,* Liudmila Ivanova's publication. Argumenti i Facti, 1997, 24 october.

[44] Bieli Andrei. Moscow, 1989, page 288.

[45] Four dialogues and monologues about *The Possessed* played in ST Petersburg. Helena Levikova's publication, Contemporary Dramaturgy, 1992, N° 5-6, page 202.

[46] Rehearsal of the play *A nameless play*, 18th December 1996.

[47] Dodin Lev, The *actor should know how to walk on a tense thread.*

[48] Dodin Lev, *Notes for every day*, "Theatre", 1983, N°5, page 101.

[49] Dodin Lev, *Notes for every day*, page 103.

[50] In contact with the Gods? Directos talk theatre, page 306. Afterwards, Wilson corrected " Usually, I start with very formal moments, very close to the model, but at the same time, all this takes a very free and emotional turn. It is not rational at all." (Page 308).

[51] In contact with the Gods? Page 187.

[52] Stanislawski K.S. Collection in 8 tomes. Tome 2, Moscow, 1954, page 79.

[53] Zon B.V. Meetings with Stanislawski,

[40] Fressola Michel J. *A healthy dose of bitter medicine*, Staten Island Advance, 2000, 14 juillet.

[41] Dodin Lev. *On ne peut pas intituler une vie* Discussions avec Roman Doljanski, Kommersant-Daily, 1998, 6 mai, page 13.

[42] Lev Dodin – Dans Nedelia, dans la rubrique *L'invité de la treizième page*. Discussions avec Vadim Vernik, 1989, 10-16 mai, numéro 28.

[43] Lev Dodin. *La claustrophobie – maladie de toujours de la société,* Discussions avec Nina Aghischeva, Moskovskïe Novosti, 1995, 12-19 novembre, numéro 78, page 21.

[44] *Dodin aime le fait que la vie soit une pièce sans nom.* Publication de Ludmila Ivanova. Argoumenti i Fakti. 1997, 24 octobre.

[45] Bieli Andreï. *Moscou* M. 1989, page 288.

[46] Quatre dialogues et monologues sur le thème de la pièce *Les Possédés* jouée à Saint Pétersbourg. Publication de Héléna Levikova, Dramaturgie contemporaine 1992, numéro 5-6, page 202.

[47] Répétition de la pièce *Une pièce sans nom*, 18 décembre 1996.

[48] Dodin Lev, *Le comédien doit savoir marcher sur le fil*, page 3.

[49] Dodin Lev. *Des notes pour tous les jours* «Théâtre», 1983, numéro 5, page 101.

[50] Dodin Lev. *Des notes pour tous les jours*, page 103.

[51] In contact with the Gods? Directors talk theatre, page 306. Par la suite, Wilson rectifie: «D'habitude, je commence par des moments très formels, très proches de la maquette, mais en même temps, tout cela prend un déroulement très libre et émotionnel. Ce n'est pas rationnel du tout». (Page 308).

[52] In contact with the Gods? page 187.

Theatrical inheritage, Tome 1, K.S. Stanislawski, Moscow, 1955, page 405.

[54] Russian State Academy of Art and Literature, Archives.

[55] Brantly Ben, *A story that flies like gossip*, page 86.

[56] Bulgakova N.A. *The evolution of the comedian's art in Dodin's plays from 1980 to 1990*, page 19.

[57] Dodin Lev *The true theatre is the theatre that speaks about myself,* Discussions with Janna Zaretskaia, N° 13, page 11.

[58] Yurghenson Caroline. *This evening we are improvising*, "Le Figaro", 1992, February 10.

[59] Four dialogues and monologues on the subject of *The Possessed* played in St-Petersburg, "Sovremennaia Dramaturghia", 1992, N° 5-6, page 202.

[60] Dodin's answer to the enquiry leaded by the sociological group *Theatre and sociology*, 1988, page 2, MDT's Archives.

[61] Dodin Lev. *Notes for every day*, "Theatre", 1983, N°5, page 109.

[62] Stanislavski K.S. Wrightings in 8 tomes, tome 4, Moskow, page 195.

[63] Vigotski L.S. *The thought and the language*

[64] "Theatrical Journal of St-Petersburg".

[65] See Volochinov V.N. (MM. Bakhtine). *The Freudisme*, Essay, Leningrad, 1927, page 36.

[66] Méerhold V. *Written articles, speeches, discussions*, Two volumes. Volume 2, Moscow, 1968, page 388.

[67] Svobodin A. *Everyone has his own tricks*,

[53] Stanislawski K.S. Recueil d'œuvres en 8 tomes. Tome 2, Moscou, 1954, page 79.

[54] Zon B.V. *Rencontres avec Stanislawski,* L'héritage théâtral, Tome 1, K.S. Stanislawski, Moscou, 1955, page 405.

[55] Académie d'état de Littérature et d'Art de Russie, Archives.

[56] Brantly Ben. *A story that flies like gossip*, page 86.

[57] Boulgakova N.A. *L'évolution de l'art du comédien dans les spectacles de Lev Dodin de 1980 à 1990*, page 19.

[58] Dodin Lev: Le. Discussions avec Janna Zaretskaïa, Ecran i Stsena, 2000, Numéro *Le vrai théâtre, c'est toujours le théâtre qui parle de moi,* 13, page 11.

[59] Yurgenson Caroline. Ce soir, on improvise, Le Figaro 1992, 10 février.

[60] Quatre dialogues et monologues sur le thème des *Possédés* de Saint Péterbourg «Sovremenaïa dramaturghia», 1992, numéro 5-6, page 202.

[61] La réponse de Dodin à l'enquête du groupe sociologique *La sociologie et le théâtre*, 1988, page 2, Archives du MDT.

[62] Dodin L. *Des notes pour tous les jours* «Théâtre», 1983, numéro 5, page 109.

[63] Stanislawski K.S. Recueil d'œuvres en 8 tomes, tome 4, Moscou, page 195.

[64] Vigotski L.S. *La réflexion et langage*, Moscou 1934, page 210-211.

[65] *La revue théâtrale de Pétersbourg*, 1993, numéro 3, page 29.

[66] Voir Volochinov V.N. (M.M. Bakhtine). *Le Freudisme*, essai critique. Leningrad, 1927, page 36.

[67] Méerhold V. *Articles écrits, discours, discussions en deux volumes*. Volume 2, Moscou, 1968, Kulitura, 1995, 21 october, page 9.

[68] Brodski I'S. Prefaces, Platonov A. *The Ditch*, Ann Arbor. 1973, pages 3-2.

[70] Lev Dodin *The stage of our hopes*, "Nabliudateli", analytic attachment to the "Nevskoie Vremia" weekly newspaper. Jun 5, 1998, N° 20, page 1.

[71] Gorfunkel E. *The topography of communism*, "Theater", 2000, numero 1, page 68.

[72] Smelianski Anatoli. *Music Lesson*, "Moskovskiïe Novosti", 1990. November 11, number 45, page 14.

[73] Zand Nicol. *The battalion of Saint Petersburg*, The World, 1992, February 15.

[74] Helliot Armelle, *Gaudeamus*, Dodin, *On the top of the hanger*, Paris, The Newspaper, 1992, February 14.

[75] The name of the author is not specified. *Gaudeamus* by Lev Dodine, The Doctor's Newspaper, 1992, February 19.

[76] Thebaud Marion. *Lets enjoy*, The Figaro, 1992, February 27.

[77] Pralong Michel. *Soviet soldiery and confusion*, The Newspaper, 1991, December 5.

[78] Interview given by Dodin to the newspaper "Izvestia". 1977, May 6, number 83, page 3.

[79] Boulgakova N. HAS. *The evolution of the art of actor in Lev Dodin's plays in the period 1980-90*, page 130.

[80] Same source, page 131.

[81] Thibaundat Jean-Pierre. *Hourra! Gaudeamus est là!*, Libération, 1992, 11 February.

[82] Dodin Lev. *I had to feign the actor*, "St

page 388.

[68] Svobodin A. *A chacun ses trucs*, Koulitoura. 1995, 21 octobre, page 9.

[69] Brodski I. Préface, Platonov A. *Le Fossé*, Ann Arbor.1973, pages 3-21.

[70] Lev Dodin: *La scène de nos espoirs* «Nabliudateli», parution analytique du journal «Nevskoïe Vremia». 5 juin, 1998. Numéro 20, page 1.

[71] Gorfunkel E. *La topographie du communisme* «Théâtre», 2000, numero1, page 68.

[72] Smelianski Anatoli. *Leçons de musique* «Moskovskiïe Novosti»,1990. 11 novembre, numéro 45, page 14.

[73] Zand Nicol. Le bataillon de Saint-Petersbourg, Le Monde, 1992, 15 février.

[74] Helliot Armelle, *Gaudeamus*, Dodin, *Au plus haut du cintre*, Le Quotidien de Paris, 1992, 14 février.

[75] Le nom de l'auteur n'est pas précisé. *Gaudeamus* de Lev Dodin, Le Quotidien du médecin, 1992, 19 février.

[76] Thebaud Marion. Réjouissons- nous, Le Figaro, 1992, 27 février.

[77] Pralong Michel. Soldatesque et désarroi soviétiques, Le Journal, 1991, 5 décembre.

[78] Interview donnée par Dodin au quotidien «Izvestia». 1977, 6 mai, numéro 83, page 3.

[79] Boulgakova N.A. *L'évolution de l'art de comédien dans les spectacles de Lev Dodin dans la période 1980-90*, page 130.

[80] Même source, page 131.

[81] Thibaundat Jean-Pierre. *Hourra! Gaudeamus est là!*, Libération, 1992, 11 février.

[82] Dodin Lev. *J'ai du feindre le comédien* «Sanct -Peterbourgskie vedomosti». 18- 24 avril 1998, page 11, article de O. Serdoboliski.

Peterbourgskie vedomosti". 18-24 April 1998, page 11, by O. Serdoboliski.

[83] Nietzsche F. wrightings in 2 volumes, Volume 1, Moscow 1990, orderly 128.

[84] Same source that preceding, Volume 1, page 103.

[85] Dodin Lev. Interview for the Israeli newspaper *Our Community*, 2000, number 30, Discussion with Danil Goloubev.

[86] Dodin Lev. *Dodin likes the fact that life is like a Nameless play*, Discussion with Liudmila Ivanova, "Argumenti i's Fakti", 1997, October 24.

[83] Nitszche F. Œuvres en 2 tomes, Tome 1, Moscou 1990, page 128.

[84] Même source que précédente, Tome 1, page 103.

[85] Dodin Lev. Interview pour le journal Israélien «Notre Communauté», 2000, numéro 30. Discussion avec Danil Goloubev.

[86] Dodin Lev. *Dodin aime le fait que la vie soie une Pièce sans nom*, Discussion avec Liudmila Ivanova «Argumenti i Fakti», 1997, 24 octobre.

Contributions de
Contributions of

Les fonction des intervenants se réfèrent à la période de leur participation au Prix Europe\Job titles given for the participants are those held at the time of their participation in the Europe Theatre Prize.

Elena Alexeeva
critique *Peterburgskie Vedomoski*, Russie

Pol Arias
critique Vrt\Radio Tv Belge - Radio 1 Studio Brussel-De Wandelgangen -De Kunstberg, Belgique

Georges Banu
président Association International des Critique de Théâtre, professeur Institut d'Etudes Théâtrales Paris, directeur artistique Académie Expérimentale des Théâtre, France

Michel Bataillon
dramaturge, Théâtre national populaire de Villeurbanne, France

Cornelia Bessie
critique *New York Times*, éditeur, Etats Unis

Gordana Blazanovic
musicien, Bosnie Herzégovine

Tom Blokdijk
dramaturge et adaptateur de *Ongebluste Kalk*, Pays Bas

Mario Bolognari
maire de Taormina, Italie

David Borovski
scénographe, Russie

Gianfranco Capitta
critique *Il Manifesto*, Italie

Claudia Castellucci
melode, coreuta, lauréat 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales, Italie

Romeo Castellucci
metteur en scène, lauréat 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales, Italie

Jovan Cirillov
directeur Bitef Belgrade, Prix Spécial, Yougoslavie

Oleg Dmitriev
assistent à la mise en scène, Russie

Lev Dodin
metteur en scène, directeur du Maly Teatr de Saint-Pétersbourg, lauréat 8ème Prix Europe pour le Théâtre, Russie

Declan Donellan
metteur en scène, Royaume-Uni

Olga Egoshina
critique de théâtre, Russie

Marie Hélène Estienne
collaboratrice de Peter Brook et adaptatrice de *Le Costume*, France

Bernard Faivre D'Arcier
directeur Festival d'Avignon, France

Valeri Galendeev
professeur de l'Académie de Théâtre de Saint-Pétersbourg, Russie

Elena Gorfunkel
professeur de l'Académie de Théâtre de Saint-Pétersbourg, critique de théâtre, écrivain, Russie

Lev Guitelman
professeur de l'Académie de Théâtre de Saint-Pétersbourg, Russie

Jens Hilije
dramaturge, Allemagne

Ninel Izmailova
critique *Gazeta 1 Sentyabrya - Odtel Isskustvo*, Russie

Paul Koek
directeur artistique de l'Hollania Theatergroep, lauréat 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales, Pays Bas

Georges Lavaudant
metteur en scène, directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, France

Alan Lyddiard
metteur en scène, Royaume-Uni

Eli Malka
directeur de l'Union des Théâtres de l'Europe, France

Alessandro Martinez
secrétaire général et fondateur Prix Europe pour le Théâtre, Italie

Joyce Mcmillan
critique *The Scotsman*, Royaume-Uni

Josè Monleon
directeur Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo et revue Primer Acto, Espagne

Kirsikka Moring
critique *Helsingin Sanomat*, Finlande

Ivan Nagel
professeur à l'Université de Berlin, Allemagne

Henk Oosterling
professeur à l'Université de Rotterdam, Pays Bas

Thomas Ostermeier
metteur en scène, directeur de la Schaubühne, lauréat 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales, Allemagne

Béatrice Picon-Vallin
directeur de recherches au Centre national de la recherche scientifique, professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, France

Alexej Poraï-Kochits
scénographe, Russie

Nedad Prokic
directeur du Théâtre BITEF, Yougoslavie

Tatiana Proskournikova
secrétaire Centre russe AICT, universitaire, critique de Théâtre, Russie

Franco Quadri
critique *La Repubblica*, Italie

Bakary Sangaré
acteur, Mali

Yves Saussinan
administrateur Centre Dramatique National de Nice, France

Vladimir Savitski
critique de théâtre, écrivain, Russie

Gerald Sigmund
critique *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Allemande

Mikhail Shvydkoi
ministre de la Culture, Russie

Johan Simons
directeur artistique de l'Hollandia Theatergroep, lauréat 6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales, Pays Bas

Anatoli Smelianski
critique de théâtre, écrivain, Russie

Inna Solovieva
universitaire, critique de théâtre, Russie

Arthur Sonnen
directeur Theaterfestival, Pays Bas

Patrick Sommier
producteur, France

Ibrahim Spahic'
directeur Festival International de Sarajevo, Mention Spéciale, Bosnie Herzégovine

Biljana Srbljanovic
écrivain, Yougoslavie

Mikhail Stronin
manager du Maly Teatr de Saint-Pétersbourg, Russie

Renzo Tian
président Association Nationale des Critiques de Théâtre, professeur à l'Université de Rome, critique *Il Messaggero*, Italie

Alexandre Tchepourov
vice-directeur artistique du Théâtre Aleksandrisky, critique de théâtre, Russie

Luk Vanden Dries
professeur à l'Université de Antwerp, Pays Bas

Helena Varopoulou
professeur à l'Université de Athènes, Grèce

Raymond Weber
directeur de la Culture et du Patrimoine culturel Conseil d'Europe, Belgique

Jury

8ème Prix Europe pour le Théâtre
8th Europe Theatre Prize
6ème Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales
6th Europe Prize New Theatrical Realities

Président
Erland Josephson
(Acteur)

Secrétaire Permanant
Renzo Tian
(Commissarie Straordinarie Ente Teatrale Italiano)

Georges Banu
(Président Association International des Critique de Théâtre - Professeur Institut d'Etudes Théâtrales Paris - Directeur Artistique Académie Expérimentale des Théâtre)

Daniel Benoin
(Président Convention Théâtrale Européenne - Directeur Comédie de Saint Etienne)

Michael Billington
(Critique *The Guardian*)

Bernard Faivre D'Arcier
(Directeur Festival d'Avignon)

Eli Malka
(Directeur Union des Théâtres de l'Europe)

Josè Monleon
(Directeur Instituto Internacionale del Teatro del Mediterraneo - Directeur revue Primer Acto)

Ivan Nagel
(Professeur à l' Université de Berlin)

Tatiana Proskournikova
(Secrétaire Centre russe AICT – Universitaire et critique du Théâtre)

Franco Quadri
(Critique *La Repubblica*)

Les images de couverture se réfèrent aux manifestations du 8ème Prix Europe pour le Théâtre et à un des spectacles de Lev Dodin

Cover images from the 8th Europe Theatre Prize Event and one of Lev Dodin's performances

Les traductions en français des textes de la rencontre avec l'Holiandia Theatergroep, des textes de Cornelia Bessie, Declan Donellan, Alan Lyddiard de la rencontre sur Lev Dodin sont de Françoise Anvar; les traductions en français des textes en allemand de la rencontre avec Thomas Ostermeir sont de Philippe Henri Ledru; les traductions en français des textes de Elena Alexeeva, David Borovski, Oleg Dmitriev, Lev Dodin, Valeri Galendeev, Ninel Izmailova, Alexej Poraï-Kochits, Vladimir Savitski, Mikhail Shvydkoi, Anatoli Smelianski, Inna Solovieva, Mikhail Stronin de la rencontre sur Lev Dodin, des textes de la Conférence *La problématique du travail de Lev Dodin* sont de Macha Zonina; les traductions en français du texte *La Méthode et l'Ecole de Lev Dodin* et de Kirsikka Moring de la rencontre sur Lev Dodin sont de Serghei Nantoï; les traductions en français des textes de Franco Quadri, des textes de la rencontre de la Societas Raffaello Sanzio sont de Chloé Tucciarelli; les traductions en français du texte de la préface, des textes de Mario Bolognari, Gianfranco Capitta, Mikhail Shvydkoi, Renzo Tian de la Remise des Prix sont de Thérèse Baboulène. Les traduction en anglais des textes de la rencontre avec Thomas Ostermeier, de la rencontre avec Jovan Cirilov, de la rencontre avec Ibrahim Spahic', de la rencontre *Brook and Africa,* des textes de Elena Alexeeva, Michel Bataillon, David Borovski, Oleg Dmitriev, Lev Dodin, Valeri Galendeev, Ninel Izmailova, Georges Lavaudant, Béatrice Picon-Vallin, Alexej Poraï-Kochits, Vladimir Savitski, Mikhail Shvydkoi, Anatoli Smelianski, Inna Solovieva, Patrick Sommier, Mikhail Stronin de la rencontre sur Lev Dodin, des textes de la Conférence *Problematics Lev Dodin work's,* des textes de Bernard Faivre D'Arcier, Eli Malka, Yves Saussinan, Raymond Weber de la Remise des Prix sont de Ian Herbert; la traduction en anglais du texte *About Lev Dodin School &Method* est de Serghei Nantoï; Les traduction en anglais des textes de la préface, de la rencontre avec la Societas Raffaello Sanzio, des textes de Franco Quadri, Gianfranco Capitta de la rencontre sur Lev Dodin, des textes de Mario Bolognari, Mikhail Shvydkoi, Renzo Tian de la Remise des Prix sont de Bambi Watkins. *Remerciements:* Pierre Bachelier, Georges Banu, Jova Cirilov, Letteralmente società cooperativa – Palermo, José Monleon, Franco Quadri, Arthur Sonnen.

Relectures
Ian Herbert
Serghei Nantoï
Macha Zonina

Maquette et mise en page
STUDIOS
Francesco Sapuppo - Francesco Maugeri

Achevé d'imprimer en décembre 2005
Sur les presses de: *Arti Grafiche Motta*
Avola (SR) – Italie

Imprimé en UE

Lev Dodin
Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre

Actes du 8ème Prix Europe pour le Théâtre
Proceedings of the 8th Europe Theatre Prize

6ÈME PRIX EUROPE NOUVELLES RÉALITÉS THÉÂTRALES
6TH EUROPE PRIZE NEW THEATRICAL REALITIES

Une rencontre avec*An Encounter with*
HOLLANDIA THEATERGROEP
dirigé par*conducted by*
Arthur Sonnen
modetateur*moderator*
Luk Vanden Dries

Une rencontre avec*An Encounter with*
THOMAS OSTERMEIER

Une rencontre avec*An Encounter with*
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
dirigé par*conducted by*
Franco Quadri

PRIX SPÉCIAL*SPECIAL PRIZE*: BITEF
Une rencontre avec*An Encounter with*
Jovan Cirilov

MENTION SPÉCIALE*SPECIAL MENTION*:
IBRAHIM SPAHIC - SARAJEVO
Une rencontre avec*An Encounter with*
Ibrahim Spahic
dirigé par*conducted by*
Josè Monleon

RETOURS\RETURNS: PETER BROOK
Peter Brook et l'Afrique*Peter Brook and Africa*
Une rencontre avec*An Encounter with*
Marie-Hélène Estienne, Bakary Sangaré
dirigé par*conducted by*
Georges Banu

8ÈME PRIX EUROPE POUR LE THÉÂTRE
8TH EUROPE THEATRE PRIZE
LEV DODIN

Le creuset d'un théâtre nécessaire
The melting pot of an essential theatre
organisé par*organized by*
Franco Quadri

RENCONTRE AVEC*ENCOUNTER WITH*
LEV DODIN

CÉRÉMONIE DE REMISE DES PRIX
AWARDS CEREMONY

ANNEXES
La problèmatique du travail de Lev Dodin
Problematics Lev Dodin'work
Conférence*Conference*

La Méthode et l'Ecole de Lev Dodin
About Lev Dodin's School & Method
par*by* V.N.Galendeev

Prix Europe pour le Théâtre – Union Européenne: ligne budgétaire « Subventions aux organisations d'intérêt culturel européen »

ISBN: 88-901014-2-3



PREMIO EUROPA PER IL TEATRO



Union Européenne: ligne budgétaire « Subventions aux organisations d'intérêt culturel européen »

Culture Communication
Union des Théâtres de l'Europe
CONVENTION THÉÂTRALE EUROPÉENNE