

7^e Prix Europe pour le Théâtre
7th Europe Theatre Prize
Pina Bausch

5^e Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales
5th Europe Prize New Theatrical Realities
Royal Court Theatre



Sur les traces de Pina

Tracing Pina's Footsteps



Sur les traces de Pina
Tracing Pina's Footsteps

Autres volumes consacrés au Prix Europe pour le Théâtre,
aux éditions 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

7^e Prix Europe pour le Théâtre

7th Europe Theatre Prize

Pina Bausch

5^e Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales

5th Europe Prize New Theatrical Realities

Royal Court Theatre

Sur les traces de Pina

Tracing Pina's Footsteps



Le présent volume fut réalisé avec les contributions de:

- Prix Europe pour le Théâtre – Union Européenne
Ligne budgétaire: «*Subventions aux organisations d'intérêt culturel européen*»
- L'Union des théâtres de l'Europe
- La Convention théâtrale européenne

Les manifestations du 7^e Prix Europe pour le Théâtre ont été réalisées grâce à l'apport principal de:

- Le Comité Taormina Arte
- L'Union européenne, Commission européenne

et les contributions de:

- L'Union des théâtres de l'Europe
- La Convention théâtrale européenne
- Le British Council
- L'Ente Teatro di Messina

Coordination générale : Alessandro Martinez

© 2002, Prix Europe pour le Théâtre

Premio Europa per il Teatro

Via S.Quasimodo, 14

95027 S. Gregorio di Catania, Italie

tél. 39.095.7210508

fax. 39.095.7210308

www.premio-europa.org

info@premio-europa.org

ISBN : 88-901014-0-7

Préface/Preface

Alessandro Martinez

Le 7^e Prix Europe pour le Théâtre fut particulièrement mémorable grâce à la présence charismatique de Pina Bausch.

Une conférence très animée s'est tenue lors de la remise du Prix. Venus des quatre coins du monde, étudiants, critiques, danseurs, collaborateurs et témoins du travail de la grande danseuse, chorégraphe et créatrice de théâtre allemande, se sont rassemblés *Sur les traces de Pina*. Chacun a exprimé à sa manière – par des récits, des souvenirs, des lectures, mais aussi par le biais du corps et de la danse – son émotion et sa reconnaissance pour le travail théâtral de Pina Bausch, pour son rôle de créateur et de maître, pour son extraordinaire et captivante humanité. Le résultat fut une rencontre remarquable et parfois sans paroles, durant laquelle le corps, la danse, l'émotion et l'humour spontanés se mélangaient aux réflexions et aux avis des critiques, dans une étude qui, au-delà d'une forme classique, a recouvert tous les aspects d'une conférence sur Pina Bausch et son univers théâtral.

Films, vidéos et une exposition de photographies ont été intégrés au programme de la conférence, ainsi qu'une interview en profondeur de la lauréate.

À la suite d'une cérémonie de remise des Prix qui a rassemblé un public nombreux, nous avons pu assister à une représentation de *A Small*

The 7th Europe Prize for Theatre was particularly memorable due to the charismatic presence of Pina Bausch.

A very animated conference was held at the awarding of the Prize. From all over the world, students, critics, dancers, collaborators and witnesses to the work of the great German dancer, choreographer and theatre creator, convened to dedicate themselves to *In Pina's Footsteps*. Each expressed, in his or her own way – through accounts, recollections, readings, but also in body and dance – emotion and gratitude for the theatre work of Pina Bausch, for her role as innovative master, and for her extraordinary, captivating humanity. The result was a remarkable and at times non-verbal encounter where body, dance, emotion, and spontaneous humour were combined with reflections and reviews by the critics, in a study that went beyond the classical format to cover every aspect of a conference on Pina Bausch and her theatre world.

Film, video and a photography exhibit were integrated into the works of the conference, and an in-depth interview of the Prizewinner was held.

A well-attended award ceremony was followed by a performance of *A Small Collection*, an anthological show conceived for the occasion by Pina Bausch together with the

Collection, spectacle-anthologie conçu pour l'occasion par Pina Bausch avec les danseurs du Tanztheater Wuppertal, en remerciement des journées que le Prix Europe lui consacrait. Comme le savent tous ceux qui suivent régulièrement la cérémonie, le Prix Europe se consacre également à la recherche et à la reconnaissance des dernières tendances du théâtre européen. À travers les ans, le Prix a porté son attention sur ceux qui incarnent la tendance actuelle, leur offrant la liberté d'explorer et d'échanger des idées.

Après un examen approfondi des divers candidats, le Jury de 1999 a pris la décision d'attribuer le 5^e Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales au Royal Court Theatre, pour son travail de découverte et de promotion des jeunes auteurs dramatiques en Grande-Bretagne qui a permis la création de théâtre contemporain dans d'autres pays européens.

Le Prix attribué au Royal Court a pris une signification encore plus exemplaire au regard de la crise actuelle de la dramaturgie d'Europe continentale. La «question» du théâtre contemporain britannique fut au cœur d'un séminaire auquel ont assisté des metteurs en scène, des acteurs et des auteurs dramatiques soutenus par le Royal Court Theatre. Les discussions, dirigées par Michael Billington, ont permis d'examiner les activités et le rôle assumé par cette institution théâtrale qui, depuis les années 50, a servi de miroir critique à la société britannique et a constitué un vivier de talents. Ce débat fut suivi d'une sélection d'extraits significatifs de

dancers of the Tanztheater Wuppertal, in exchange for the days that the Europe Prize dedicated to her.

Well known amongst those who regularly follow the award, the Europe Prize is also dedicated to the search and validation of the latest European theatre trends. Over the years it has given these trendsetters attention, and offered them the freedom to explore and exchange ideas.

After thoroughly examining various candidatures, the 1999 Jury decided to award the 5th Europe Prize for New Theatre Realities to the Royal Court Theatre, for its work in discovering and promoting young British playwrights, and allowing for the production of new drama within other European countries.

The Prize given to the Royal Court acquired an even more exemplary significance with respect to the current crisis existing within the dramaturgy of continental Europe.

The 'issue' of new British drama was at the core of a seminar attended by directors, actors, and playwrights supported by the Royal Court Theatre. The discussions, led by Michael Billington, described the activities and the role taken by this theatrical institution: since the 1950s it has held up a critical mirror to British society, and has created a hotbed of talent. There followed a selection of noteworthy segments taken from the work of young authors. The scenes were presented by actors from the Royal Court.

A profile of the state of dramaturgy in continental Europe, *Writing, Portraying*, was presented during the course of a dis-

l'œuvre de jeunes auteurs. Les scènes ont été présentées par les acteurs du Royal Court. Un profil de l'état de la dramaturgie en Europe continentale, *Écrire, représenter*, fut présenté au cours d'une discussion proposée par le Jury, avec la participation d'auteurs, de metteurs en scène, d'acteurs et de représentants d'institutions théâtrales de Bosnie, d'Albanie, d'Italie, d'Allemagne, de Yougoslavie, de Russie et d'Espagne. Une place particulière a été donnée à l'institution française Théâtre Ouvert, pour son invention de la « mise en espace » : formule permettant la mise à l'essai de l'écriture dramatique avant sa véritable production.

Pour l'illustrer, Théâtre Ouvert a présenté une mise en espace de *Fiction d'Hiver*, de Noëlle Renaude.

En liaison avec l'activité de l'Union des théâtres de l'Europe – organisation qui, grâce à la détermination de Giorgio Strehler, a défendu le Prix Europe depuis sa troisième année d'existence – un débat a eu lieu sur le thème de *l'Art de l'Acteur*, durant lequel ont été discutés les développements et les changements de la vocation d'acteur depuis quinze ans.

Parmi les participants on comptait Erland Josephson, acteur de grande renommée du Dramaten de Stockholm.

Tout cela s'est déroulé au cours des trois journées très intenses de discussions, de conférences et de représentations.

J'espère que ce texte, tout comme le contenu des discussions autour du 7^e Prix Europe pour le Théâtre, permettra de restituer un soupçon de l'atmosphère et des émotions que nous avons ressenties durant ces trois journées.

discussion promoted by the Prize Jury: participants included authors, directors, actors, and representatives of theatrical institutions from Bosnia, Albania, Italy, Germany, Yugoslavia, Russia and Spain. A special place was held by the French Théâtre Ouvert with credit due for inventing the *mise en espace* of a text: a test bed for theatre writing preceding a full-blown proper production.

In light of this, Théâtre Ouvert presented a *mise en espace* of *Fiction d'Hiver* by Noëlle Renaude.

Within the context of the activity of the Union des Théâtres de l'Europe – an organisation that, thanks to the determination of Giorgio Strehler, has supported the Europe Prize since its third year of existence – a debate was held on the theme of *The Art of the Actor*, where participants discussed the developments and changes of this vocation during the previous fifteen years.

Among the participants in this debate was Erland Josephson, an actor with great experience, from the Dramaten in Stockholm.

All this took place during three very intense days of discussions, conferences and performances.

I hope that this manuscript can recapture, together with the content of the discussions held at the occasion of the 7th Europe Prize for the Theatre, a hint of the atmosphere and the emotions that we experienced over those three days.

Discours d'ouverture

Opening Statements

MARIO BOLOGNARI

En tant que maire de Taormina, j'aimerais souhaiter la bienvenue aux nombreux invités de cette 7^e cérémonie du Prix Europe pour le Théâtre. J'aimerais remercier les membres du Jury, les lauréats, les représentants de la presse et les organisateurs de cette prestigieuse manifestation.

Je dois vous dire que ces discours d'ouverture ont été légèrement modifiés par rapport à ce que vous pouvez lire dans le programme. Les perturbations dues aux grèves de la compagnie nationale ont fait que certains de nos invités et membres du Jury qui devaient présider à cette ouverture seront retenus encore pour quelques heures à l'aéroport. Dans cette même salle, il y a un an, Renzo Tian, Georges Banu, les amis du Prix Europe pour le Théâtre et moi-même, nous sommes engagés à assurer la pérennité et la survie de cette initiative à laquelle nous croyons beaucoup, fondée en 1987 par le Commissaire – à l'époque européen – Ripa di Meana, afin d'adresser un message à l'Europe. Le fond du message devait se développer du cœur de la Méditerranée, puis de l'Europe vers le reste du monde, en utilisant une forme d'art – le théâtre – considérée traditionnellement et à tort, du

MARIO BOLOGNARI

As Mayor of the city of Taormina, I would like to extend a warm welcome to the many guests present at this 7th ceremony of the Europe Prize for Theatre. I would like to thank the members of the Jury, the Prize winners, the members of the press, and those who organised this prestigious occasion.

I should inform you that these opening statements will have been slightly modified from what is written in the programme, due to the disruption caused by a national airline strike that has meant that some of our guests and members of the Jury who were to preside over the opening will be delayed at the airport for a few more hours.

In this room just one year ago, Renzo Tian, Georges Banu, the friends of the Europe Prize for Theatre and I took it upon ourselves to ensure the survival of this initiative in which we have great faith, and that was founded in 1987 in collaboration with the commissioner – at that time European Commissioner – Ripa di Meana, in order to send a message to Europe. The core of the message would spread from the heart of the Mediterranean outwards, and then from Europe towards the rest of the world, using an art form – the theatre – traditionally and

fait de son rapport à la langue du pays, comme un art « national ». Le théâtre est un véhicule interculturel et multilingue, utilisé pour délivrer un message sur les relations inter-européennes et entre les européens et le reste du monde. Douze ans plus tard, la preuve nous est donnée que le moyen est bon et qu'il a été bien choisi, et quoi de plus « dramatiquement » bien choisi et joyeux. Je me suis donc tout particulièrement impliqué en faveur de cette manifestation. Et je suis heureux de pouvoir dire que, pour les années à venir, Taormina Arte se consacrera à donner encore plus de largeur, de profondeur et de moyens au Prix Europe pour le Théâtre, précisément à cause de cette forte relation historique, politique, culturelle, linguistique et, d'une certaine manière, quasi religieuse aux événements qui touchent intimement chacun de nous. Si nous regardons les lauréats des six dernières années, ainsi que celle sur laquelle nous avons porté notre attention cette année, nous voyons à quel point chacun offre une réalité unique – une réalité particulière, si vous voulez. Ils nous ont offert un attachement profond et une redécouverte des racines culturelles et linguistiques, tout en bâtissant une chose universelle : un langage universel. Preuve que le théâtre en tant qu'art est capable de parler un langage universel. L'intention était de donner un corps et une âme à l'Europe – au-delà des marchés européens, des politiques européennes, de la finance européenne. Chacun a recherché, trouvé

inaccurately considered a 'national' art because of its links to the language of a country.... Theatre as intercultural and multilingual vehicle, used to convey a message regarding relationships among Europeans, and between Europeans and the rest of the world. After twelve years, the means has proven to be the right one, and well chosen – what's more, 'dramatically' well chosen, and joyous. For this occasion I have particularly committed myself, and I am pleased to be able to say that for the next few years Taormina Arte will be dedicated to giving even more breadth and scope, and ampler means, to the Europe Prize for Theatre, precisely because of this very strong connection to the historical, political, cultural, linguistic and in ways even religious events that closely involve each and every one of us. If we look at the six Prize winners of previous years, as well as the winner to whom we have concentrated our attention this year, we can see how each one offers a unique reality – a particular reality if you will – has offered a very profound bond, and a rediscovery of cultural and linguistic roots, yet has also built something universal: a universal language, proof that the theatre is an art that has the capacity to speak a universal language. The intention has been to give Europe a body and a soul – beyond European markets, beyond European politics and European finance. Each has researched, found, and reunited a Europe diverse in its peoples, and has paved the way for a strong exchange through cultural and artistic activities.

et réuni une Europe dans la diversité de ses peuples et a bâti le chemin d'un échange puissant par le biais d'activités culturelles et artistiques.

C'est précisément pour ces raisons qu'il est de mon devoir de remercier toutes les organisations associées et les soutiens du Prix Europe pour le Théâtre. En premier lieu l'Union européenne qui a aussi contribué financièrement à la réalisation de notre projet, en relation avec l'Union des théâtres de l'Europe ; la Convention théâtrale européenne et d'autres organisations en relation avec l'Association internationale des critiques de théâtre ; l'Institut international du théâtre méditerranéen ; le Festival d'Avignon.

Dans le contexte de ce que je vous disais plus tôt, nous assisterons dimanche soir à un spectacle dédié au lauréat du Prix 1999. La recette de ce spectacle sera versée à la Croix Rouge pour ses activités en faveur des réfugiés albanais du Kosovo. Je dois aussi remercier le British Council pour sa collaboration cette année à la production du spectacle et pour avoir rendu possible la présence des représentants du Royal Court, lauréat du 5^e Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales. J'aimerais aussi remercier le Ente Teatro Vittorio Emanuele de Messina pour sa collaboration et son aide à la production du spectacle de Christoph Marthaler, précédent lauréat du Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales. Vous le savez, le Prix Europe pour le Théâtre prévoit aussi la venue l'année suivante des

For these very reasons, it is my duty to thank all the organisations that are associated with, and that support the Europe Prize for Theatre: in the first instance, the European Union, that has also contributed financially to the realisation of our project in conjunction with the Union des Théâtres de l'Europe; the European Theatre Convention, and other organisations in association with the International Association of Theatre Critics; the International Institute of Mediterranean Theatre; and the Avignon Festival.

In the context of what I was saying earlier, on Sunday evening we will assist a performance dedicated to the person who will be awarded the 1999 Prize. The proceeds of that show will be donated to the Red Cross for its active support in helping the Albanian refugees from Kosovo. I must also thank the British Council, for its collaboration this year in producing the show, and for making possible the presence of representatives of the Royal Court, which this year is the recipient of the 5th European Prize for New Theatre Realities. I would also like to thank the Ente Theatre Vittorio Emanuele of Messina for its collaboration and help in producing a show by Christoph Marthaler, last year's winner of the Europe Prize for New Realities. As you know, the Europe Prize for Theatre also features the revisiting of past Prize recipients (we call them "the returns") at a successive award.

Naturally the warmest thanks go to all of you attending, to the numerous hosts who will

précédents lauréats – nous appelons cela « les retours ».

Naturellement, mes plus chaleureux remerciements vont aux personnes présentes, aux nombreux hôtes qui animeront les débats des prochains jours à Taormina et, surtout, aux représentants de la presse, pour l'attention qu'ils apporteront à la manifestation – nous avons, je crois, cette année atteint un record de participation de la presse italienne et internationale.

Je vais maintenant passer la parole à Michel Vaïs, qui parlera au nom de l'Association internationale des critiques de théâtre.

MICHEL VAÏS

Merci monsieur Bolognari. Monsieur Bolognari, monsieur Martinez, au nom de notre président, Georges Banu, je suis heureux de vous souhaiter la bienvenue ici et de remercier le Comité Taormina Arte pour son accueil amical. Monsieur Georges Banu est retenu à Milan, il arrivera plus tard ce soir. Je suis heureux de vous dire que l'Association internationale des critiques de théâtre s'associe au Prix Europe depuis dix ans et depuis trois ans nous en profitons pour tenir ici une réunion de notre comité exécutif. Je vois ici madame Harris qui est venue des États-Unis, monsieur Yon Jol Kim qui est de Corée et puis monsieur Hervé Gai qui est du Québec. Il y a plusieurs personnes qui viennent des quatre coins du monde pour participer à cette

animate the next few days in Taormina, and above all to the press – this year I think we have achieved a record number of both Italian and international press – for the attention that they will bring to the event.

I will now give the floor to Michel Vaïs, who will speak on behalf of the International Association of Theatre Critics.

MICHEL VAÏS

Thank you Mr. Bolognari. Mr. Bolognari, Mr. Martinez, on behalf of our Chairman, Mr. Georges Banu, I am delighted to welcome you here and to thank the Taormina Arte Committee for kindly receiving us. Mr. Georges Banu has been delayed in Milan. He will arrive later this evening. I am very pleased to say that, for the past ten years, the International Association of Theatre Critics and the Taormina Arte Association have together awarded the Europe Prize, and that, for the past three years, we have seized that opportunity to hold an Executive Board meeting here. I see Mrs. Harris here, who has come over from the United States, Mr. Yon Jol Kim from Korea and Mr. Hervé Gai from Quebec. So there are several people here who have come from around the world to take part in this Europe Prize award ceremony. Our association also takes part in awarding the Prize in that two of the members of our executive board are also on the judges panel. Our Chairman, Mr. Georges Banu, and Mrs. Tatiana Proskournikova of Russia sit on the Europe Prize

manifestation de remise des Prix Europe. Notre association participe entre autre à la remise du Prix en intégrant au Jury deux personnes de son comité exécutif. Notre président Georges Banu et madame Tatiana Proskournikova de Russie sont membres du Jury du Prix Europe. Alors je vous remercie beaucoup et je souhaite beaucoup de succès à ces journées de réflexion sur les travaux de Pina Bausch et du Royal Court.

ALESSANDRO MARTINEZ

J'aimerais vous présenter les lauréats désignés cette année par le Jury.

Premièrement, comme cela a déjà été annoncé, Pina Bausch. Ce qui démontre que le Prix est encore plus ouvert à toutes les formes de théâtre – dans ce cas, le « théâtre dansé ».

Cette tendance a clairement guidé le choix du Jury – suivant une analyse en profondeur que les membres du Jury vous expliqueront bientôt – d'attribuer le Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales au Royal Court, une institution, plutôt qu'à un artiste seul ou à une compagnie. Pour la première fois, le Prix sera attribué à une institution reconnue. Naturellement, le choix du Jury s'est basé sur une raison précise : le Prix est revenu au Royal Court pour son travail autour de la nouvelle écriture dramatique au Royaume-Uni qui est visible en ce moment sur toutes les scènes d'Europe. Le Prix ne sera donc pas attribué à l'institution

panel of judges. So I thank you very much and hope that these days of reflection on the work of Pina Bausch and the Royal Court meet with every success.

ALESSANDRO MARTINEZ

I would like to present the winners chosen by the Jury this year.

First of all, as announced earlier: Pina Bausch, demonstrating that the Prize is ever more open to all forms of theatre – in this case, dance-theatre.

This trend has clearly led the Jury – following an in-depth analysis that the Jury members will soon explain – to award the Europe Prize for New Theatre Realities to the Royal Court, to an institution instead of to a single artist or company. For the first time it will be awarded to a well-established institution. Naturally, the choice of the Jury was based on a specific reason: the Prize went to the Royal Court for the work that it is developing within new British drama, which at this moment can be seen on stage all over Europe. The Prize will be awarded, therefore, not to the institution per se, but to the work undertaken by the institution in order to promote new European drama.

With respect to the Royal Court (though the talk will not be limited to the Royal Court), the Jury plans to allow some time for a discussion entitled *Writing, Portraying*, which will focus on the situation in which new European drama finds itself today. In particular there will be a mention of the Théâtre

en elle-même, mais au travail entrepris par l'institution dans le domaine de la promotion de la dramaturgie contemporaine d'Europe.

En rapport avec le Royal Court – bien que les discussions ne s'arrêteront pas qu'au Royal Court –, le Jury prévoit de réserver du temps pour une discussion intitulée *Écrire, représenter* qui sera centrée sur la situation actuelle de l'écriture dramatique contemporaine. On y parlera en particulier du Théâtre Ouvert, pour sa conception et sa promotion, en France depuis 20 ans, de la « mise en espace ». Une mise en espace sera donnée ce soir. Le choix du Jury était de permettre une rencontre parallèle au Prix lui-même – et je parle en son nom, puisque les retards d'avion m'ont désigné comme porte-parole. Cette rencontre, comme je le disais, sera centrée sur certains pays, en particulier des grands pays européens : la France, avec le Théâtre Ouvert, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et la Russie, ainsi qu'à certains pays de l'ex-Yougoslavie, envers lesquels il est de notre devoir, ces jours-ci, de porter toute notre attention.

En ce qui concerne les « retours », il y aura une représentation du spectacle de Christoph Marthaler, *Die Spezialisten - Ein Überlebenstante*.

Comme le disait le maire, j'aimerais souligner la valeur grandissante et l'attention particulière donnée au Prix Europe par la presse et les organismes internationaux. À partir de cette année, précisément, nous pouvons rajouter à ces derniers la participa-

Ouvert, for having conceived and promoted a *mise en espace* in France during the last twenty years, and that will be shown this evening. The Jury chose was to allow a collateral encounter at the Prize itself – I am speaking on behalf of the jury, because due to an airline delay I am now acting as its spokesperson – the encounter, as I was saying, focussed on certain countries, in particular major European countries: France with the Théâtre Ouvert, Germany, Italy, Spain and Russia, as well as countries from ex-Yugoslavia, to which these days attention should be drawn.

As for the "returns": there will be a presentation of a show by Christoph Marthaler: *Die Spezialisten – Ein Überlebenstante*.

I would like to emphasize, just like the Mayor was saying, the ever-greater value and particular attention given to the Europe Prize by the international press and organisations. As of precisely this year, the latter includes the participation as well as the support of the European Theatre Convention. Additionally, this discussion on dramatic literature [*Writing, Portraying*], a profile of new writing, in collaboration with associated organisations and the European Theatre Convention, will continue in June at the Forum du Théâtre Européen at Sainte Etienne. We will be able to provide a point of departure for this discussion here today.

Another thing worth mentioning I think is the forthcoming closing of the conference and the publication of the proceedings of the various Europe Prizes, whose presenta-

tion et le soutien de la Convention théâtrale européenne. De plus, la discussion sur la littérature dramatique [*Écrire, représenter*], un profil de la nouvelle écriture, se poursuivra au mois de juin dans le cadre du Forum du Théâtre Européen de Saint-Étienne. C'est ici, aujourd'hui, que sera donné le point de départ de la discussion.

Une autre chose qui, je crois, mérite d'être signalée, c'est la clôture prochaine de la conférence et la publication des actes des divers Prix Europe, qui seront présentés samedi. Après le texte consacré à Peter Brook, celui consacré à Giorgio Strehler a été publié l'année dernière et les trois derniers seront consacrés, au cours de l'année, respectivement à Heiner Müller, Bob Wilson et Luca Ronconi. Ces travaux fournissent un témoignage de la remise des divers Prix au cours des ans. Nous espérons pouvoir les présenter en deux langues, anglais et français, pour qu'ils soient un instrument, comme le texte sur Brook – un instrument pour tous – permettant une étude des artistes lauréats et retraçant l'esprit du Prix depuis sa fondation quand, à Bruxelles, nous l'avons mis sur pied avec Ripa di Meana.

À la suite du Prix décerné à Ariane Mnouchkine, nous avons eu suffisamment de courage pour nous éloigner des feux de la télévision, pour affirmer l'importance du Prix en tant que rencontre culturelle, une rencontre liée au travail, à l'œuvre, à l'analyse et aux spectacles de l'artiste. Nous avons eu le courage d'aller au-delà du

tion will take place on Saturday. Following the manuscript dedicated to Peter Brook, a manuscript was published dedicated to Giorgio Strehler last year, and the last three manuscripts were dedicated respectively to Heiner Müller, Bob Wilson and Luca Ronconi in the course of this year. They are works that provide a testimony to the awarding of the various Prizes over the years. We hope to be able to present it in two languages, English and French, so that it may be an instrument, like the Brook manuscript is – an instrument for everyone – enabling the study of the Prize-winning artists, and the spirit and origins of the Prize since its inception, when, together with Ripa di Meana in Brussels, we put this Prize on its feet.

Following the first Prize awarded to Ariane Mnouchkine, we gathered enough courage to step out of the limelight of the television, to stress the importance of the Prize as a cultural encounter, an encounter linked to the work, the oeuvre, the analysis, and the performances of the artist – to go beyond just the ordinary, that we believed then and that we still believe now, should never have been its ultimate goal.

I remember perfectly that at the first conference, when Ariane Mnouchkine was awarded the Prize amid widespread European television coverage, she led an interesting discussion on the "other Europe", and the year was 1987. For that award, there was a major return to televised means, and it was broadcast live in Europe, whereas few foreign journalists attended the event. Today the

banal qui, comme nous le pensions à l'époque et comme nous continuons à le penser, n'aurait jamais dû être son principal objectif.

Je me souviens parfaitement de la première conférence qui bénéficiait d'une couverture très large des télévisions européennes, lorsque le prix fut attribué à Ariane Mnouchkine. Elle a mené une discussion intéressante sur « l'autre Europe ». C'était en 1987. Pour cette remise de Prix, il y avait eu un retour très fort de la médiatisation télévisuelle, avec une diffusion en directe dans toute l'Europe, et très peu de journalistes étaient présents. Aujourd'hui, on compte 130 représentants de la presse, aussi bien italienne qu'étrangère, ce qui démontre, à une époque où la télévision est extrêmement puissante, que nos choix étaient à la fois courageux et justes.

J'aimerais passer la parole à Tatiana Proskournikova, membre russe du Jury, qui va ouvrir les discussions de *Écrire, représenter* et en cela pallier aux retards, consécutifs aux grèves, de Georges Banu et de José Monleón, directeur de l'Institut international du théâtre méditerranéen, une des organisations associées au Prix.

members of the press total 130, including both Italian and foreign members, which demonstrates that our choice was both courageous and right at a time when television was exceedingly powerful.

I would now like to give the floor to Tatiana Proskournikova, a Russian member of the Jury, who will introduce *Writing, Protraying* to make up for the delay, caused by the airline strike, of Georges Banu and José Monleón, Director of the International Institute of Mediterranean Theatre, one of our associate organisations.

Écrire, représenter :
Exemples de la nouvelle
dramaturgie européenne



Writing, portraying:
Examples of New European Drama

Participants

Lucien Attoun

Georges Banu

Manfred Beilharz

Robert Cantarella

Ruggero Cappuccio

Diana Çuli

Jens Hillje

Lada Kastelan

Nikolai Kolyada

Turtko Kulenovic

José Monleón

Borja Ortiz de Gondra

Radoslav Pavlovic

Tatiana Proskournikova

Franco Quadri

Noëlle Renaude

Spiro Scimone

Asilija Srnc-Todorovic

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Bonsoir, j'aurais aimé vous parler en italien, mais je le parle à peine et je préfère donc vous parler français. J'espère beaucoup que la porte s'ouvrira et que Georges Banu apparaîtra parce que je sais que je vais décevoir tous ceux qui attendent son intervention. Il est bien connu des personnes présentes dans cette salle. Malheureusement, je ne sais pas ce qui se passe avec Alitalia aujourd'hui, mais nous sommes tous en retard d'au moins une heure. Lucien Attoun et moi venons d'arriver il y a vingt minutes et c'est vraiment difficile d'entrer dans vos débats, mais c'est comme ça et on y va.

Je ne vais pas devoir justifier le choix du jury du « Prix pour les nouvelles réalités » parce que je crois que pour tous ceux qui suivent attentivement le Prix Europe pour le Théâtre, il est évident que ce jury a toujours pensé que le théâtre, ce n'est pas seulement la mise en scène ou les metteurs en scène – malheureusement les acteurs n'ont pas encore leur prix –, mais que c'est plutôt tous ceux qui font le théâtre et que certainement parmi eux se trouve l'auteur. Celui qui fournit le texte a une importance évidente. Et cela malgré le fait qu'il y ait eu des années où cette pensée a été très discutée ; nous le savons bien, je crois même que les jeunes, même les très jeunes le savent, qu'il fut une certaine époque où le théâtre était non-verbal, où le mot était très contesté et où la parole non seulement n'avait plus son statut de reine des années 1930 ou 1920 et

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Good evening. I would like to be able to speak in Italian but I barely speak it so I prefer to speak in French. I am hoping that the door will open and Georges Banu will appear because I know that I will disappoint those who are expecting him to speak. He is well known by people here, but unfortunately – I do not know what is wrong with Alitalia today, but we were all at least one hour late. Lucien Attoun and I just arrived 20 minutes ago and it is really quite difficult to join in your debate, but that is the way it is, so here we go.

I won't justify the judges' choice as regards the Prize for New Theatre Realities, as I think that, for all those who follow The Europe Prize for Theatre closely, it is clear that the panel judging this prize, whoever the judges may be, has always believed that theatre is not just directing or directors (unfortunately there is no prize yet for actors), but rather all those who make theatre and among those the writer, certainly. The one who provides the text is obviously significant. In spite of the fact that there were years when this belief was extremely debated; and we are all well aware – even, I

même des années 1950, mais qu'elle était pratiquement bannie de la scène. Toute la mise en scène essayait de parler au spectateur en dehors du sens, si on peut dire, ou recherchait le sens ailleurs que dans l'expression verbale. Je crois que le théâtre de l'absurde a apporté beaucoup à cette évolution parce qu'aujourd'hui, en cette fin de xx^e siècle et de deuxième millénaire, on peut dire que c'est peut-être le dernier mouvement – si on peut dire – dramatique de cette époque. Je ne sais pas, mais si vous êtes en désaccord avec cet avis, je serais ravie d'en discuter. Je crois que c'est une grande vague, une tendance qui a donné des textes et des auteurs qui ont non seulement pétrifié et bouleversé le théâtre d'après-guerre, mais qui ont aussi évolué avec nous. Pour moi c'est un seul et même mouvement dramatique qui a évolué avec le temps, sans véritablement changer. Ce qui veut dire que c'est nous, les spectateurs, les critiques, les contemporains de ces auteurs qui avons beaucoup changé et qui avons finalement compris, peut-être d'une autre manière, les textes écrits dans les années 1940 et 1950. Et quand je dis ça, je pense surtout aux classiques du genre, à Beckett ou à Ionesco, aux *Chaises* ou à *En attendant Godot*. C'est nous qui avons admis cela. Nous nous sommes habitués à ces textes et les acteurs aussi. Je pense surtout aux acteurs russes qui n'ont jamais eu d'expérience théâtrale en dehors du théâtre psychologique. Aujourd'hui, la jeune génération d'acteurs russes se sent très

believe, the young and very young – that there was a time when theatre was non-verbal, when words were very much in question and where the spoken word was no longer king as it had been in the 1930s or 1920s or even in the 1950s, but was practically banished from the stage. Every production tried to communicate with the audience beyond meaning, in a manner of speaking, or by seeking meaning elsewhere and not through verbal expression. I think that the theatre of the absurd played a major role in that development, as I believe that we can now say, at the end of not only the 20th century but also the second millennium, that it may be the last theatre movement – in a manner of speaking – of this period. I don't know; if you disagree I would be delighted to discuss that point. I think it was a big wave; a trend that gave rise to texts and playwrights that not only petrified and overturned post-war theatre but also developed as we did. In my view, it was one single theatre movement that developed over the years without really changing. Meaning that it was we-the audience, we-the critics, we-the contemporaries of these writers who developed a great deal and who finally understood, in another way perhaps, texts written in the 1940s and 1950s. And when I say that, I am mainly speaking of the classics of the genre, Beckett or Ionesco, *The Chairs* or *Waiting for Godot*. We are the ones who accepted that. We became used to these texts, as did actors. I am thinking primarily of Russian actors who have never

bien dans les textes des jeunes auteurs anglais, français ou italiens, parce qu'elle a, depuis dix ans, l'expérience de jouer le théâtre de l'absurde. Pour revenir à l'idée de théâtre, d'un théâtre revenu au texte, peut-être à une autre échelle, à un autre niveau, après toutes ces années de méfiance envers la parole, je crois que nous avons un sentiment d'autant plus aigu et assez étrange que nous sommes à la fin du millénaire. Excusez-moi de toujours revenir sur cette date mythique – je ne trouve pas qu'elle soit mythique – mais je crois qu'elle donne quand même cette impression étrange à tous ceux qui ont écrit depuis mille ans et qui sont nos contemporains. Et le premier à avoir dit «*Shakespeare est notre contemporain*» c'est Yan Kott, grand auteur, théoricien et critique de théâtre polonais et je crois que personne ne nie aujourd'hui que Shakespeare est notre contemporain. Il est plus facile de penser que tous ceux qui créaient leurs œuvres il y a deux, trois, quatre siècles ou il y a vingt ans, appartiennent – comme nous – au même millénaire, que nous ne sommes plus sans nos contemporains. C'est très important qu'il y ait toujours des institutions théâtrales, des institutions qui s'organisent autour des auteurs, des institutions qui soutiennent les auteurs. C'est évidemment difficile d'organiser une troupe et de jouer chaque soir sans trahir la profession. Mais, en même temps, il est aussi très difficile de demeurer seul devant une feuille blanche posée sur sa table, sans savoir si un jour son texte sera dit par des

known any theatre aside from psychological theatre. Today, the younger generation of Russian actors is very comfortable with the texts of young English, French and Italian writers, because they now have ten years' experience in the Theatre of the Absurd. And to come back to the idea of theatre, a theatre that is once again based on the text, perhaps on another scale, at another level, after all those years when the word was suspect, I think that the feeling is even stronger, which is quite strange, because we are at the end of the millennium.

Forgive me for continually mentioning that mythical date (I don't think it is mythical), but I believe that it does give that strange feeling to all those who have written over these past thousand years and who are our contemporaries. And the first to say that "Shakespeare is our contemporary" was a great Polish theoretician and theatre critic, Yan Kott, and I believe that no one questions that today, the fact that Shakespeare is our contemporary. It is easier to believe that all those who were creating their work two, three, four centuries, or twenty years ago belong – as we do – to the same millennium, that we are no longer without our contemporaries. It is very important that there always be theatre institutions: institutions built around writers, institutions that support writers. Clearly, it is difficult to organise a theatre troupe and play every evening and not misrepresent the profession. But at the same time, it is also very difficult to be alone with a blank page on one's table

acteurs. Le jury du « Prix Europe pour le Théâtre » croit en la capacité du Royal Court en tant qu'institution à soutenir et à promouvoir les auteurs. Presque tous les auteurs anglais sont passés par ce théâtre. Mais en même temps, il existe une autre forme d'institution tout aussi féconde et forte : c'est le Théâtre Ouvert et beaucoup d'auteurs en sont issus, un grand nombre y ont débuté leur carrière. Je crois que la meilleure solution est de donner la parole à Lucien Attoun, pour qu'il raconte lui-même comment ça se passe. Lui qui a commencé ses recherches et qui les poursuit, qui recrute des auteurs, et je ne sais pas où il les trouve, dans ces années où les auteurs de théâtre sont introuvables.

Je voudrais aussi saluer tous les auteurs dramatiques présents dans cette salle, quel que soit leur pays d'origine, et je pense qu'on pourra discuter avec eux des problèmes et de la condition de l'auteur aujourd'hui. Merci.

LUCIEN ATTOUN

Oui, je regrette que Georges ne soit pas là parce que je pense qu'il aurait mieux parlé que moi de tout cela. Je voudrais simplement dire – je ne sais pas à qui je m'adresse mais je pense que vous êtes tous des professionnels – je voudrais dire que l'équipe de Théâtre Ouvert, que nous dirigeons, Micheline Attoun et moi, a été extrêmement heureuse et touchée de cette invitation. En même temps, je dois dire que je suis ravi de me retrouver là, à côté du Royal Court, parce que le désir de créer Théâtre

without knowing whether one day your text will be spoken by actors. The Europe Prize for Theatre panel believes in the Royal Court as an institution that supports playwrights, and that promotes playwrights. Almost all English playwrights have passed through the Royal Court. But at the same time there is also the other way which is just as fertile and strong too: it is the Théâtre Ouvert and many playwrights have come out of it, a great number began their careers there. I think that it's best to have Lucien Attoun speak so that he can tell you how things work himself. He who has begun his research and is continuing with it, who hires writers where he finds them, and I have no idea where he finds them in an age where playwrights are impossible to find.

I would also like to greet all of the playwrights here in this room, whatever country they come from, and I think that together we will be able to discuss the issues surrounding the situation of playwrights today. Thank you.

LUCIEN ATTOUN

Yes, I'm sorry that Georges is not here because I think he would have spoken about all this much better than I can. I would just like to say – I do not know who I am speaking to but I believe that you are all professionals – that the Théâtre Ouvert (Open Theatre) team, that Micheline Attoun and I direct, was delighted and touched at being invited here. I would also like to say that I am delighted to be here, next to the Royal Court, because

Ouvert est né en partie grâce à un monsieur qui s'appelait George Devine et que, peut-être, les gens ont oublié, mais à qui le théâtre anglais doit beaucoup ; c'est lui qui a eu l'idée de dire : « *Voilà, il y a un problème d'écriture, il y a un problème de rapport avec les auteurs* », comme tu le disais tout à l'heure Tatiana. Pour nous, dans les années 1970, il y a eu un tel travail de démolition de Beckett et de Brecht, qu'écrire ensuite pour le théâtre devenait pratiquement impossible ; à tel point que petit à petit on nous disait qu'il n'y avait plus d'auteurs en Europe et que ce qui était primordial c'était le « théâtre du cri ». Je pense au Living Theatre ou au « théâtre du geste » où la parole n'avait plus de raison d'être sur un plateau. Mais il y a un certain nombre de personnes qui ont dit que le poète reviendrait dans la cité – peut-être pas à la même place – mais que le mot reviendrait. Parmi ces gens, il y a eu, je crois en Europe, monsieur George Devine qui, en Angleterre, a ouvert le Royal Court et a demandé à Tony Richardson de venir et d'aider au passage. Nous, on s'est aperçus – et c'était donc un défi que Jean Vilar m'avait lancé – que dans l'histoire du théâtre, l'être le plus isolé de la création artistique, c'est l'auteur. Parce que si vous êtes peintre, si vous êtes sculpteur, vous faites votre tableau, vous faites votre objet sculpté, il est dans votre atelier, vous n'avez pas besoin nécessairement d'un vernissage pour savoir que votre objet existe, et des amis viennent ou des gens viennent, mais l'auteur – et Noëlle Renaude vous l'expli-

Théâtre Ouvert was born in part thanks to a gentleman called George Devine and because people may have forgotten, but English theatre owes him a great deal. He was the one who said: "There is a problem with writing, there is a problem in our relationship with playwrights," as you were saying earlier Tatiana. For us, in the 1970s, the work of Beckett and Brecht was destroyed so much that it became almost impossible to write for the theatre after that; to such an extent that little by little people were saying that there were no playwrights left in Europe and that what was essential was the *Théâtre du Cri*. As in, for example, Living Theatre or "gestural theatre" where there was no longer any room for speech on stage. But there are a number of people who said that the poet would return – perhaps not to the same place – but that words would return. Among those people were, I believe in Europe, George Devine who, in England, founded the Royal Court and asked Tony Richardson to come and lend a hand. We realised – and this was a challenge given to me by Jean Vilar – that, across the history of theatre, the most isolated creative artist is the playwright. Because if you are a painter or a sculptor, you paint your painting, you make your sculpture and it is in your studio, you don't necessarily need an opening to know that your object exists, and friends or people come, but playwrights – and Noëlle Renaude can explain it better than I can – their plays are written and then at some point have to be taken on, spoken, they have to be heard

quera mieux que moi – écrit sa pièce et puis à un moment donné il faut qu'elle soit prise en charge, mise en bouche, qu'on l'entende par un comédien sous la direction d'un maître d'œuvre, c'est-à-dire qu'elle soit dans l'espace pour lequel elle a été créée. Le travail de Théâtre Ouvert a consisté à dire que, contrairement à ce qu'on disait dans les années 1970, il y avait plus de jeunes auteurs en France qu'on ne le pensait, qu'il y avait plus de professionnels qui s'y intéressaient qu'on ne le croyait, et surtout parce que nous travaillons tous finalement pour le public, qu'il y avait des spectateurs potentiels pour s'intéresser au théâtre contemporain. Encore fallait-il qu'on le fasse entendre et notre travail a consisté à être des passeurs, des marieurs, si vous voulez. Pour nous, le classique n'existe que par le regard du contemporain, par l'oreille du contemporain. Et si on ne renouvelle pas les classiques, à un moment donné ils se tarissent. Ce que nous avons voulu faire, c'est parler du théâtre au présent et donner la parole à ceux qui font du théâtre aujourd'hui.

C'est à ce moment-là qu'on se dit qu'au lieu de faire des colloques, au lieu de faire des rencontres, eh bien on va carrément dire aux gens : «*Voilà, on a inventé la mise en espace.*» Et je n'imaginai pas qu'en créant la mise en espace, j'allais perdre beaucoup d'argent parce que maintenant tout le monde dit «*mise en espace*» ; c'est formidable même si je crois que la mise en espace ce n'est pas aussi simple que ça et

spoken by an actor under the orders of a director, meaning it must be in the space for which it was created. The work carried out at Théâtre Ouvert was based on the belief that, contrary to what was being said in the 1970s, there were more young playwrights in France than expected, that there were more professionals interested in that work than believed and, more particularly, that, as we all work for the public in the end, there was a potential audience interested in contemporary theatre. The job then was to make it heard, and we acted as go-betweens, arrangers, in a manner of speaking. Therefore, in our view, classics only exist through the eye of the contemporary viewer, through the ear of the contemporary listener. And if one does not renew the classics, they dry up at some point. What we wanted to do was to speak of theatre in the present tense and to allow those who are making theatre today to speak. That is when we decided that instead of organising symposia, instead of arranging meetings, well we were going to say to people: "Here you are: we have created *mise en espace*." And I had no idea that by creating *mise en espace* I was going to lose a lot of money because now everyone uses the term *mise en espace*; which is fantastic even though I believe that *mise en espace* is not that simple, and that it has become a bit of a hackneyed expression. When I read for example that Al Pacino is putting on a *mise en espace* off-Broadway, I'm delighted! Or when I read that Mrs. Carolyn Carlson at the

c'est devenu un peu galvaudé. Lorsque je lis par exemple qu'Al Pacino fait une mise en espace off Broadway, moi je trouve ça formidable! Ou bien quand je lis qu'à l'Opéra de Paris madame Carlson, au lieu de dire « chorégraphie », dit « mise en espace », bon... Mais pourquoi disons-nous mise en espace? C'est parce qu'on s'est dit qu'un texte de théâtre c'est très difficile à lire : un manuscrit quand il n'est pas imprimé ça n'a pas du tout le même effet. Je connais un monsieur qui est un grand metteur en scène et qui a dirigé un très grand théâtre – que je ne nommerai pas parce que je veux raconter une anecdote – à qui j'ai donc donné un texte à lire en disant : « *ça serait très bien pour votre théâtre que vous montiez cet auteur chez vous.* » Il a lu la pièce, il m'a téléphoné et m'a dit « *c'est un tissu d'inepties.* » Quelques mois après, il m'a téléphoné et il m'a dit qu'il voulait absolument monter la pièce. Et je lui ai demandé pourquoi il m'avait dit que c'était un tissu d'inepties. Il m'a répondu que depuis qu'on l'avait publiée elle y avait gagné. C'est pour dire combien il est difficile de lire un manuscrit d'une manière générale. En France, on sait qu'André Gide, qui est un écrivain et qui était lecteur chez Gallimard, a recalé monsieur Proust! Bon, depuis il s'est rattrapé! Mais, au théâtre, c'est encore plus dur parce qu'il faut inventer le spectacle futur. Et donc la mise en espace ça a été très simple. Au cours d'une conversation avec Vilar, nous avons proposé la règle du jeu suivante. Nous choisissons un metteur en

Paris Opera House does not use the term “choreography” but rather “mise en espace”, well.... But why do we use the term mise en espace? Because we believe that a play is a hard thing to read: when a manuscript has not been published it does not have the same impact at all. I know a gentleman who is a great director who was at the head of a very big theatre (whom I will not name as I want to tell a story). I gave him a text to read saying: “It would be great for your theatre if you produced this playwright's work.” He then read it and rang me to say: “It was inane.”

A few months later, he rang to say that he absolutely wanted to produce the play. And I asked him why he had told me it was inane. He replied that it had since been published and had benefited from its publication.

That describes how difficult it is to read a manuscript in general. In France, we all know that André Gide, a writer who was a reader for Gallimard, refused Mr. Proust! Well, he has since made up for it! But it is even more difficult in theatre because one has to invent the future show. And as a result mise en espace was very simple. During a conversation with Vilar, we proposed the following ground rules. We would choose a director who was interested in contemporary theatre and tell him: “Ok, if you have an unpublished play by a francophone playwright that you believe in, even if you have problems with it, your choice is ours.” Then we would tell him: “Ok, do a quick job that is not necessarily the same as

scène qui s'intéresse au théâtre contemporain à qui nous disions : « *Voilà, si tu as une pièce d'un auteur d'expression française inédite et à laquelle tu crois, même si elle te pose des problèmes, ton choix sera notre choix* », puis on lui disait : « *Voilà, tu fais un travail rapide qui ne doit pas être les premiers jours d'une mise en scène ou les premières répétitions d'un spectacle futur, mais un autre type de travail.* » Cantarella qui est là pourra vous le dire parce qu'il l'a assez pratiqué. Vous répétez 12 jours sans vous arrêter, le 13^e jour, ça correspond à la fois à la couturière, la générale, la présentation à la presse, la première présentation et à l'une des dernières. Parce que c'est un travail fragile qui ne peut pas s'exploiter, sinon c'est truqué parce que « *l'art du théâtre* » comme disait Vitez, c'est l'art du re-faire, donc il faut travailler, il faut répéter pour un spectacle. Nous voulions distinguer la mise en espace de la simple lecture – que tout d'un coup tout le monde faisait – et de la mise en scène ; c'est-à-dire que c'est un travail qui repose sur le corps de l'acteur, sur la voix de l'acteur, sur un rapport à l'espace, on entend une musique, on entend une écriture avec peu d'accessoires, parce que parfois il faut des repères, un peu de musique s'il le faut, un peu d'une bande-son donc, un peu d'éclairage, mais cela doit rester un travail en devenir. Une vraie mise en espace c'est un travail qui ne fait que 50 % du chemin et qui permet aux spectateurs de faire les 50 autres pour inventer un éventuel spectacle futur. L'espace a été aussi revendiqué parce que le théâtre contemporain, s'il veut bouger,

the first days of a production or of rehearsals for a future show, but another kind of work.” (Cantarella will be able to tell you about it as he has done it quite a bit himself.) You rehearse for 12 days without a break; the thirteenth day is dress rehearsal, press preview, opening night and closing night all at once. Because this is a fragile task that cannot be exploited, because then it becomes fake because the “art of theatre”, as Vitez said, is the art of doing it again and so one has to work. One has to rehearse a show. We wanted to distinguish mise en espace from simple read-throughs – which everyone was suddenly doing – for a production; meaning that this work relied on the actor's body, his voice, on a spatial relationship. We hear music, we hear pared down writing because one needs reference points sometimes, a bit of music if necessary, a bit of soundtrack, some lighting, but it must be a work in progress. Real mise en espace only goes halfway down the production path and allows the audience to go the rest of the way and invent a possible future show. Claims have also been staked to space because contemporary theatre has to take responsibility for that space if it wants to go anywhere and that is exactly what Pina Bausch does in contemporary theatre. So the director chooses a text, and actors, freely; he doesn't have to worry about financing issues, all he does is take care of artistic issues. And, after that, we take stock and if the play works well, we offer to produce it. There were also times when authors said to

doit prendre en charge l'espace et c'est ce que fait Pina Bausch justement dans la dramaturgie contemporaine. Donc voilà, le metteur en scène choisit un texte, il choisit les comédiens en toute liberté, il ne s'occupe pas des problèmes de financement, il ne s'occupe que des problèmes artistiques. Et, à la suite de cela, on fait le point et si cette pièce fonctionne bien on propose d'aller jusqu'à la mise en scène. Il est arrivé que des auteurs se disent : «*Heureusement que j'ai fait une mise en espace parce que, moi, avec ce metteur en scène, je ne pourrais jamais travailler*» et ils se sont séparés. Et puis d'autres auteurs se sont dits : «*Je croyais que ma pièce était formidable mais ce n'est pas très bon, je vais la retravailler.*»

Voilà, ça c'est l'historique. Petit à petit les choses se sont installées parce que nous, ce qu'on a revendiqué, c'est le droit à l'essai, c'est-à-dire le droit à l'erreur pas à l'échec, le droit de se tromper de bonne foi, mais aussi le droit de se faire plaisir.

Et donc, à partir de là, on a mis sur pied ce qu'on a appelé un théâtre *d'essai et de création*. Parce que la finalité de tout travail ce n'est pas de se faire plaisir en faisant des statistiques (500 manuscrits lus, 500 lectures faites, etc.) c'est d'aller jusqu'au spectacle chaque fois que c'est possible. Donc petit à petit, Théâtre Ouvert est né. Au Festival d'Avignon en 1971 à l'invitation de Jean Vilar et puis en 1976 on est devenus permanents et un jour on s'est installés dans un lieu qui s'appelle encore aujourd'hui le Jardin d'Hiver, à Paris, et on a

themselves: "It's fortunate that I did a mise en espace because I could never work with that director," and they separated. And other authors have said to themselves: "I thought my play was fantastic, but it isn't very good; I'm going to rework it."

There we are, that's the backdrop. Things fell into place little by little because what we claimed was the right to try, meaning the right to make mistakes – not to fail, the right to be wrong in good faith, but also the right to enjoy oneself.

And so, on that basis, we developed what we called experimental creative theatre [*théâtre d'essai et de création*]. Because the object of each job is not just to compile statistics for the fun of it (500 manuscripts read, 500 readings etc.), but to go all the way to the production stage whenever possible. So, little by little, the Théâtre Ouvert was born. In Avignon in 1971, at Jean Vilar's invitation, and we then became permanent in 1976 and one day we moved into what is still called the "Jardin d'Hiver" [Winter Garden] in Paris, and we tried to carry out a different kind of work. This is not an ordinary theatre, as we sometimes remain closed to the public for two months at a time. We receive 500 manuscripts each year on average. And so we have developed different kinds of initiatives. There's mise en espace, which is known, but there are simple things like the *gueuloir* ["shouter"] that we established when we told ourselves: "There are too many obstacles: an author writes a play that then has to pass through

essayé de faire un travail différent : ce n'est pas un théâtre comme les autres parce qu'il nous arrive parfois de rester deux mois fermés au public. On reçoit 500 manuscrits par an en général. On a donc mis sur pied des formes d'action différentes. Alors il y a la mise en espace qui, donc, est connue, mais il y a des choses aussi simples que, par exemple, *le gueuloir* qu'on a fait lorsqu'on se disait : « *Il y a trop de barrières : un auteur écrit sa pièce et puis il faut qu'il passe par 36 comités de lecture, il y a toujours une personne pour censurer* » ; alors on a dit : « *Voilà, le premier inscrit vient gueuler sa pièce, il ne pourra pas dire qu'on l'aura empêché de lire.* » Et il y avait juste dix places donc dix pièces donc les dix premières inscrites. Et puis on a mis sur pied aussi une autre forme, parce que finalement on travaille dans l'éphémère et on veut laisser une trace, c'est l'édition ; mais avant d'arriver à l'édition qui coûte cher, il faut que la pièce circule. Or, les manuscrits ne sont pas bien car pas agréable à lire donc on a mis au point quelque chose qu'on a appelé *Tapuscrit* qui est une édition rapide, qui se fait très vite, *Tapuscrit* comme « tapé à la machine ». Maintenant, le mot est entré dans le dictionnaire *Larousse*, ce qui veut dire qu'il est entré dans les mœurs. Et puis il y a une formule à laquelle on tient beaucoup, ce sont les *Chantiers*, anciennement les *Cellules de création*. Je vais prendre un exemple parce que – je crois que c'était lundi soir – il y a eu à Paris ce qu'on appelle « Les Molières » – les prix pour

36 reading committees, and there's always someone to veto it.” So we said: “Ok, the first to sign up can come and shout out his play, so he won't be able to say that we prevented him from reading his play.” And there were only ten places, meaning ten plays, meaning the first ten to sign up. And then we also developed another initiative – publishing – because, at the end of the day, we work with the ephemeral and want to leave a mark; but before publication, which is expensive, a play must do the rounds. But manuscripts are not great because they are not a pleasure to read, so we created something that we call *tapuscrit* [“typescript”], which is fast publication – which is done quite speedily. “Typescript” as in typed. The word is now in the Larousse dictionary meaning that it is part of everyday life. And there is an initiative that we are very keen on, the *chantiers* [“works in progress”], which used to be called the *cellules de création* [“creative cells”]. I will use an example, because – I think it was Monday night – it was the *Molières* in Paris [French theatre awards] and an author received six Molières and the one for the best play in particular, a play that is already called a “repertory play” even though it's only twenty years old: *L'Atelier* [*The Studio*] by Jean-Claude Grumberg. And he very kindly paid tribute to Théâtre Ouvert because it is in fact a magnificent play, and for years he would come to the house and would tell us about it and one day we said to him, “So how is *L'Atelier* going?” And he said, “I've finished but I can't

le théâtre – et un auteur a eu six Molières et en particulier celui de la meilleure pièce. Une pièce qui est déjà considérée comme une pièce du « répertoire », bien qu'elle n'ait que vingt ans : *L'Atelier*, de Jean-Claude Grumberg. Et il a très gentiment rendu hommage à Théâtre Ouvert car, pendant des années, il venait à la maison, il nous parlait et un jour on lui a dit : « *Alors, où t'en es avec L'Atelier ?* » Il a répondu : « *J'ai fini, mais je ne la termine pas, je n'arrive pas, la première scène ne me plaît pas, la dernière scène, je n'arriverai pas à l'écrire etc., et je crois que je vais laisser tomber* » ; c'est une pièce à laquelle il tenait beaucoup. Et c'est à ce moment-là qu'on lui a dit : « *Tu vas travailler un mois avec six comédiens de ton choix qui seront payés pour faire ce travail et qui seront à ta disposition.* » Et pendant un mois les comédiens sont venus tous les jours de 11 heures jusqu'à 18 heures pour l'aider à faire le point avec lui-même. Au bout d'un mois, il a fait un petit témoignage public et puis il a dit : « *Voilà, vous m'avez beaucoup aidé, je vais m'inspirer de tout ce que vous m'avez dit, je vais faire la pièce, mais je vous préviens, je la signe tout seul.* » Et il l'a effectivement signée tout seul mais – comme il y a une morale – quand la pièce a été terminée, il a dit : « *Je ne la laisserai monter, au départ, que par vous.* » C'est-à-dire que chaque fois qu'il a eu une proposition, il disait : « *Prenez les comédiens qui m'ont aidé.* » Donc c'est une *Cellule de création* qui a permis de faire *L'Atelier*. Et puis on continue cela – et c'est pour ça que je vais retomber sur mes pattes

end it, I can't, I don't like the first scene, the last scene, I'm not going to be able to write it etc., and I think I'm going to drop it." This was a play that he cared about a great deal. And that was when we told him, "Work for a month with six actors of your choosing who will be paid to do the job and who will be at your disposal." And for a month the actors came every day from 11 a.m. to 6 p.m. to help him take stock with himself. After a month, he made a little speech about it and then said, "So there we are: you've helped me a great deal, I will draw inspiration from what you have told me, I'll do the play. But I'm warning you, I'm signing it alone." And so he did, but – as there is a moral to this story – when the play was finished he said, "To begin with, I will only let this play be put on by you." Meaning that each time he received an offer, he would say: "Take the actors who helped me." So a cellule de création made it possible for *L'Atelier* to be written. And we are continuing along this path this year – and that's why I am going to land on my feet with my friends here – because we believe that there are many authors in France now, whereas there were problems a few years ago. We have Koltès' first texts, as he is the French author who is performed the most abroad. *Fight Between Niggers and Dogs* first came out in tapuscrit by Théâtre Ouvert. So you see that there is another way. I mentioned Grumberg...I could have mentioned other authors who were produced in Italy. And there was a new generation in the 1980s when we wanted to have

avec mes camarades qui sont là – cette année parce que nous pensons qu'en France il y a beaucoup d'auteurs maintenant alors qu'il y a quelques années, il y avait des problèmes. Nous avons les premiers textes de Koltès, puisque c'est l'auteur français le plus joué à l'étranger. *Combat de nègres et de chiens* est sorti d'abord en *Tapuscrit* à Théâtre Ouvert. Donc vous voyez qu'il y a un chemin. Je vous ai parlé de Grumberg, j'aurais pu vous parler d'autres auteurs qui ont été montés en Italie. Et puis il y a une nouvelle génération avec les années 1980 où là nous avons voulu faire radicalement des *Chantiers* : c'est-à-dire que, nous qui sommes un théâtre subventionné, nous avons l'accord du ministère de la Culture et un peu de la Ville de Paris pour faire de la recherche et de l'essai, même s'il ne se passe rien ou s'il se passe un jour quelque chose chez les autres. Nous avons reçu des amis des États-Unis qui nous ont demandés quel était le montant de nos royalties. Et ils n'ont pas compris que Théâtre Ouvert ne touche pas de royalties sur les pièces qu'il fait naître et qui sont montées ailleurs. Et donc, durant ces années « radicales », nous avons décidé de ne faire que des *Chantiers*. Et dans ces *Chantiers*, il y a eu un auteur québécois qui s'appelle Daniel Danis que nous avons découvert et qui va être monté au Théâtre national de la Colline par Alain Françon. Puis, il y a eu – je vais en parler très vite – une femme qui s'appelle Christine Angot et qui écrit à partir de romans – un peu comme on l'a fait, il y a quelques années avec Antoine

radical Works in Progress: meaning that we, a subsidised theatre, managed to have the Ministry of Culture and the City of Paris in part accept that we had the right to seek and not to find, to invest in research and experimentation even if nothing happened or if something happened elsewhere someday. We received friends from the United States who asked how much we earned in royalties. And they couldn't understand that Théâtre Ouvert does not receive royalties on plays that it helps birth and which are produced elsewhere. And so for those "radical" years we decided to only do Works in Progress. And there was an author from Québec in these Works in Progress called Daniel Danis who was discovered by us and who is going to be produced at the Théâtre National de la Colline by Alain Françon. And then there was (I will just mention this very quickly) a woman called Christine Angot whose writing is based on novels – a bit like what Antoine Vitez did a few years ago with *Catherine* based on Aragon. She did such work with Alain Françon that her play moved a lot of people. We did not know the result because they used novels as their starting point and locked themselves away and then one night they did a week of *mise en espace*. The director of France Culture [French radio] who came to see that show offered to include it in their programme at the Avignon Festival. Here's one thing, and after it may go no further or it may go elsewhere. And Noëlle Renaude was part of the Work in

Vitez avec *Catherine*, d'après Aragon. Elle a fait un tel travail avec Alain Françon que sa pièce a bouleversé beaucoup de gens. On ne savait pas le résultat parce qu'ils sont partis de romans et ils se sont enfermés et puis un soir ils ont fait une semaine de mise en espace. La directrice de France-Culture qui est venue voir ce spectacle lui a proposé de venir dans son programme au Festival d'Avignon.

Voilà une chose et après peut-être ça n'ira pas plus loin ou peut-être ça ira ailleurs. Et parmi les *Chantiers* il y a eu Noëlle Renaude avec qui nous avons un parcours conséquent. Elle avait deux pièces différentes en écriture, à qui l'on a proposé de travailler elle-même en tant qu'auteur, associée à un partenaire qui est Robert Cantarella – son complice puisqu'il a monté des choses avec elle chez nous et qu'il a déjà pratiqué des *Chantiers* – dont une pièce de Jean-Luc Lagarce qui était venue en Italie, il y a quelque temps, et qui s'intitule *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.

C'était une commande de Théâtre Ouvert à Jean-Luc Lagarce pour un *Chantier*. On avait demandé à Robert Cantarella d'en faire une mise en espace ; depuis, cette pièce a été montée en France, en Suisse, à Bruxelles, et elle a obtenu des prix. Mais je crois que Robert Cantarella vous parlera mieux que moi de la mise en espace qu'il a pratiquée à différents niveaux.

Je voudrais rappeler combien je suis ravi d'être ici parce que pendant longtemps nous avons été têtus et sectaires en ne nous intéressant qu'aux auteurs d'expression fran-

Progress; we have done quite a lot of work with her. She was writing two different plays. We proposed that she work herself as an author, with a partner, Robert Cantarella – who is her partner in crime as he has already produced things with her at Théâtre Ouvert and who had already taken part in Works in Progress, including a play by Jean-Luc Lagarce which came to Italy a little while ago called *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. That was a Théâtre Ouvert commission from Jean-Luc Lagarce for a Work in Progress. We had asked Robert Cantarella to do a mise en espace; since then the play has been produced in France, Switzerland, and Brussels, and it has received awards. But I think that Robert Cantarella is better able to speak to you of the mise en espace that he has put into play at different levels.

I would like to say again how delighted I am to be here because for a long time we were stubborn and sectarian and were only interested in French-language authors: we didn't want to know about the English, Germans or Italians. Well, today, maybe we have grown up a little and Europe is underway. What has delighted us, for example, is that a few weeks ago we were – I think that's Thomas Ostermeier, I can see him from here – at the Baracke to which they had invited French authors, and Hervé Blutsch in particular (a tapuscrit actually): a typically French play apparently, vaudeville, typically French comic mechanisms – and I have to say that it was fantastic work. So there are

çaise : on ne voulait pas entendre parler des Anglais, des Allemands, ou des Italiens. Bon, aujourd'hui, on a peut-être un peu grandi et puis l'Europe est en marche. Ce qui nous a fait plaisir, par exemple, c'est qu'il y a quelques semaines, on était – je crois qu'il y a Thomas Ostermeier que je vois d'ici – à la Baracke où ils avaient invité des auteurs français et en particulier Hervé Blutsch (un *Tapuscrit* justement) : une pièce typiquement française, paraît-il, un vaudeville, un mécanisme de la comédie à la française et je dois dire que c'était un travail magnifique. Et donc il y a des politiques d'échange qui s'organisent. La preuve c'est que si moi je suis là Micheline est en ce moment à Théâtre Ouvert où nous recevons des auteurs allemands de la nouvelle génération qui sont en train de montrer ce que peut faire une autre écriture parce qu'ils osent beaucoup – les auteurs français peut-être n'osent pas assez. Et pour finir, je dirais, puisque c'est Michel Tremblay qui parlait tout à l'heure et qui est québécois, que nous avons reçu des auteurs québécois en début de saison à Théâtre Ouvert, qui nous ont invités à leur tour à aller au Québec dans quelques jours pour présenter des auteurs francophones : un Belge, un Suisse et deux Français ; l'un, complice de la maison, s'appelle Philippe Minyana et c'est aujourd'hui un auteur reconnu et puis un tout jeune romancier, Emmanuel Darley, qui nous a envoyé son texte et qui, après un re-travail, a été diffusé en *Tapuscrit*. Alors c'est pour ça que ce soir, plutôt

exchange policies that are developing. The proof being that I am here, and Micheline is at the Théâtre Ouvert right now receiving German authors from the new generation who are demonstrating what another kind of writing can do because they are very daring (the French are perhaps not daring enough). And to finish I will say, because Michel Tremblay was speaking earlier and he is from Québec, that we have received authors from Québec at the beginning of the season at Théâtre Ouvert, who have invited us to go to Québec in a few days to introduce French-language authors: a Belgian, a Swiss and two French authors. One is one of our partners in crime called Philippe Minyana who is now a well-known author, and the other is a young novelist, Emmanuel Darley, who had sent us his text, which was later distributed as a *tapuscrit* after being reworked. So that is why tonight, instead of chatting away and as you have kindly extended an invitation to us, we will present a real *mise en espace*. We have asked Noëlle Renaude to push ahead on the *Work in Progress* she was doing at the Théâtre Ouvert a few weeks ago, meaning that she has rewritten some things in light of tonight and has asked Robert Cantarella to put on a *mise en espace* here. I don't know, I haven't seen anything, I will discover it as you are, the actors have arrived and perhaps some theatrical miracles will take place....

qu'être bavards et puisque vous nous faites l'amitié de nous inviter, on va vous présenter une vraie mise en espace. On a demandé à Noëlle Renaude de pousser le travail qu'elle a fait en *Chantier*, il y a quelques semaines chez nous, c'est-à-dire qu'elle a réécrit des choses par rapport à ce soir et elle a demandé à Robert Cantarella de faire une mise en espace pour ici. Moi, je ne sais pas, je n'ai rien vu, je vais la découvrir en même temps que vous, les comédiens sont arrivés et puis peut-être qu'il y aura les miracles du théâtre...

DIANA ÇULI

Je m'appelle Diana Çuli et je viens d'Albanie.

Tout d'abord, je veux remercier le comité d'organisation Taormina Arte parce que j'ai vraiment été émue en tant qu'Albanaise quand j'ai entendu le maire annoncer que les recettes de ces activités seraient versées à la Croix Rouge pour les réfugiés albanais du Kosovo – un geste qui montre une solidarité de la part de la communauté internationale envers notre peuple pendant ces événements dramatiques et très tragiques.

Pour revenir au théâtre et à l'art, j'aimerais dire que, comme dans beaucoup de pays anciennement socialistes, les choses n'ont pas été très faciles pour les auteurs, les metteurs en scène et les acteurs albanais, qui devaient disséquer un langage – celui utilisé et imposé par certains régimes, spécialement en Albanie – un langage artistique

DIANA ÇULI

My name is Diana Çuli and I come from Albania. First of all, I would like to thank the Taormina Arte organisational committee, because I was truly very moved, as an Albanian, when I heard the mayor announce that all benefits from these activities will be donated to the Red Cross to go to Albanian refugees from Kosovo – a gesture that shows a solidarity within the international community in respect to our people during these dramatic and very tragic events.

To come back to the theatre and to art, I would like to say that, as in so many former socialist countries, it has not been very easy for Albanian authors, directors and actors to take apart a language – used and even enforced by certain regimes, especially in Albania – an artistic language that was developed according to rules...so-called rules of social realism (and it is not easy for artists to confine themselves within rules). In the 1990s, when Albania opened itself to the rest of the world and changed its system, many authors, but some directors as well, suffered from a deep shock, which was followed by a long silence because we had to search deep within ourselves in order to continue to write – or to portray – within this newly found freedom. There was no longer a doctrine from which we had found various ways and means to escape, weighing down our writing at that time. But we were faced a new challenge, that of a freedom of expression which, among other

qui fut développé selon des règles... des soi-disant règles du réalisme social – et il n'est pas facile à des artistes de se confiner à l'intérieur de règles. Dans les années 1990, quand l'Albanie s'est ouverte au reste du monde et a changé son système, de nombreux auteurs, et certains metteurs en scène aussi, souffraient d'un choc profond qui fut suivi d'un long silence parce que nous avons dû chercher profondément en nous-mêmes pour continuer à écrire – ou à représenter – à l'intérieur de cette liberté nouvellement trouvée. Il n'y avait plus la doctrine à laquelle nous avons trouvé différents chemins et moyens de fuite, qui pesait sur notre écriture à ce moment-là, mais nous étions face à un nouveau défi, celui de la liberté d'expression qui, entre autres, nous conférait une énorme responsabilité. Il a fallu nous désengager d'années d'autocensure imposée à nous, et nous avons dû trouver un moyen différent de communiquer avec les metteurs en scène et avec les acteurs même à l'intérieur des petites représentations que nous mettions sur pied. Qui plus est, un très réel problème fit surface : celui de l'existence même du théâtre. Sous le socialisme, et en accord avec les préceptes de ce régime-là, il y avait de nombreux groupes dans le pays entier – amateurs, centres culturels dans les villages, le Grand Théâtre National de Tirana... chaque ville avait son propre théâtre – ils recevaient tous des subventions de l'État. Quand le régime s'est effondré, le budget accordé à ces troupes de théâtre s'est aussi effondré et un débat s'est

things, gave us an enormous responsibility. We had to disengage ourselves from years of self-censure imposed on us, and we had to find a different way of communicating with directors and with actors even within the small performances we put on.

Furthermore, there emerged this very real problem: that of the existence of theatre itself. Under socialism, and according to the principles of that regime, there were so many groups throughout the whole country: amateurs, "cultural centres" in villages, the Grand National Theatre of Tirana...each city had its own theatre. These were all subsidised by the State. When the regime fell, so fell the budget granted to these theatre troupes, and a debate emerged that led on the one hand to an "artistic" competition among the groups that had survived the savageness of the free-market economy newly adopted by our country, and on the other to a request that the government keep allocating at least half of the subsidies, at least to the National Theatre that had – and that still today has – very strong ties to the people. And from these debates, these deliberations, there emerged a new method of interacting among us authors, directors and theatre troupes. And slowly there also emerged a new language which at times in a very extreme and repressed manner, led us to experiment in methods not so much linked to art and artistic values, but that actually only alienated people from the theatre.

I would also like to call to mind a very famous quote by Churchill who said that "the Balkan peoples are loaded up

amorcé qui mena d'une part à une concurrence artistique entre les groupes qui avaient survécu à la sauvagerie de l'économie de marché nouvellement adoptée par notre pays, et d'autre part, mena à une demande que le gouvernement continue à allouer au moins la moitié des subventions, à tout le moins au Théâtre National qui avait et a encore aujourd'hui des liens très forts avec le peuple. De ces débats et de ces délibérations jaillit une nouvelle méthode d'interaction entre nous les auteurs, les metteurs en scène et les troupes de théâtre. Peu à peu un nouveau langage se forma qui nous mena à expérimenter des méthodes – et parfois de manière très extrême et réprimée – méthodes qui n'étaient pas tant en rapport avec les valeurs d'art et artistiques, mais qui en fait éloignaient les gens du théâtre. J'aimerais aussi rappeler une citation très célèbre de Churchill qui a dit que «*Les peuples des Balkans sont chargés de plus d'histoire qu'ils ne peuvent porter.*» Vous êtes les témoins de ces événements dramatiques. Nous savons que le théâtre est né dans les Balkans : terre de tragédie, mais aussi riche de cultures, de drames, d'événements, de trésors et une terre de carrefour... lieu où l'Orient rencontre l'Occident, ce qui ne fait qu'ajouter à la richesse du territoire. Mais il y a de grandes blessures. Ces événements tragiques, et peut-être aussi par tendance du théâtre albanais et peut-être aussi – mais j'ai peut-être tort – aussi chez les peuples voisins,

with more history than they can bear". You are witnesses of these dramatic events. We know that the theatre was born in the Balkans: a land of tragedy, but also so rich in culture, in drama, in events, in treasures, and a land at a crossroads...the place where East meets West, which only adds to the richness of the area. But there are also great wounds. These tragic events, and perhaps a tendency of the Albanian theatre, but also – maybe I'm wrong – that of neighbouring people...in the Balkans there is a tendency towards immersing oneself in a realism that is not only a result of the influence of socialism, but that perhaps is a result of these dramatic historical events within our country. There's this ancient Greek saying in tragic theatre that says that we never save ourselves, but we wait in the hope that there will come a new era when there will be light. Maybe then we will be able to laugh a little bit more and maybe there will come a day when we will even want to write tragedies again. I remember in 1997, I had just finished writing a play, a drama, and it was all set to be performed, and during the final rehearsals, I went to the theatre and I saw an armoured car in front of the entrance, because there were moments when we were on the brink of civil war, etc. And again, I think of these more recent days when Albania is rebuilding itself, when there are discussions about reforming the theatre in order to make room for and encourage young people to participate – because there is an abyss between the generation that has

dans les Balkans, il y a tendance à s'immerger dans un réalisme qui n'est pas seulement le résultat de l'influence du socialisme, mais peut-être aussi le résultat de ces événements historiques tragiques à l'intérieur du pays.

Il y a un dicton grec ancien dans le théâtre tragique qui dit qu'on ne se sauve jamais soi-même, mais que l'on peut espérer qu'arrivera un temps où il y aura la lumière. Peut-être alors pourrons-nous rire un peu plus et peut-être un jour viendra où nous voudrions à nouveau écrire des tragédies.

Je me rappelle en 1997, j'avais fini d'écrire une pièce, un drame, et elle allait être jouée, et pendant les dernières répétitions je suis allée au théâtre et j'ai vu un véhicule blindé devant l'entrée, parce qu'il y avait des moments où nous étions au bord de la guerre civile, etc. Et à nouveau, je pense à ces jours récents où l'Albanie est en train de se reconstruire et où on discute de la réforme du théâtre afin de faire de la place et d'encourager les jeunes acteurs à participer – parce qu'il y a un fossé entre la génération qui a toujours travaillé dans les arts du théâtre, et ces jeunes gens qui ne veulent plus parce qu'ils pensent que le théâtre n'a plus sa place en Albanie. Et je pense que peut-être nous serons prêts à nouveau à écrire des tragédies après ces temps très difficiles.

Il y a beaucoup de souffrance, d'un côté... mais d'un autre, cela nous laisse, hélas, beaucoup de matériau pour écrire et représenter. Merci.

always worked within the theatre arts, and these young people that no longer want to because they think that there is no longer a place for it in Albania. And just when we had found this glimpse of hope, the war began. And I think that maybe we will be ready to write tragedy again after we have gone through these very difficult times.

There is a lot of hurting, on the one hand...but on the other, this leaves us, unfortunately, with much material to write about and to portray. Thank you.

MANFRED BEILHARZ

Dear friends of the theatre in Europe...Ladies and Gentlemen!

In these times of volatile, unforeseen political and social changes, which keep us suspended between war, suffering, surprising opportunities and violent movements for democracy, and which bring united Germany and increasingly-joined Europe tasks too large, I want to understand theatre as playground of the pause¹, sensitivity, and change of inner vision. Here, history screened through literature becomes visible – utopia's imagination.

Here, in the theatre, a forum offers itself for new ideas and ways of seeing, a playground for controversial views of life, a place for mutual understanding – but also for the representation of the unfamiliar, the inexplicable, a "Laboratory of Social Imagination". In times of crisis, a forum such as the

1. Translator's note: pause as in "to give pause".

Il y a un dicton grec ancien dans le théâtre tragique qui dit qu'on ne se sauve jamais soi-même, mais que l'on peut espérer qu'arrivera un temps où il y aura la lumière.

Peut-être alors pourrons-nous rire un peu plus et peut-être un jour viendra où nous voudrons à nouveau écrire des tragédies.

There's this ancient Greek saying in tragic theatre which says that we never save ourselves, but we wait in the hope that there will a come new era when there will be light.

Maybe then we will be able to laugh a little bit more and maybe there will come a day when we will even want to write tragedies again.

DIANA ÇULI

MANFRED BEILHARZ

Cher(e)s ami(e)s du Théâtre en Europe, Mesdames et Messieurs!

En ces temps qui nous tirent vers des changements politiques et sociaux volatils et imprévus et nous maintiennent suspendus entre guerre, souffrance, opportunités surprenantes et mouvements violents vers la démocratie, compliquant durement la tâche de l'Allemagne unifiée et l'Europe toujours plus unie, je veux voir dans le théâtre le terrain de jeu de la pause¹, de la sensibilité et du changement de la vision interne. Ici l'histoire, passée au crible par la littérature, devient visible, c'est l'imagination de l'utopie.

Ici, au théâtre, s'offre un forum pour de nouvelles idées et de nouvelles façons de voir, un terrain de jeu des visions controversées de la vie, un lieu de la connaissance mutuelle, mais aussi de la représentation de l'étrange, de l'inexplicable, un « Laboratoire de l'Imagination Sociale ». En temps de crise, un forum tel que le théâtre, où nous réfléchissons publiquement à nous-même, est indispensable.

Pourquoi tant de personnes, et surtout les jeunes, aussi bien d'Europe de l'Est que d'Europe occidentale, écrivent-elles pour le théâtre plutôt que pour le cinéma et la télévision? Est-ce parce que ce média permet de toucher le public dans une confrontation émotionnelle directe? Ou bien est-ce que la subjectivité, la position critique et aussi parfois l'agression trouvent plus facilement leur voix et leur forme au théâtre.

theatre, in which we publicly think about our situation, and ourselves, is indispensable.

Why do so many people, especially young people, in Eastern and Western Europe write for the theatre instead of for film or television? Is it because the medium offers the possibility to reach the public through a direct emotional confrontation? Or because subjectivity, critical stance, and sometimes aggression most readily find their artistic form and voice in drama?

While the theatre in the 1970s and the early 1980s was characterised by the emancipation of the gesticulatory, non-verbal theatre, by self-developed projects rather than written scripts, and by following the examples of visual situations and movement theatre, today a change is noticeable.

Not since the victory march of the young English authors have dramatists won back so much ground that they had lost, to some extent. More and more, we in the theatre understand that we cannot do without the authors and their lengthy preparatory work before a production begins. Just now, when we are interested in dramatic work that reflects society, we cannot do without the seismographers, the dramatic authors, and their dramaturgical sketches of the world.

This development in theatre – from the circus of political theatre, to the gestural, aesthetical theatre of images, and back to text-based theatre – can be found in many biographies of those working in the theatre. It was also like this for me. In my theatre I always hosted festivals – in the 1970s a

1. Pause entendue comme « faire une pause » [NDT]

Alors que le théâtre des années 1970 et du début des années 1980 se caractérisait par l'émancipation du théâtre gesticulatoire, non-verbal, plus vraisemblablement issu de projets collectifs que de textes écrits et plus porté à suivre l'exemple de situations visuelles et du théâtre du mouvement, on remarque de nos jours un changement. Depuis la marche victorieuse des jeunes auteurs anglais, les auteurs dramatiques sont en passe de regagner un terrain qu'ils avaient jusqu'à un certain point perdu. De plus en plus nous, gens de théâtres, notons que nous ne pouvons plus faire sans les auteurs et leur travail de préparation effectué bien avant la mise en scène du spectacle. C'est seulement maintenant que nous nous intéressons à une dramaturgie miroir de la société, que nous ne pouvons plus faire sans les séismographes, les auteurs dramatiques et leurs croquis dramaturgiques du monde.

Ce développement au théâtre – du théâtre circassien politique au théâtre d'images, gestuel et esthétisant, et de retour aux textes écrits – se retrouve dans de nombreuses biographies de gens de théâtre. C'était aussi mon cas. J'ai toujours fait des festivals dans mon théâtre : un festival tendant vers le cirque dans les années 1970 avec Macunaïma et Savary, à la Documenta de Kassel dans les années 1980 un festival autour du « Théâtre et des Beaux-Arts » avec Tadeusz Kantor et Jan Fabre et aussi une « Recherche sur tous les Arts » avec Wernicke et Freyer. Et aujourd'hui, avec le dramaturge Tankred Dorst, je dirige la Biennale de Bonn – « Nouvelles Pièces d'Europe ».

circus-like festival with Macunaïma and Savary, in the 1980s at the Documenta in Kassel, a festival on "Theatre and Fine Art" with Tadeusz Kantor and Jan Fabre, as well as "Research on all of the Arts" with Wernicke and Freyer. And today, together with the dramatist Tankred Dorst, I am doing the Bonn Biennale – New European Plays.

Why have we now come back to stage plays? Partly out of disappointment that the non-verbal theatre medium has over time created a host of gestural, vivid multi-media productions for the international market, which are sometimes indistinguishable and arbitrary. Tankred Dorst and I try to work against this by structuring the Bonn Biennale in a certain way. I have been invited to Taormina as artistic director of the Bonn Biennale, a festival which some of you know. It is the largest international festival in the world dedicated exclusively to contemporary drama. One cannot say anything about the young national dramatic arts without establishing its relationship to Europe, at least not in Germany.

By the way, the decision to have a festival of European plays has, apart from the previously mentioned reasons, a political reason as well. I founded the festival in the Year of Europe: 1992. At that time, amidst the initial euphoria of the unionisation of Europe, half-baked ideas lurked in the minds of European politicians: a European theatre act, a European theatre minister.... Among other things, I wanted this festival to make a point - if one can do such a thing with theatre - which is

Pourquoi en sommes-nous revenus à monter des pièces? D'un côté, déçus par l'émancipation du média non-verbal qui avec le temps a fait le lit de productions multimedias vives et gestuelles pour le marché international. Les mises en scène sont parfois indifférenciables et arbitraires. Avec Tankred Dorst, nous essayons de lutter contre cela en structurant la Biennale de Bonn d'une certaine manière. C'est en tant que directeur de la Biennale de Bonn que j'ai été invité à Taormina, certains d'entre vous connaissent ce festival. La Biennale de Bonn est le plus grand festival international au monde dédié à l'écriture théâtrale contemporaine. On ne peut rien dire sur la jeunesse de l'art dramatique au niveau national sans faire le lien avec l'Europe, du moins pas en Allemagne.

D'ailleurs, la décision d'avoir un festival dédié aux pièces européennes, mises à part les raisons précitées, a une raison politique. J'ai fondé ce festival en 1992, année de l'Europe. À cette époque, dans l'euphorie générale de la « unionisation » de l'Europe, des idées saugrenues rôdaient dans l'esprit des politiciens européens : un acte européen du théâtre, un ministre européen du théâtre... Entre autres, je voulais que ce festival pointe le doigt – dans la mesure où une telle chose est possible au théâtre – sur une chose qui ne vous est sûrement pas étrangère, à savoir qu'il n'y a pas de théâtre uniformément européen – plutôt il existe des théâtres européens différents – et que le théâtre ne se prête pas à l'« unionisation » et à la planification.

surely a well-known point to you: namely, that there is no *uniformly* European theatre. Rather, there are different European theatres that do not lend themselves to unionisation or planning.

Moreover, in Europe there is a group of theatres that deal with new work: the ETC (European Theatre Convention). Its members include theatres in Brescia, Turin, Paris, Stockholm, Graz, Nice, Saint-Etienne, Copenhagen, Seville, Madrid, Budapest, Kaposvar, Helsinki, Thessalonica, Hannover, and Bonn. It has its own festival that presents primarily new work, and this year's festival takes place in November in Nice. The ETC is co-organiser of the Bonn Biennale.

Now, a few facts regarding the situation of dramatists in Germany, which may be somewhat rosier than in other European countries: 40% of the plays performed in German theatres are written by living authors; the rest are classics, entertainment. In the last season in Germany, Austria, and German-speaking Switzerland, 264 new plays were billed including 180 [premieres] of (largely German) plays. Around eighty foreign pieces had their German premiere. In addition, a considerable number of new plays were produced in other theatres.

A whole string of German-speaking authors have become recognised internationally. After the deaths of Bertolt Brecht, Heiner Müller, and the Swiss dramatists Friedrich Dürrenmatt and Max Frisch, there are Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz, Volker Ludwig, Tankred Dorst. From Austria there are Peter

En outre, il existe en Europe un regroupement de théâtres qui se soucie des nouvelles pièces : la Convention Théâtrale Européenne (CTE). Ses membres sont des théâtres qui se situent à Brescia, Turin, Paris, Stockholm, Graz, Nice, Saint-Étienne, Copenhague, Séville, Madrid, Budapest, Kaposvar, Helsinki, Thessalonique, Hannover, et Bonn. Elle tient son propre festival qui présente essentiellement des nouvelles pièces. Le festival se tiendra cette année au mois de novembre à Nice. La CTE est co-organisatrice de la Biennale de Bonn. Maintenant, quelques faits au regard de la situation des auteurs dramatiques en Allemagne, qui est sans doute plus rose que dans d'autres pays européens : 40 % des pièces montées dans les théâtres allemands sont écrites par des auteurs vivants – le reste sont les classiques et les divertissements. La saison dernière, en Allemagne, en Autriche et en Suisse alémanique, 264 nouvelles pièces ont été programmées, parmi lesquelles 180 créations – en majorité de pièces allemandes. Environ 80 pièces étrangères ont connu leur création allemande. Se rajoute à cela un nombre considérable de pièces jouées dans d'autres théâtres.

Toute une lignée d'auteurs de langue allemande a été reconnue internationalement. Après la mort de Bertolt Brecht, Heiner Müller et des dramaturges suisses Friedrich Dürrenmatt et Max Frisch, ce sont Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz, Volker Ludwig, Tankred Dorst puis Peter Handke, Elfriede Jelinek, Peter Turrini, et Werner Schwab

Handke, Elfriede Jelinek, Peter Turrini and Werner Schwab, and from Switzerland Christoph Marthaler. The older authors are usually known abroad. There is a string of young dramatists: Simone Schneider, Dea Loher, Moritz Rinke, John von Düffel, Theresia Walsler, etc. They have united as the "TNT" – Theatre of the New Types. They hold readings, conferences and look after the production of their work in German theatres.

There are several means for promoting the work of young playwrights. The "Muelheimer Theatre Days" has been founded as a festival to select ten of the 180 German world-premiering plays. The festival awards a prize for the best play.

Many theatres commission young authors – in Hamburg, Stuttgart, Mannheim, Vienna and elsewhere. At my theatre in Bonn there is a project of our own called "Body Writing" in which young authors write their plays on the bodies of the actors. While guests at my theatre, they allow their work to be inspired by observing the performers.

Some theatres have a policy whereby they put on only new work. Such is the case for the Schauspielhaus in Vienna, which performs only new and usually German work.

There are also theatres that specialise in new foreign-language work, for instance the Baracke in the Deutchestheatre in Berlin. (This will later be discussed by Ostermeier and Hillje.) At the Schauspiel in Bonn, I have, in the last eight years – apart from classical texts – premiered about 50 foreign-language plays in Germany. That means that, for

d'Autriche, et Christoph Marthaler de Suisse. En général ses auteurs sont connus à l'étranger. Il y a une série de jeunes dramaturges : Simone Schneider, Dea Loher, Moritz Rinke, John von Düffel, Theresia Walsler, etc. Ils se sont constitués en groupement d'intérêt commun, le TNT – Théâtres des Nouveaux Types. Ils organisent des lectures, des débats et veillent au placement de leur travail dans les théâtres allemands.

Il y a plusieurs outils de promotion du travail des jeunes auteurs : Les Journées Théâtrales de Muelheim est un festival qui a été créé pour sélectionner 10 pièces parmi 180 créations mondiales de pièces allemandes. Le festival attribue un prix à la meilleure pièce.

De nombreux théâtres font des commandes aux jeunes auteurs – à Hamburg, Stuttgart, Mannheim, Vienne et ailleurs. Dans mon théâtre à Bonn, nous avons un projet qui s'intitule « Body Writing » où les jeunes auteurs écrivent leur pièce sur le corps des acteurs. Ils sont invités par mon théâtre, ils regardent les acteurs et les actrices et laissent leurs textes et leurs histoires s'inspirer du regard qu'ils portent sur eux.

Pour certains théâtres ce principe est appliqué uniquement aux pièces nouvelles. Tel est le cas pour la Schauspielhaus de Vienne qui programme uniquement des œuvres nouvelles et généralement allemandes.

Il y a aussi les spécialistes des nouvelles pièces étrangères, par exemple la Baracke du Deutsches Theater de Berlin – Ostermeier et Hillje parleront de cela plus tard. Depuis huit

instance, work by Koltès, Susan Sontag, Lars Norén, or that of the Finnish Paavo Haavikko and the Polish Janusz Wisniewski, was performed by my actors in a German translation before they were performed in their own countries.

Earlier I briefly mentioned the Bonn Biennale. I have been asked by the moderators to say more about this festival. The Bonn Biennale only puts on new theatre. The festival exclusively performs the work of living authors from all over Europe in its original language.

Within the context of this festival lasting eleven days, 45 plays from roughly 25 countries are performed. The countries include Russia, France, the United Kingdom and Spain, as well as very small linguistic communities such as Iceland and Estonia. If we in Europe want to understand each other linguistically and thereby culturally, without reverting to Latin or broken English, then this must happen in many languages. Icelandic and Luxembourgian are each the native language of only three hundred thousand people, yet both countries have exciting theatre. The next Biennale will take place from June 22 to July 2, 2000, in Bonn.

There are many international festivals. They may highlight interesting directors, the newest dance creations, the most successful opera voices, or an exciting media creation. Very few international festivals respond to the fact that all theatrical arts rest on the work and imagination of a "pre-worker" and mastermind. For the play, this is the author.

ans, à la Schaufpielhaus de Bonn, j'ai programmé – en dehors des textes classiques – 50 créations de pièces étrangères en Allemagne. Cela signifie, par exemple, que des pièces de Bernard-Marie Koltès, Susan Sontag, Lars Norén ou celles du Finlandais Paavo Haavikko et du Polonais Janusz Wisniewski ont été jouées par mes acteurs dans des théâtres allemands avant d'être jouées dans leur propre pays. J'ai précédemment évoqué la Biennale de Bonn. Les animateurs de ce débat m'ont demandé d'en dire plus sur ce festival. La Biennale de Bonn ne monte que des nouveaux auteurs dramatiques. Ce festival montre exclusivement les œuvres d'auteurs vivants de toute l'Europe dans la langue originale. Dans le contexte de ce festival qui dure 11 jours, nous organisons 45 représentations de pièces venues de 25 pays. Les pays représentés sont non seulement la Russie, la France, le Royaume-Uni et l'Espagne, mais aussi de très petites communautés linguistiques telles que l'Islande et l'Estonie. Si nous, européens, voulons nous comprendre linguistiquement et donc culturellement, sans recourir au latin ou au mauvais anglais, cela doit se passer dans beaucoup de langues. L'islandais et le luxembourgeois sont chacune une langue parlée par seulement trois cent mille personnes et, malgré tout, ils ont un théâtre passionnant. La prochaine Biennale aura lieu à Bonn du 22 juin au 2 juillet 2000.

Il existe de nombreux festivals internationaux. Parfois, ils nous montrent le metteur

The authors are the stars of our Biennale. They don't just show their work at the festival: the authors *shape* the Bonn Biennale. A network of 39 playwrights from as many European countries nominate colleagues whose work is the most noteworthy in their own country. The festival directors then put together a program based on these suggestions. The festival directors are, as mentioned, the playwright Tankred Dorst and myself.

The Bonn Biennale does not present any show that has already been produced for the international circuit of festivals. The pieces shown are almost all on tour for the first time. The Bonn Biennale is not a competition. There are no winners and no losers. The Bonn Biennale is a festival of encounters. One hundred authors from all over Europe are the guests of the festival. They participate in symposia, discussions, and readings; they meet for discussions with journalists and the public in the festival's tent. A workshop for young authors takes place. Last time, Mark Ravenhill led the workshop, where young German authors met their European colleagues. Moreover, the Bonn Biennale is a market in which publishers can find new literary talent and artistic directors can look for new work for their theatres. Many international pieces have found their way into German and European theatre by way of this festival. Many foreign producers have discovered German plays there.

These were a few highlights on the situation of new and European drama in Germany. In

en scène intéressant, la plus récente création de danse, la voix d'opéra qui a le plus de succès ou une passionnante création média. Très peu de festivals internationaux répondent au fait que tout l'art théâtral repose sur le travail et l'imagination du « pré-travailleur », de l'esprit génial. Pour une pièce, c'est l'auteur.

Les auteurs sont les « stars » de notre Biennale. Nous ne présentons pas seulement leur travail, ils modèlent aussi la Biennale de Bonn. Un réseau de 39 parrains d'autant de pays européens, qui eux-mêmes écrivent pour le théâtre, font des propositions sur certains collègues qui, dans leur opinion subjective, ont écrit ou développé les pièces les plus remarquables dans leur pays. À partir de ces propositions, les directeurs du festival établissent un programme. Les directeurs sont, comme je l'ai déjà dit, Tankred Dorst et moi-même.

La Biennale de Bonn ne programme pas les spectacles produits pour le circuit international des festivals. Les pièces montrées tournent presque toutes pour la première fois. La Biennale de Bonn n'est pas une compétition. Il n'y a ni gagnants ni perdants. C'est un festival de rencontres. 100 auteurs venus de l'Europe entière sont les invités du festival. Ils participent à des colloques, des débats, des lectures et se réunissent pour discuter avec des journalistes et le public sous le chapiteau du festival. Un atelier pour jeunes auteurs se déroule pendant le festival. La dernière fois, c'est Mark Ravenhill qui a dirigé cet atelier : de jeunes auteurs

the following contributions we will hear other examples from France, Russia, Albania, and the United Kingdom.

NIKOLAI KOLYADA

(Russian to French translation by Tatiana Proskournikova)

Nowadays in Russia we believe that theatre must calm people, entertain them, provide them only with pleasure. And this explains the hatred the authors have today for Russia's theatres. For a young author, a beginner, it is really almost impossible for his play to get as far as a production in one theatre or another. I can say that I was lucky to begin writing in the early Perestroika years and I was writing about the most passionate themes, themes that set society alight. And as I have already said, young playwrights today have many problems. I began teaching at Yekaterinburg Theatre Institute six years ago; I was not living in Moscow. Our city is well known for two historical facts: it is where our first Tsar was killed, and where Mr. Yeltsin's career began. In Russia, any town that is more than ten kilometres away from Moscow is considered a provincial town. And this is a provincial town with two million inhabitants. It is located 1500 kilometres to the east of Moscow. I must say that it was very difficult for me to teach young authors how to become playwrights. And I was well aware of the fact that I was doing things that weren't really suitable because the right to

allemands rencontrent leurs collègues européens. De plus, la Biennale de Bonn est un marché où les éditeurs peuvent trouver les nouveaux talents littéraires et où les directeurs artistiques peuvent trouver de nouvelles pièces pour leurs théâtres. Un grand nombre de pièces internationales a pu accéder aux scènes allemandes et européennes à travers ce festival. Beaucoup de producteurs étrangers y ont découvert des pièces allemandes.

C'étaient quelques coups de projecteurs sur la situation du nouveau théâtre européen en Allemagne. Dans les interventions suivantes nous entendrons d'autres exemples venus de France, Russie, d'Albanie et du Royaume-Uni.

NIKOLAI KOLYADA

(traduit du russe au français par Tatiana Proskournikova)

De nos jours en Russie on croit que le théâtre doit calmer les gens, les divertir, ne leur donner que du plaisir. Et ceci explique toute la haine des auteurs d'aujourd'hui vis à vis des théâtres russes. Pour un jeune auteur, un débutant, c'est vraiment presque impossible de parvenir à la mise en scène de sa pièce dans tel ou tel théâtre. Moi je peux dire que j'ai eu la chance de commencer à écrire au début de la perestroïka et j'écrivais sur les thèmes les plus ardents, les thèmes qui mettaient le feu à la société. Et comme je viens de le dire, les jeunes auteurs d'aujourd'hui ont beaucoup de problèmes. Il y a six ans que j'ai commencé à enseigner dans l'Institut du

teach how to write, including writing for the theatre, was only in the remit of Moscow's Literary Institute. But now I already have some results and I am very happy to see young playwrights that I brought up myself. In Russia we have our own Booker Prize and it's a great prize for literature. Alec Baghaïev won the prize: his play, *The Russian Post*, is now in the repertory of a number of theatres in Russia. And, over the years, I understood that in order to help playwrights become real playwrights, one has to "stroke" them and say, "You're gifted, write, write and all will be well." I don't know how things are here in the West, but in Russia we generally give youngsters who try to get into literature a slap on the wrist. And as I have seen that there are now several talented people among my students, people who are already producing high-level texts, we have decided to create – if I may call it such – a sort of "club" of young playwrights, young theatre writers from Yekaterinburg's theatres. In the past, and even now, when directors didn't dare produce my texts, I would take on the director's responsibilities myself. And in the theatre of Yekaterinburg I directed four of my own plays and one of my student's plays at the same time: the play by Baghaïev that I just mentioned, *The Russian Post*. In Moscow in March, we presented it at the Golden Mask, the National Theatre Festival, and many people saw it. But I can say that it was the only play at the festival based on a modern text; all the others were – as we say in Russia – classical texts, meaning

Théâtre de la ville d'Ekaterinbourg, je ne vivais pas à Moscou. Notre ville est très connue par deux faits historiques : c'est là qu'on a mis à mort notre premier Tsar et c'est aussi de là qu'a débuté la carrière de monsieur Eltsine. En Russie, on a l'habitude de considérer toute ville à dix kilomètres de Moscou déjà comme une ville de province. Ekaterinbourg est une ville de province de deux millions d'habitants. Elle se trouve à un 1 500 kilomètres à l'est de Moscou. Je dois dire, pour ma part, que ça a été très difficile d'enseigner aux jeunes comment devenir auteur dramatique. Et je me rendais très bien compte que je faisais des choses qui n'étaient pas convenables parce que le droit d'enseigner l'écriture, y compris l'écriture théâtrale, était un domaine réservé de l'Institut Littéraire de Moscou. Mais maintenant, j'ai déjà des résultats et je suis vraiment heureux de voir des jeunes auteurs que j'ai fait grandir moi-même. Nous avons chez nous notre prix Booker et c'est un grand prix littéraire. Alec Baghaïev l'a remporté et sa pièce *La Poste russe* est entrée au répertoire de plusieurs théâtres en Russie. Et j'ai compris avec les années que pour aider les auteurs à devenir de vrais auteurs il faut les « caresser » en leur disant, « *Tu es doué, écris, écris et tout ira bien.* » Je ne sais pas comment ça se passe ici en Occident mais en Russie, en général, on tape sur les mains des jeunes lorsqu'ils essaient d'entrer en littérature. Et comme je voyais que parmi mes étudiants il y avait plusieurs personnes de talent, plusieurs personnes

known authors even from the early 20th century. We had terrible reviews. All of the newspapers, all of the magazines gave us what one could call, "negative characteristics". But I was happy to be able to note that it annoyed them, that they would never forget either the play or the show. And it's not a show meant to entertain people; it's not a show that tries to help them to rest. It's the opposite: it's a show that wakes up the audience's emotions and minds. I like it very much. And over the years I have understood that the most important thing in what one does is to please oneself.

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Can you say a few words about the plays you have written?

NIKOLAI KOLYADA

I have been writing for 12 years and I have written 70 plays. I have written six plays per year, one play every two months. And if I didn't write at that speed I would have nothing to eat. Because our theatres today do not pay a percentage of the show, nor do they pay royalties. And fortunately my plays are performed in more than 90 theatres across the country. Six of my plays are in Moscow's biggest theatres. And I think that next season there will be twelve plays in theatre repertories. And when I tell people abroad the number of theatres that perform my work, everyone thinks I'm a billionaire, but that's not how it is. Even if no one pays

qui produisaient déjà des textes d'un grand niveau, nous avons décidé de créer une sorte de – si on peut dire – « club » de jeunes dramaturges, de jeunes auteurs dramatiques auprès des théâtres d'Ekaterinbourg. À une certaine époque, et c'est toujours vrai, où les metteurs en scène n'osaient pas mettre en scène mes textes, je prenais moi-même sur mes épaules les responsabilités de metteur en scène. Et dans ce théâtre d'Ekaterinbourg, j'ai fait la mise en scène de quatre de mes propres pièces et d'une pièce d'un de mes étudiants, celle de Baghaïev, *La Poste russe*, dont je viens de parler. On l'a présentée à Moscou au mois de mars au Masque d'Or, le Festival national du théâtre et elle a été vue par beaucoup de gens. Mais on peut dire que c'était le seul spectacle basé sur un texte moderne, tous les autres étaient des textes classiques – comme on dit chez nous en Russie – c'est-à-dire de textes d'auteurs connus depuis le début du xx^e siècle. Nous avons eu une très mauvaise critique. Tous les journaux, toutes les revues nous ont attribués, si on peut dire, des « caractéristiques négatives ». Mais moi j'étais heureux de pouvoir constater que ça les énerve, qu'ils n'oublieront jamais ni la pièce, ni le spectacle. Et ce n'est pas un spectacle qui divertit les gens, ce n'est pas un spectacle qui essaie de leur donner du repos, c'est le contraire, c'est un spectacle qui réveille les sentiments et la raison du public. Moi je l'aime beaucoup. Et avec les années j'ai compris que le plus important dans ce que tu fais, c'est que cela te plaise à toi-même.

me anything I will write six plays a year because that is the way it is.

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Why is it like that?

NIKOLAI KOLYADA

Maybe because God wants it that way. The main thing I want to express in my plays, maybe cruelly sometimes, is that I am speaking to my contemporaries and saying: "Love each other, love those close to you and be kind to those who are poor and weak." And there are practically only negative reviews in the papers. But I never pay much attention to what is written in the papers.²

I am very happy to be here because I think that maybe I can look and find texts by playwrights whose plays have not been translated into Russian and I think that we can introduce our audience to what is happening in theatre today. Thank you very much.

MANFRED BEILHARZ

May I ask something, Nikolai? First of all, I must make a correction: I have had some of the criticism of his plays translated for me and have read them: they are never bad. But I have one question which I posed to our Russian sponsor, Viktor Slavkin: In Germany, and in Italy, it is thought urgently necessary to take money away from theatres that have been financed until now, thereby

2. Nikolai is cheating a bit by saying that he only gets negative reviews for his plays, because that year, along with the great Czech director Otomar Krejka, he received the prestigious Stanislavski Prize. (T.P.)

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur vos pièces ?

NIKOLAI KOLYADA

J'écris depuis 12 ans et j'ai écrit 70 pièces. J'ai écrit six pièces par an, une pièce en deux mois. Et si je n'écrivais pas à cette vitesse, je n'aurais rien à manger. Parce qu'aujourd'hui nos théâtres ne paient pas de pourcentage sur les spectacles, ils ne paient pas les droits d'auteur. Et heureusement que mes pièces sont jouées dans plus de 90 théâtres à travers le pays. Dans les plus grands théâtres de Moscou il y a six pièces de moi. Et je crois que la saison prochaine, il y aura douze pièces aux répertoires des théâtres. Et quand je raconte à l'étranger le nombre de théâtres qui jouent mes pièces, tout le monde croit que je suis un milliardaire, mais ce n'est pas comme ça. Même si on ne paie absolument rien je vais quand même écrire six pièces par an parce que c'est comme ça.

TATIANA PROSKOURNIKOVA

Pourquoi c'est comme ça ?

NIKOLAI KOLYADA

Peut-être que Dieu l'a voulu. Pour moi le principal que je veux exprimer dans mes pièces, peut-être parfois avec cruauté, c'est que je m'adresse à mes contemporains en leur disant : *«Aimez-vous les uns les autres, aimez vos proches et soyez gentils avec ceux qui*

always making them smaller, because one cannot afford it any more. And when, four years ago, many theatres claimed they could not put on period pieces because it would be too costly, the playwright Viktor Slavkin showed us eighteen pieces, period pieces; at four in the afternoon, at eight in the evening, and at 11 p.m. And he dragged us into Vassiliev's basement, where we had to watch ten more videos. It was great, and I asked him: "Why is it that you have such great interest for period drama, when it must certainly be substantially worse economically in Russia than in France, in Italy, in Denmark, and in Germany, where this conviction which period pieces demand is not so widespread?" Viktor Slavkin told me: "How would you have it otherwise?" He gave a very personal answer: "We are in the process of rediscovering our dignity." That was his answer. My question to you: How does it even work, what do you live from, if there are no authors...when there are no royalties?

NIKOLAI KOLYADA

Royalties are very complicated where I come from, as are all rights. I do not earn anything from my plays, with the texts that I write, but I work in six places. I direct television shows, I teach at the Institute. But I can say for example that one of my students whose text was produced in one of the towns in the Urals two years ago has still not received any money. She works as a guard, a caretaker in

sont pauvres et faibles.» Et il y a presque que des critiques négatives dans les journaux. Mais je ne prête pas une grande attention à ce qu'on écrit dans les journaux².

Je suis très content d'être ici parce que je crois que peut-être je pourrais chercher et trouver des textes d'auteurs dont les pièces ne sont pas traduites en russe. Je crois que nous pouvons faire connaître à notre public ce qui se passe dans le théâtre d'aujourd'hui. Merci beaucoup.

MANFRED BEILHARZ

Puis-je poser une question Nikolai? Je dois d'un côté apporter une correction : je me suis fait traduire quelques critiques de ses pièces et je les ai lues, aussi elles ne sont jamais mauvaises. Mais une question que j'ai posée à notre sponsor russe, Viktor Slavkin : En Allemagne, en Italie, d'aucuns pensent qu'il est urgent et nécessaire de reprendre l'argent aux théâtres qui jusque-là étaient subventionnés, les rendant [par là] plus petits faute de moyens. Et il y a de cela quatre ans, après que de nombreux théâtres aient clamé qu'ils ne pouvaient plus monter de pièces d'époque [en costumes] car cela coûtait trop cher, l'auteur dramatique Viktor Slavkin nous a montré dix-huit pièces, des pièces d'époque, à quatre heures de l'après-midi, à vingt heures et à vingt-trois heures, puis il nous a

2. Nikolai triche un peu en disant qu'il n'y a que des critiques négatives sur ses pièces parce qu'il venait de recevoir cette année-là avec le grand metteur en scène tchèque Otomar Krejka le très prestigieux Prix Stanislavski. [TP]

a student residence. All of my students work in places where their literary capacities cannot be put to use. One can say that in Russia now, money – dollars and deutschmarks – have really become fetishised. But at the same time one can always find, as one has always found in Russia across the centuries, people for whom creativity is more important than money. They often write by hand or with a typewriter that practically doesn't work anymore, without a computer, but they write.

Regarding money, I cannot answer you because the economy is really completely destroyed and that is true in all fields. I can say that I have just received eight roubles – and a subway ticket costs three roubles, meaning three subway tickets – from a city where my play has been showing for the past five years. Because at the time when they sent the money it may have been worth something, but now inflation is such that it is worth nothing. We have a saying: "What's the good of having money? We ourselves are gold."

LUCIEN ATTOUN

Before giving the floor to a playwright, I would like to tell Mr. Kolyada that I am very pleased to meet you – as you were also discussing difficulties with money – because a very long time ago I read a beautiful play that you wrote and I did not know that I would be seeing you tonight. I was never able to do the play on my radio programme (you would have earned a great deal of

entraînés dans le sous-sol de Vassiliev, nous obligeant à regarder dix [autres] vidéos. C'était vraiment bien et je lui ai demandé : « *Comment se fait-il que vous ayez un si grand intérêt pour la théâtre d'époque, et ça doit certainement être substantiellement pire économiquement en Russie qu'en France, en Italie, au Danemark et en Allemagne où cette conviction que nécessitent les pièces d'époque n'est pas si répandue?* » Viktor Slavkin m'a dit : « *Pourquoi voudriez-vous que cela soit autrement* – il m'a fait une réponse toute personnelle... *Nous sommes en train de redécouvrir notre dignité.* » C'était sa réponse. Maintenant, je ne vous demande pas une déclaration, mais plutôt : Comment cela peut-il fonctionner, de quoi vivez-vous, s'il n'y a pas d'auteurs... lorsqu'il n'y pas de droits d'auteur?

NIKOLAI KOLYADA

C'est très compliqué les droits d'auteur chez nous comme tous les droits d'ailleurs. Je ne gagne pas ma vie avec mes pièces, avec les textes que j'écris mais je travaille dans six endroits. Je fais des mises en scène à la télé, j'enseigne à l'Institut. Je peux dire par exemple que l'une de mes étudiantes, dont on a fait la mise en scène de son texte il y a deux ans dans une ville de l'Oural, n'a toujours pas reçu d'argent. Elle travaille comme gardienne, comme concierge dans un foyer d'étudiants. Tous mes étudiants travaillent dans des endroits où leurs capacités littéraires ne peuvent être exploitées. On peut dire que

money). Because actually at France-Culture [French radio], we have a programme that helps playwrights live a little. For example, earlier you were discussing *L'Héritage*: I had programmed that play in 1972. So, what I wanted to say to you simply was that I was unable to programme your play because your translators, your agents, or I don't know who, were splitting the rights to have you performed in France. So I am saying this simply because the issue of the movement of texts in Europe is going to come up, and you authors from Russia, Germany, Italy or France will have to create a structure that avoids the monuments, like writer's unions, agents and impresarios who are poor agents of movement, meaning they impede movement. So if you want to exist, if you want there to be exchanges among different writing in Europe, and if you want – which is your right – to be able to live from your profession, you will have to invent semi-official structures that avoid obstacles preventing texts from moving about normally because of legislation or poor quality translators, or bad agents, etc. Finally, I would like to say that I have been trying to meet you for years and I am happy that Taormina has made it possible for us to see each other.

NOËLLE RENAUDE

Yes, one should say that what is going to take place this evening is absolutely not a show (Robert Cantarella is better able than I to speak of this); the writing on this text began in

chez nous, maintenant, l'argent, les dollars et les marks, c'est devenu vraiment un fétiche. Mais en même temps on peut toujours trouver, comme on a toujours trouvé en Russie à toutes les époques, des gens pour lesquels la création est plus importante que l'argent. Ils écrivent souvent à la main ou avec une machine à écrire qui ne marche presque plus, sans ordinateur, mais ils écrivent.

Sur l'argent, je ne peux pas vous répondre parce que c'est l'économie qui est vraiment complètement démolie et c'est dans tous les domaines que ça se passe comme ça. Je peux dire que je viens d'avoir huit roubles – et le billet de métro coûte trois roubles, ce qui veut dire trois billets de métro – d'une ville où ma pièce est jouée depuis cinq ans. Parce qu'à l'époque, quand ils ont envoyé cet argent c'était peut-être une somme, mais maintenant l'inflation est telle que ça ne donne rien. Nous avons un proverbe qui dit «*À quoi bon avoir de l'argent, nous sommes de l'or nous-mêmes.*»

LUCIEN ATTOUN

Avant de passer la parole à un auteur, je voudrais dire à monsieur Kolyada que je suis très content de vous rencontrer – puisque vous parliez aussi des problèmes d'argent – parce qu'il y a très longtemps j'ai lu une très belle pièce de vous et je ne savais pas que je vous verrais ce soir. Je n'ai jamais pu la faire dans mon émission à

January 1998. In June 1998, Théâtre Ouvert offered a kind of Work in Progress to me and I was working on two texts, which is quite rare for me. I mean, I had never written two plays at once, but that year I was writing two plays at once. One which came about – but was not a commission – because of the wishes of an actress; and the second, the one you'll see tonight, was a personal project, something that I have been questioning in theatre: "What is fiction in theatre without dramatic premise?" And Lucien and Micheline Attoun offered to do a Work in Progress by hiring Robert Cantarella, a director with whom I have worked a great deal, and so we did in fact enter into a sort of cell, a work laboratory. And this play, which was a hundred pages long on the first day of the Work in Progress, shrank by practically one-third by the end, and has shrunk again for this evening. It shrank again by another small eighth. So there we are.

ROBERT CANTARELLA

The actors who will be on stage later are Jean-Claude Durand, Aladin Reibel and Emilien Tessier. So we have spoken quite a bit. One can say that this very special form of Work in Progress is similar to a sketch, the rough sketch of a painting. The idea is to provide a theatrical proposal. I expect we will speak of this tomorrow, but mise en espace can also hide problems; it can also be dangerous. At Théâtre Ouvert it's an opportunity, but it can also be dangerous for

la radio – vous auriez gagné beaucoup d’argent. Parce qu’en fait à France-Culture, nous avons une émission qui permet aux auteurs de vivre un peu. Par exemple, tout à l’heure, vous parliez de *L’héritage* : moi, je l’ai programmé en 1972. Donc ce que je voulais vous dire, c’est que je n’ai pas pu programmer votre pièce parce que vos traducteurs, vos agents ou je ne sais qui, se partageaient le droit de vous faire jouer en France. Alors je dis ça simplement parce que le problème va se poser de la circulation des textes en Europe et il faudrait que vous inventiez, vous les auteurs de Russie, d’Allemagne, d’Italie ou de France, une structure qui contourne les monuments, style société d’auteur, agent et impresario qui sont de mauvais agents de circulation, c’est-à-dire qu’ils bloquent la circulation. Donc si vous voulez exister, si vous voulez qu’il y ait des échanges entre les différentes écritures en Europe et si vous voulez – ce qui est votre droit légitime – pouvoir vivre de votre métier, il va falloir que vous inventiez des structures para-officielles mais qui contournent les obstacles qui font que les textes ne circulent pas du fait de la législation, ou des mauvais traducteurs, ou des mauvais agents, etc. Enfin, je voulais vous dire que ça fait des années que j’essayais de vous rencontrer et je suis content que Taormina nous ait permis de nous voir.

NOËLLE RENAUDE

Oui, il faudrait dire que ce qui va se passer ce soir n’est absolument pas un spectacle,

the text. But I think that that can be discussed more in depth tomorrow.

NOËLLE RENAUDE

I would simply like to add one thing, from my point of view as a playwright: the opportunity that can be provided to a text that has gone through a mise en espace, or in any case that has been worked on in that manner, is simply that the playwright can witness his own work, and the writing has the opportunity to be tested before publication. As far as I am concerned, I’m not an actress, I’m not a director, and I have had the good luck and the bad luck from the very start of being published before being performed. Meaning that my texts were published quite a while before being performed: four, five, six, even ten years after writing began. Publication had set the text in stone, so stage work could be completely contradictory and could send the text back to the drawing board. These Works in Progress are an opportunity and an indispensable tool of work. Playwrights should always witness their own writing; they must be given that opportunity. And mise en espace and Works in Progress provide that kind of freedom.

GEORGES BANU

Three of us – José Monleón, Franco Quadri and I – have joined together to introduce our guests.

Instead of an introduction, I would prefer to speak of what seems to me to be a symptom

Nous avons un proverbe qui dit : « À quoi bon avoir de l'argent, nous sommes de l'or nous-mêmes. »

We have a saying: "What's the good of having money? We ourselves are gold."

NIKOLAI KOLYADA

c'est-à-dire – Robert Cantarella en parlera bien mieux de moi – que c'est un texte qui est entré en écriture en janvier 1998. Théâtre Ouvert m'a proposé en juin 1998 une forme de *Chantier* et j'avais deux textes en écriture, ce qui est assez rare dans mon cas, enfin je n'ai jamais écrit deux pièces en même temps, mais cette année-là j'étais en train d'écrire deux pièces en même temps. Une qui était suscitée, qui n'était pas une commande, par un désir de comédienne et la deuxième, celle que vous verrez ce soir, qui était un projet personnel, une question que je posais au théâtre et qui est la fiction : « *Qu'est-ce qu'une fiction au théâtre sans situation dramatique ?* » Et Lucien et Micheline Attoun m'ont proposé de faire un *Chantier* en engageant Robert Cantarella qui est metteur en scène et avec qui j'avais beaucoup travaillé. Donc on est entrés effectivement dans une sorte de cellule, de laboratoire de travail. Et cette pièce qui faisait une centaine de pages le premier jour du *Chantier* a maigri de pratiquement un tiers à la fin du *Chantier* et elle a remaigri pour ici. Elle a remaigri d'un petit huitième. Voilà.

ROBERT CANTARELLA

Les acteurs qui seront tout à l'heure sur le plateau sont Jean-Claude Durand, Aladin Rébel et Émilien Tessier. Alors on a beaucoup parlé, c'est vrai que ce qu'on peut dire de cette forme très particulière d'un *Chantier* ce serait – disons – un équivalent de l'esquisse, de l'ébauche en peinture. Il s'agit de donner une proposi-

of contemporary theatre, as Lucien Attoun has already drawn the main lines in the field of playwriting in France.

In modern times, theatre, like the other arts, is undergoing a continuous critical review of its priorities and forms. Thus, ten years ago, a movement arose against directing that applied the thoughts of master thinkers whose philosophies were violently challenged. What occurred then was what was called the return to the actor, to actors freed from the constraints of too much mastery exercised by abusively authoritarian directors. That phenomenon sparked debate and in the end caused radical modifications to both the relationship between actors and directors and to the criteria on which appreciation was founded as, henceforth, critical review focused more than usual on acting.

In addition to this phenomenon, there has been, over the past years, particularly sustained rehabilitation of the written word in theatre in the name of language as a privileged field, relating particularly to theatre that has rediscovered the value of the word. Such an approach implies an approach to the text founded on its own intrinsic value, in the name of its own reality that the stage will attempt to reconstitute in all its richness. The text or the nourishing force of directing.

A change in priorities of this kind, like the placing in the past of the actor on centre stage, will probably be fertile only insofar as it is not part of the director's defeat, but, to the contrary, a review of old alliances. The return of the

tion théâtrale. Peut-être qu'on en parlera demain j'imagine, mais ça peut aussi être un cache-misère la mise en espace, ça peut être aussi un danger. À Théâtre Ouvert c'est une chance, ça peut aussi être un danger pour un texte. Mais je pense que ça pourra peut-être être discuté de manière plus approfondie demain.

NOËLLE RENAUDE

Je voudrais simplement ajouter un mot, de mon point de vue d'auteur : la chance qui peut être donnée à un texte mis en espace, en tout cas mis en chantier de cette manière-là, c'est tout simplement que l'auteur puisse être le témoin de sa propre écriture et que le texte ait la chance d'être mis à l'épreuve avant édition. Pour ce qui me concerne, je ne suis pas comédienne, je ne suis pas metteur en scène et j'ai eu cette chance et cette malchance, dès le début de l'écriture, d'être publiée avant d'être jouée. C'est-à-dire que mes textes ont été édités assez longtemps avant d'être joués : quatre, cinq, six ans, voire dix ans après le début de l'écriture. L'édition avait fixé le texte alors que le travail scénique pouvait intervenir de manière totalement contradictoire et pouvait remettre le texte en chantier. Ces chantiers sont une chance et un outil indispensable. Les auteurs devraient être toujours les témoins de leur propre écriture, il faut qu'on leur offre cette chance-là. Et la *mise en espace* et le *Chantier* sont une de ces libertés.

written word to centre stage cannot divest itself of the director, and radical shows that attract us will only come about through a change in the link between the two. Directing is a definitive conquest and any attempt at excluding it can only result in archaic, not to say obsolete, theatrical practice. Its function cannot be abandoned, but the way it functions can be transformed. A large number of directors agree on this point: today, exploring the written word is central to their work. The return to the text will have decisive effects only insofar as it occurs with the director and not against him.

One observation posited by some directors should be noted: Meyerhold, who fought for full powers to be given to the director, was already declaring that any radical transformation of the stage was a response that every director feels necessary in order to satisfy the requirements of new writing. Along the same line of thought, Antoine Vitez believed that one should distinguish between the *playwright*, who submits to the conditions of traditional stagecraft, and the *poet of the theatre*, who does not respect those conditions, and who challenges the stage – challenges for which directors must find solutions. The poet is the first to invite one to widen the range of what can be produced, an invitation to which directors are asked to reply. Such was the case with Chekhov, Maeterlinck, Mayakovsky or Claudel: the stage was enriched by the inventions resulting from their code-shattering texts. We must note that point of

GEORGES BANU

Nous sommes réunis à trois pour présenter nos invités : José Monleón, Franco Quadri et moi-même.

En guise d'introduction je souhaiterais parler plutôt de ce qui me semble être un symptôme pour la scène contemporaine car Lucien Attoun a déjà présenté les grandes lignes concernant le paysage des écritures dramatiques en France.

Le théâtre, comme d'ailleurs les autres arts aussi, connaît dans les temps modernes une permanente révision critique des priorités et des formes. Ainsi, il y a plus de dix ans, un mouvement polémique s'est engagé contre la mise en scène assimilée à une pratique apparentée à l'exercice des maîtres à penser, contestés violemment sur le plan philosophique. S'est dessiné alors ce que l'on définit comme étant le *retour à l'acteur*, un acteur affranchi de l'excès de maîtrise exercé par les metteurs en scène abusivement autoritaires. Le phénomène suscita des débats et il finit par entraîner une modification radicale aussi bien des rapports entre le metteur en scène et les comédiens que des critères d'appréciation adoptés car, dès lors, la critique a privilégié plus qu'à l'accoutumée le regard sur le jeu.

À ce phénomène est venu s'ajouter ces dernières années une réhabilitation particulièrement forte de l'écrit au théâtre au nom des valeurs de la langue comme domaine privilégié, spécifique à un théâtre

view in order to accept that writers and directors worked together to go beyond all borders. Writing adventures presented themselves as bets that required replies; sometimes a long time after the writing had taken place. For certain works, even today it would seem that the stage has not found any answers: Beckett in particular. Although one can observe a "Beckettisation" of directing, there are no great "Beckettian" shows. The riddle has not yet been solved.

JOSÉ MONLEÓN

I think we must speak briefly, because it's more important that we listen to the authors who are participating in these discussions. To go back to what Georges Banu was saying, I fully agree, but I would like to make a few comments. The first is that we must keep in mind the particular situations of each country, such that we combine a certain global image with different historical truths.

In this global image, we should perhaps refer to the present day domination of the market criteria over a large part of the world in which, of course, we must include Western Europe. These market criteria have gained such strength that it seems difficult to even think of an inventive theatre, once called "art theatre". Of course, this theatre exists, but it has become marginal, and its scope seems to be reduced more and more either to highly subsidised theatres or, at the opposite extreme, to small "fringe" scenes

qui a retrouvé la valeur du mot. Cela va réclamer une implication dans l'approche du texte au nom de ses valeurs intrinsèques, au nom de sa matérialité propre que la scène se propose de restituer dans son entière richesse. Le texte ou la matière nourricière de la mise en scène.

Cette mutation de priorités, de même que jadis l'émergence de l'acteur comme protagoniste du plateau, risque d'être féconde seulement dans la mesure où elle n'est pas assimilée à une défaite de la mise en scène, mais bien au contraire à une reconsidération des anciennes alliances. Le retour de l'écrit au premier plan ne pourra faire l'économie de la mise en scène et seulement grâce à leur lien métamorphosé pourront surgir les spectacles radicaux dont nous éprouvons l'attrait. La mise en scène est conquête définitive et toute tentative d'exclusion ne peut déboucher que sur une pratique théâtrale archaïque, sinon désuète. La fonction ne pourra être écartée, mais le fonctionnement, lui, pourra être transformé. C'est ce sur quoi bon nombre de metteurs en scène ce sont mis d'accord : ils font aujourd'hui de l'exploration de l'écrit le foyer de leur activité. Le retour de l'écrit aura des retombées décisives dans la mesure où il s'accomplira *avec* le metteur en scène et non pas *contre* lui. Une observation avancée par certains metteurs en scène mérite d'être rappelée : Meyerhold, lui qui a combattu pour les pleins pouvoirs de la mise en scène, affirmait déjà que toute transformation radicale

which in general also receive public funding. These are the only places, apart from a few exceptions, where what could be called "the history of theatre" is still moving forward. But the truth is that – and this also applies to many "official" theatres, where the rigour and quality of what is presented should prevail whereas, actually, only success guarantees the continuity of the administrators – the number of spectators and the box office are the only measure generally accepted by the social majority and the media. For many newspapers and for a large part of the public opinion, what is not successful simply doesn't exist. To think that many plays that are considered essential today were written in their time in absolute indifference – this almost amounts to a condemnation of the history of theatre. This inevitably reminds us of the structure of theatre in America, where Broadway has represented the "national theatre" and where they were forced to invent first an "off-Broadway", then an "off-off-Broadway", in order to build a model capable of taking in freedom, imagination and the relationship with the social subconscious which suits true theatre. Meaning a show that is not merely entertaining or "killing" the spectator's time.

In this situation, the author has taken on a considerable role. Although many professionals have accepted the rules of a market economy, an equal number of authors, using their poetic awareness and their need to penetrate the invisible reality of existence, have refused the domination of the eco-

de la scène est la réponse que le metteur en scène se voit appelé à imaginer pour satisfaire les exigences des nouvelles écritures. Antoine Vitez, dans la même lignée, considérait qu'il faut distinguer entre *l'écrivain de théâtre* qui se soumet aux préalables de la pratique scénique traditionnelle et *le poète du théâtre* qui ne les respecte pas et lance des défis au plateau, défis auxquels le metteur en scène doit trouver solution. C'est le poète qui, le premier, invite à l'extension des limites du représentable, invitation à laquelle le metteur en scène est convoqué à répondre. Ce fut le cas avec Tchekhov, Mæterlinck, Maïacovski ou Claudel : la scène est sortie enrichie de l'effort d'invention auquel l'ont soumise leurs textes qui cassaient tous les codes. Ce point de vue nous devons le rappeler afin d'admettre que l'écrivain et le metteur en scène ont œuvré en commun au dépassement des limites. Les aventures d'écriture se sont présentées comme les paris qui exigeaient des réponses, parfois bien après le temps de l'écriture. Pour certaines œuvres, même aujourd'hui, il ne semble pas que la scène ait trouvé les réponses : Beckett en particulier. Si l'on peut observer une « beckettisation » de la mise en scène, en revanche il manque les grands spectacles beckettiens. L'énigme n'est pas encore résolue.

JOSÉ MONLEÓN

Je crois que nos interventions doivent être brèves parce qu'il est plus important d'écouter les auteurs qui participent à ces rencontres.

nommic referent, regardless of the fact that it pleases each author to create and to reach the largest number of spectators possible. This is why in many countries, and particularly in Spain, we could almost speak of two theatres that do not communicate with one another: one theatre essentially supported by the works of authors – in general these works are published either in literary reviews or by one of the many publishers, more often related to public institutions – which is in line with the history of theatre; and another which moves exclusively in the realm of industry and show-business. This division is not recent, but perhaps it would not have been so obvious if it hadn't been for the reduction of another space in which a series of great texts and great companies enjoyed the esteem of the critics and intellectuals, and interested a large part of the public opinion.

When it was decided last year that the Europe Prize for New Theatre Realities would be awarded to new drama, emblematically represented by the Royal Court, I believed it was a good idea, because it acknowledged that an essential part of the steady development of theatre in many countries is conducted today by theatre writing. This being, in any case, an irregular and undesirable state because, as Georges Banu noted, theatre needs artistic awareness in all those who make it.

In any case, this situation gives the author a particular responsibility. In Spain, for example, we have roughly

À propos de ce qu'a dit Georges Banu, je suis absolument d'accord, mais je voudrais ajouter quelques observations. La première, c'est qu'il faut rappeler que la situation de chaque pays est particulière, de sorte que nous avons à conjuguer une certaine image globale avec des réalités historiques différentes.

Dans cette image globale, peut-être que nous devrions nous référer à l'hégémonie actuelle des critères du marché sur une grande partie du monde, dans laquelle, bien évidemment, nous devons inclure l'Europe occidentale. Ces critères de marché ont pris une telle force qu'il paraît difficile de penser à un théâtre de création qui, il fut un temps, s'appelait « théâtre d'art ». Ce théâtre existe, bien entendu, mais il a pris un caractère d'exception, et son ampleur semble se réduire chaque fois un peu plus aux théâtres fortement subventionnés, ou à l'autre extrême, aux petites salles alternatives, généralement aussi soutenues par l'aide publique. Uniques lieux dans lesquels, sauf exception, continue d'aller de l'avant ce qu'on pourrait entendre par « l'histoire du théâtre ». Mais la vérité est que – et également pour beaucoup de théâtres officiels, où devraient primer la rigueur et la qualité de ce que l'on représente, et où cependant seul le succès assure la continuité de ses gestionnaires – le nombre de spectateurs et le montant des entrées est le seul critère de mesure généralement accepté par la majorité sociale et par les médias. Pour beaucoup de journaux, et pour une grande partie

twenty authors who win prizes, are published, and are studied by a minority of people, yet whose plays are either not staged at all or, if so, in very small circles. This determines a dialectic not so much between the author and the director, but rather between the author and the public or, if you prefer, between the author and the theatrical industry, which does not accept new drama because of course new drama does not respect traditions, and is constantly renewing form and content.

The point is not to make a general evaluation. In what is called "new drama" there are many uninteresting works that are "new" simply because their authors submit themselves to patterns of form that are considered as belonging to this or that trend. This leads us back to old debates on fashions and "mannerisms", which transform the formal model into a measure of quality.

What is really at stake, in a more radical way, is the question of art theatre being able to follow its path in a society strictly governed by a market economy. And when should we call upon the intervention of the state, and under what terms, knowing that according to this neo-liberal ideology, any intervention would deny us the liberty we obtain from a market economy? This is where the debate is, though I will not tackle it now. But we must not forget that in Spain, for example, the latest statistics indicate that the number of spectators has doubled since last year. This leads to optimistic interpretations. A problem, however, comes from

de l'opinion publique, ce qui n'est pas un succès n'existe pas. Et si nous pensons que beaucoup des textes qui aujourd'hui sont considérés comme essentiels ont été créés à l'époque dans l'indifférence, cela équivaut presque à une condamnation de l'histoire du théâtre. Inévitablement, cela nous fait penser à la structure du théâtre américain, où Broadway a été la mesure du « théâtre national » et cependant ils ont eu besoin d'inventer le off Broadway d'abord, et le off Broadway ensuite, pour construire un mouvement capable d'accueillir la liberté, l'imagination et la relation avec le subconscient social qui correspond à un véritable théâtre. C'est-à-dire à un spectacle qui ne se limite pas à divertir ou à « tuer le temps » de ses spectateurs.

Dans cette situation, l'écrivain a pris un relief considérable. Parce que si beaucoup de professionnels ont accepté le jeu du marché, aussi nombreux ont été les auteurs qui, à partir de leur conscience poétique, de leur besoin de pénétrer dans la réalité invisible de l'existence, ont refusé la suprématie du référent économique. Indépendamment du fait qu'il plaise à chaque auteur de créer et d'atteindre le plus grand nombre de spectateurs. C'est comme ça que dans beaucoup de pays, et en Espagne notamment, on pourrait presque parler de l'existence de deux théâtres qui ne communiquent pas entre eux : un théâtre soutenu essentiellement par l'œuvre des auteurs – qui en général est éditée, soit dans les revues spécialisées,

the fact that this considerable increase in the number of spectators has centred on a few American musicals or other “universal hits”, to the detriment of works written by playwrights who are still trying to make art an instrument of the revelation of knowledge. How must we then interpret these statistics?

When the idea of these discussions was brought up, the Institute of Mediterranean Theatre, which collaborates in the organisation of the Europe Prize for Theatre, considered it necessary to invite authors from countries in periods of conflict because, even though we all know that conflicts are not good, they often impose certain requirements on imagination and awareness; they generate truths that cannot tolerate indifference and that demand answers. It is a framework in which a repetitive and conventional theatre does not – at least on a large scale – make sense anymore. This is why we have with us today, along with Borja Ortiz de Gondra from Spain, authors from Croatia and Albania. Absent from the discussions is an author from Yugoslavia who, hindered by the impossible resolution of border problems caused by the war that is today affecting his country, has sent us a fax from Belgrade.

A few words about Borja Ortiz de Gondra. He is an author who has won important prizes and dominates the avant-garde of the new Spanish drama scene that I mentioned earlier. His theatre, although evading realist, psychological and testimonial lyricism, con-

Les auteurs devraient toujours être les témoins de leur propre écriture, il faut qu'on leur offre cette chance-là.

Playwrights should always witness their own writing. They must be given that opportunity.

NOËLLE RENAUDE

soit dans les nombreuses collections, souvent soutenues par les institutions – qui s’inscrit, avec ses réponses singulières, dans l’histoire du théâtre, et un autre qui bouge exclusivement dans l’espace de l’industrie et du commerce du spectacle. Cette division ne date pas d’aujourd’hui, mais peut-être n’aurait-elle pas été aussi manifeste si ce n’était par la réduction d’un autre espace dans lequel une série de grands textes et de grandes compagnies jouissaient du respect des critiques et des intellectuels et intéressaient une grande partie du public.

Lorsque, l’année dernière, il a été décidé que le « Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales » devait être décerné à la nouvelle dramaturgie, représentée de façon emblématique par le Royal Court, je pensais que ce c’était une bonne idée parce qu’on reconnaissait qu’une partie essentielle du développement régulier du théâtre dans beaucoup de pays passe aujourd’hui par l’écriture dramatique. Chose, en tout cas, irrégulière et peu désirable puisque, comme le notait Georges Banu, le théâtre a besoin de la conscience artistique de tous ceux qui le font.

En tout cas, c’est une situation qui octroie à l’auteur une responsabilité particulière. En Espagne, par exemple, nous avons à peu près une vingtaine d’auteurs, qui gagnent des prix, voient leurs œuvres éditées, sont étudiés par une minorité de gens et qui ne sont pas représentés du tout ou alors dans des cercles très minoritaires. Cela détermine

tains a clear social conscience conditioned by how he expresses it: like many authors of his generation, using a non-traditional aesthetic, mixing up time, and offering paths and clues that allow for creative interpretation by the reader/spectator. He will speak of all this if he feels it’s appropriate.

As for the Croatian authors, represented here by two women, I would like to recall a recent conference I was able to attend in Zagreb, where there arose, at least implicitly, a series of questions regarding the country’s recent political experience. One could feel the weight of the memories of the communist era, the split with ex-Yugoslavia, the rise of nationalisms, the war – particularly brutal in this case – among countries which yesterday formed a single state, the capitalist expectations, and the new reality of Croatia. And the authors expressed both their complete distrust of anything resembling a political statement, a philosophical thesis, or the slightest dogmatic interpretation of history, and their dissatisfaction in staging simple individual - and most likely credible - emotions that did not relate to a bottom-line reality which was so obvious, disruptive and impossible to avoid. But how can we speak of these things without going back to the old rhetoric? How can we “dramatise” the social conditions of human beings? What new poetics must creators invent? How can one write – as one of the speakers said – a political theatre without political assertions, a philosophical theatre without philosophical expressions? These questions have already

une dialectique, pas tant entre l'auteur et le metteur en scène, qu'entre l'auteur et le public, ou si l'on veut, entre l'auteur et l'industrie théâtrale, qui n'accepte pas la nouvelle écriture dramatique qui, comme il va de soit, ne respecte pas les traditions et fait de nouvelles propositions formelles et thématiques.

Il ne s'agit pas de faire une quelconque évaluation générale. Dans ce qu'on appelle la « nouvelle dramaturgie », il y a beaucoup d'œuvres sans intérêt, qui se qualifient de « neuves » simplement parce que leurs auteurs se soumettent à une série de patrons formels qui sont considérés comme propres à tel ou tel courant. Avec ça nous revenons aux vieux débats sur les modes ou le « maniérisme », faisant du modèle formel un critère de valeur.

En réalité, se pose de façon plus radicale la question de savoir si le théâtre d'art peut continuer son chemin dans une société régie strictement par les règles du marché. Et dans le cas où l'on sollicite l'intervention de l'administration publique, dans quels termes faut-il le faire, en tenant compte du fait que dans l'idéologie néolibérale, toute intervention nie cette liberté qui s'exprime seulement à travers le marché. Le débat est là et je ne vais pas l'aborder maintenant. Mais il convient de se rappeler que, par exemple en Espagne, les dernières statistiques nous indiquent un nombre de spectateurs qui a doublé par rapport à l'année dernière, avec les interprétations optimistes qui en découlent. Cependant, le problème est que cette augmentation

been answered by the great works in the history of theatre, but today, under the present referent, they are difficult to write and to accept. I hope the two Croatian authors will talk a little bit about this.

As far as Turtko Kulenovic is concerned, he is a key figure in the theatre of Bosnia-Herzegovina, and a great number of authors and directors consider themselves to be his disciples. The case of Bosnia-Herzegovina, and more precisely of Sarajevo, seems to me of great interest in the history of contemporary theatre. It has already been the case in other circumstances and in other places, when cities subject to a siege, to bombings, and to other threats related to war, have maintained a vigorous artistic and theatrical activity. What was perhaps special in the case of Sarajevo is that the aim of this activity was not propaganda, it was not a procedure devised to encourage and strengthen the civilian population's spirit of resistance; rather, it was the expression of human dignity, an exercise of the collective imagination – of the artists and their spectators – destined to maintain a personal awareness and a sense of existence denied by the mathematical brutality of daily body counts.

During the siege we already knew that this theatrical and artistic work was going on. But it is only now when the city has started to recover that we have been able to see the first films and documentaries, of which some were made (shot) during these terrible days, and that we have discovered in detail the function theatre has had.

considérable du nombre de spectateurs s'est concentrée sur plusieurs comédies musicales américaines ou quelques autres « succès universels », au détriment des œuvres d'auteurs qui eux continuent d'essayer de faire de l'art un instrument de révélation et de connaissance. Comment interpréter alors les statistiques ?

Quand a été lancée l'idée de ces rencontres, l'Institut International du Théâtre de la Méditerranée, qui collabore à l'organisation du Prix Europe pour le Théâtre, a considéré comme nécessaire la présence d'auteurs de pays traversant des périodes de conflits car, comme vous le savez, bien que les conflits ne soient pas bons, ils imposent souvent une exigence d'imagination et de conscience, ils génèrent des réalités qui ne tolèrent pas l'indifférence et devant lesquels il faut répondre. C'est un cadre dans lequel un théâtre répétitif et conventionnel n'a, du moins pour un large secteur, aucun sens. C'est pour cela que nous avons avec nous, en plus de Borja Ortiz de Gondra, Espagnol, plusieurs auteurs de Croatie et d'Albanie. Il nous manque l'auteur venant de Yougoslavie qui, devant l'impossibilité à résoudre les problèmes frontaliers posés par la guerre qui affecte aujourd'hui son pays, nous a envoyé un fax de Belgrade.

Je dirai peu de choses sur Borja Ortiz de Gondra. C'est un auteur qui a gagné d'importants prix et qui occupe une place d'avant-garde dans cette nouvelle écriture dramatique espagnole à laquelle j'ai fait allu-

My humble contribution to this round-table discussion is over: Boja Ortiz de Gondra from Spain, Turtko Kulenovic from Bosnia-Herzegovina, and Lada Kastelan and Asilija Srnec-Todorovic, from Croatia, have the floor. Radoslav Pavlovic, from Yugoslavia, was not able to leave Belgrade, but we would have been pleased to include him in this discussion, in order to listen to three communities who have experienced the same tragedy.

TURTKO KULENOVIC

Thank you, good afternoon. I will also try to speak in Italian if it makes it easier. If some words escape me, I will search for them in French or English.

There are many things that can be said about theatre in Bosnia, especially during the war...but as to what José said about my being a great author – I appreciate it, of course – but I have written mostly novels, and travel accounts, and only very few things for the stage or for radio. But I am a theoretician, and as such I must stress that I strongly agree with /.../ who said that all European culture is also a culture of theology – and this can be applied very, very specifically, especially in the theatre, where there exists a god who is not present (just like in theology): a god who is not present in the material world, but who decides what will happen in the material world, and in this case the material world is the world of the stage. So the god is the writer, who never appears on

sion. Son théâtre, quitte à éluder toute poétique réaliste, psychologique ou testimoniale, contient une conscience sociale évidente, à la seule condition qu'il puisse – comme pour beaucoup d'auteurs de sa génération – l'exprimer à travers une esthétique non traditionnelle, désordonnant la chronologie, offrant des données et des chemins pour que le lecteur/spectateur réalise un acte d'interprétation créatrice. Il vous parlera de tout cela s'il le juge opportun.

Quand aux auteurs croates, représentés ici par deux femmes, je veux rappeler un récent congrès à Zagreb auquel j'ai eu l'occasion d'assister, et où sont apparues, du moins de façon implicite, une série de questions liées à la récente expérience politique du pays. On sentait le poids du souvenir de l'époque communiste, de la rupture avec l'ex-Yougoslavie, de la montée des nationalismes, de la guerre – particulièrement brutal dans ce cas – entre des pays qui hier n'en formaient qu'un, des espérances mises sur le capitalisme, de la nouvelle réalité de la Croatie. Et les auteurs exprimaient d'un côté leur absolue méfiance à tout ce qui pouvait ressembler à un discours politique, à une thèse philosophique, à une interprétation un minimum dogmatique de l'histoire, et de l'autre côté l'insatisfaction de se limiter à porter sur scène des émotions simples et individuelles, sans doute crédibles, mais dépourvues de liens avec une réalité qui était en fin de compte si évidente et perturbatrice, et dont il semblait totalement illusoire de s'extraire. Mais

stage. He manipulates others: those who appear on stage and who are real.

Likewise the director never actually appears on stage either, though he is much more present, much more "there". But in reality there are more good writers than good directors. This is an inevitable reality. I'm not sure whether poets can illustrate the new paths that theatre is taking, but it is clear that, since [Artaud and Derrida], new writers, just as they have always done up until today, must decide on the fate of the theatre, because they are talented, and I do not think that there are as many talented directors. Maybe it's a question of tradition. Anyway, this is all I wanted to say in my capacity as theoretician.

I would also like to say a few words about the theatre in Bosnia-Herzegovina during the war, because although this is a theme that I may have spoken about many times, it is nevertheless interesting, and it touches on what I was saying earlier. That is, that during the war, directors were producing more because texts had no connection to what was happening in reality – and reality was horrifying. So those who could create on the spot were directors: they devised dramas. Among them was an important director from Belgrade, a very eminent director from the biggest and best-known theatre in Yugoslavia (the Yugoslav Theatre of Drama), [Aris Pacevic], who arrived in Sarajevo during the first winter of the war, and crossed that famous landing strip of the airport of Sarajevo, carrying with him his

comment parler de ces choses sans revenir à la rhétorique d'autrefois? Comment dramatiser la condition sociale des êtres humains? Quelles nouvelles poétiques devraient inventer les créateurs? Comment écrire – selon une des interventions – un théâtre politique sans affirmations politiques, un théâtre philosophique sans formulations philosophiques? Questions auxquelles ont déjà répondu les grandes œuvres de l'histoire du théâtre, mais qui sont aujourd'hui difficiles à écrire et à accepter sous le référent immédiat. J'espère que les deux auteurs croates nous parleront un peu de ça. Et quand à Turtko Kulenovic, il s'agit d'une grande personnalité du théâtre de Bosnie Herzégovine et un grand nombre d'auteurs et de metteurs en scène se considèrent comme ses disciples. Le cas de la Bosnie Herzégovine, et plus concrètement de Sarajevo, me semble d'un intérêt exceptionnel dans l'histoire du théâtre contemporain. C'est déjà arrivé en d'autres circonstances et en d'autres lieux, que des villes soumises à des sièges, à des bombardements et d'autres menaces propres à la guerre, aient maintenu une activité artistique et théâtrale vigoureuse. La singularité de Sarajevo a peut-être été que cette activité n'avait aucune finalité de propagande, que ce n'était pas un processus pour donner du courage ou augmenter l'esprit de résistance de la population civile, mais plutôt l'affirmation de la dignité humaine, un exercice de l'imaginaire collectif – des artistes et de leurs spectateurs – destiné à maintenir une conscience personnelle, un sens de l'existence,

books. They called that landing strip the “runway of death”, because it was often shot at. And when the UNPROFOR soldiers asked him what he was carrying in his suitcase, he said, “Books.” And when he said that, they drove him to Sarajevo in an armoured vehicle.

He put on a very important show during the war that I thought was extremely significant, called *I Tamburi Della Sede* [*The Drums of Power*], based in the Japanese Noh theatre tradition, though only the very first and last parts – a monologue that describes the conditions of war – are traditional to Noh. In the middle there is a /.../ that is very humorous. It's a letter written by a woman from Sarajevo who goes to Japan, and she writes to a friend of hers back in Sarajevo. The show is a proper Noh play, but at the same time, it has nothing to do with Noh. It has won many awards in Japan and has toured throughout the world.

Since the war, our theatre has now become a kind of “school of classical literature”, at times good, other times less so, but nevertheless a school of classical literature, and such shows as these, that could be seen during the war, have now disappeared. I don't know why, but this is all I wanted to say. Thank you.

qui étaient niés par la brutalité arithmétique de la comptabilité journalière des cadavres. Durant les jours de siège nous connaissons déjà l'existence de ce travail théâtral et artistique. Mais c'est maintenant que la ville a commencé à récupérer que nous avons pu voir les premiers films et documents, pour certains tournés durant ces terribles jours, et découvrir dans le détail la fonction qu'a accompli le théâtre.

Ma modeste contribution à cette table ronde est terminée : Boja Ortiz de Gondra, d'Espagne, Turtko Kulenovic, de Bosnie Herzegovine, Lada Kastelan et Asilija Srnec-Todorovic, de Croatie, ont la parole. Radoslav Pavlovic, de Yougoslavie, n'a pu quitter Belgrade, mais nous aurions voulu le compter parmi nous pour écouter ces trois communautés qui ont connu cette même tragédie.

TURTKO KULENOVIC

Merci, bonjour. Je vais moi aussi essayer de parler italien mais si des mots m'échappent, je les trouverai en français ou en anglais.

Il y a beaucoup de choses à dire sur le théâtre en Bosnie, spécialement pendant la guerre... mais sur ce que José a dit, qu'il me considère comme un grand auteur – j'apprécie, naturellement – mais j'ai écrit surtout des romans et des récits de voyage, et très peu de choses pour la scène ou pour la radio. Mais je suis un théoricien et en tant que tel je veux soutenir fermement [...] quand il dit que la

LADA KASTELAN

When we talk about the situation in Croatia, the thing is that the bad things actually resulted in something good. And that is that – finally – more dignity, more space is given to the playwright. Croatian theatre has always lived in a totalitarian system where the director was everything. The question was: "What is a certain director going to stage?" And the answer was not important. The authors came and went, in a way. Now, in the last ten years, let's say, playwrights are slowly gaining more importance, and the question can be: "Who is going to stage the new play by Ivan /.../?" When I say this, I mean, it's a small country, so it's not that important. We're talking about a small number of theatres – I don't know, how many theatres are there in Germany, or in France, or elsewhere? And then there is this new generation I am talking about. I am the oldest member of this generation; I was born in 1961. I just want to say that I am among the older representatives. So this is the generation who by now has changed states. And there are actually very few people in the whole of ex-Yugoslavia who managed to live only in Yugoslavia. Almost all of them changed passports, let's say. But the result of the country now being in a certain way "closer" and smaller is that it gives more opportunities for writing. Our state somehow needs Croatian writers to prove its existence. A festival of Croatian drama was created, which gives out much

culture européenne est une culture de la théologie – et cela s’applique très, très particulièrement au théâtre où existe un dieu qui n’est pas présent – tout comme dans la théologie –, un dieu qui n’est pas présent dans le monde matériel mais qui décide de ce qui va advenir dans le monde matériel, et dans ce cas, le monde matériel, c’est le monde de la scène. Ainsi le dieu, c’est l’auteur qui n’apparaît jamais sur scène. Il manipule les autres... ceux qui apparaissent sur la scène et qui sont réels.

De la même façon, le metteur en scène non plus n’apparaît jamais vraiment sur scène bien qu’il soit sans cesse présent, et encore plus «là». Mais en réalité il existe plus de bons auteurs que de bons metteurs en scène. C’est une réalité inévitable. Je ne suis pas sûr que les poètes puissent illustrer les nouveaux chemins que prend le théâtre, mais depuis [Artaud et Derrida], il est clair que ce sont les nouveaux auteurs qui doivent décider du sort du théâtre comme ils l’ont toujours fait, parce qu’ils sont talentueux et que je ne pense pas qu’il existe autant de metteurs en scène talentueux... peut-être est-ce une question de tradition. En tous cas, c’est tout ce que je voulais dire au titre de théoricien.

Je voudrais dire quelques mots du théâtre de Bosnie Herzégovine pendant la guerre, bien que ce soit un thème que j’ai abordé souvent, il demeure intéressant et cela revient à ce que je disais plus tôt. C’est ceci : pendant la guerre, les metteurs en scène produisaient plus parce que les

more money than what we were used to before. I am always asked if Croatian drama has a direct relationship with the war and with the situation over there. In a funny way we didn’t have direct, explicit plays about the war. But now it’s very odd for us that, not just the mood, but that the cynicism and something very desperate and morbid /.../ in new writing, I think, is something that is a consequence of the war. Zagreb and Croatia were not in the same situation of course as Sarajevo, it’s impossible to compare, but we all did have our lives split apart. In a way the first reaction was to escape. I worked as a dramaturge at the Croatian National Theatre, and when the planes were flying above us we did *Ondine* by Giraudoux, a fairy tale. And we were very happy to do it, and the audience was very happy to come and see it. The theatre was crowded in those days. Before, in the summer of 1991, we staged *Hecuba* in Dubrovnik, and that’s really something that had a connection with what was going to happen. We were staging it and those planes were flying around and on television we could already see the slaughters going on and somehow we felt that we were moving into something very, very dark. This darkness, somehow, is now emerging in a very obvious way in this young generation that is actually really fed up with big words. They just want to go on with their lives, without those burdens, without the big duties – “Ah, now you have to prove this and that” – they want to be free of the old burdens and somehow to be able to do

textes n'avaient aucun rapport avec ce qui se passait dans la réalité – et la réalité était horrifiante. De sorte que ceux qui pouvaient créer sur place étaient les metteurs en scène : ils inventaient des drames. Parmi eux se trouvait [Aris Pacevic], un important metteur en scène de Belgrade, un très éminent metteur en scène du plus grand et du plus célèbre théâtre de Yougoslavie (le Théâtre Dramatique Yougoslave), qui est arrivé à Sarajevo pendant le premier hiver de la guerre et il a traversé la célèbre piste d'atterrissage de l'aéroport de Sarajevo portant ses livres. On appelait cette piste la « piste de la mort », parce qu'on tirait dessus. Et quand les soldats de la FORPRONU lui ont demandé ce qu'il avait dans sa valise et qu'il a dit des livres, ils l'ont conduit à Sarajevo en véhicule blindé.

Pendant la guerre, il mit sur pied une représentation très importante – que j'ai trouvée extrêmement significative – qui s'appelait *Tamburi Della Sede (Les Tambours du Pouvoir)*, basée sur la tradition du théâtre japonais Nô, dans la première et la dernière partie seulement – un monologue qui parle des conditions de la guerre, traditionnel au Nô. Au milieu il y a une [...] qui est très humoristique. C'est une lettre écrite par une femme de Sarajevo qui va au Japon et elle écrit à une amie qui est restée à Sarajevo. La représentation est une pièce Nô à proprement parler, mais en même temps, cela n'a rien à voir avec le Nô. Elle a gagné de nombreuses récompenses au Japon et a fait le tour du monde.

theatre. And there are new playwrights. The interesting thing is also that there are actors who are taking over. A new energy is growing that, in a way, wants to turn towards the future and not be concentrated on the past anymore. So I think that's enough for me, Asilija is a bit younger, so I think she should say something also.

ASILIJA SRNEC-TODOROVIC

It's difficult to talk about countries that have experienced the war. For example, in Croatia, the capital, Zagreb, did not experience the war the same way that Sarajevo did: it wasn't ruined; it wasn't destroyed. But there is something that defined people's lives, and that was the atmosphere of constant fear and threat, the atmosphere of insecurity. Nothing was sure anymore. Going to the market wasn't sure; everything was an adventure – normal everyday things. And after everything was over, people just kept that fear, that sense of danger, that the world is a dangerous place. And now we have to start all over again. So actually the most dangerous place to start a theatre is maybe when the danger is over, and you are at the “zero position”. Everything is new and everything is not yet started, and you just have to think of how to touch people. Is it possible to touch people still? What can people do after everything they've been through? What are they capable of hearing? What is actually relevant? So that's the main problem I think of people who start, who try to create theatre, who write or who direct, who stand on the

Depuis la guerre, notre théâtre est devenu une sorte « d'école de la littérature classique », bonne par moments, moins bonne à d'autres, mais toujours une école de la littérature classique et ces représentations que l'on pouvait voir pendant la guerre, ont maintenant disparu. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est tout ce que je voulais dire. Merci.

LADA KASTELAN

Lorsque nous parlons de la situation en Croatie, il faut savoir que les mauvaises choses ont finalement produit quelque chose de bon. C'est que finalement plus de dignité, plus d'espace est donné à l'auteur dramatique. Le théâtre croate a toujours vécu dans un système totalitaire où le metteur en scène était tout. La question était « *Qu'est-ce que va monter le metteur en scène?* » et la réponse n'était pas importante. Les auteurs allaient et venaient, en quelque sorte. Maintenant, disons depuis 10 ans, les auteurs dramatiques prennent lentement de l'importance et la question peut être « *Qui va mettre en scène la nouvelle pièce de Ivan [...]?* » Quand je dis ça, c'est un petit pays, alors ce n'est pas très important. On parle d'un petit nombre de théâtres – je ne sais pas, combien y a-t-il de théâtres en Allemagne ou en France ou ailleurs? Et puis il y a cette nouvelle génération dont je parle. Je suis la plus âgée de cette génération, je suis née en 1961, je veux juste dire que je fais partie des plus anciens. C'est la génération qui a changé d'État. Et,

stage and start acting. What to say? Is anyone coming to the theatre? What are they expecting? Are they expecting anything? And that's the main problem. But apart from the fact that we are all from different places and that we who come from countries in war are somehow stigmatised, somehow different, I suppose we all have basically the same problems. But the main problem for the author is how to get through to the public, how to be heard. And this is when we have to talk about the relationship between the writer and the director. The director is the person who is either going to help the writer, or maybe not. But what I wanted to say is that the writer-director relationship is basically a love relationship because it is based on a sort of tenderness, a sort of desire for contact, for intimacy. They just want to be close...one wants what the other has. And even when the director is directing a play by a dead writer, he still wants to be close to him, to take him in his arms. From this comes the basic – I would say – antagonism, the love-hate relationship between the writer and the director. When the playwright finishes his play, it's a moment of soft ecstasy. It's sort of a nice feeling, but it's also a farewell to all the people – he won't see them anymore, they are gone, so it's finished. It's somehow similar in a way to having a baby, having a life and then giving it away. So it would be that the writer is a parent, somehow, and that the director is going to guide the child in this or that direction. And the writer has to be anxious

Si l'on peut observer une « beckettisation » de la mise en scène, en revanche il manque les grands spectacles beckettians. L'énigme n'est pas encore résolue.

Although one can observe a “Beckettisation” of directing, there are no great Beckettian shows. The riddle has not yet been solved.

GEORGES BANU

en fin de compte, dans toute l'ex-Yougoslavie, très peu de personnes ont réussi à vivre uniquement en Yougoslavie. La plupart d'entre eux ont changé de passeport, on va dire. Mais le pays étant devenu plus proche, plus petit, plus d'opportunités sont laissées à l'écriture. Notre État a d'une certaine manière besoin d'auteurs croates pour prouver son existence. On a créé un festival du théâtre croate qui décerne un prix dont le montant est beaucoup plus important qu'avant. On me demandait toujours si le théâtre croate avait un rapport direct avec la guerre et la situation là-bas. Curieusement, nous n'avions pas de pièces directement et explicitement sur la guerre. Mais maintenant, c'est très bizarre pour nous que, et ce n'est pas seulement l'humeur, mais le cynisme et quelque chose de désespérément morbide [...] dans la nouvelle écriture est, je crois, une conséquence de la guerre. Zagreb et la Croatie n'étaient pas dans la même situation que Sarajevo, bien sûr, c'est incomparable, mais nous avons tous eu nos vies déchirées. Dans un sens, la première réaction était de s'échapper. J'ai travaillé en tant que dramaturge au Théâtre National de Croatie et lorsque les avions volaient au-dessus de nous, nous jouions *Ordine* de Giraudoux, un conte de fées! Et nous étions très contents de le faire et les spectateurs très contents de venir le voir. Il y avait foule au théâtre à cette époque. Avant cela, à l'été 1991, nous mettions en scène *Hécube* à Dubrovnik et c'était vraiment quelque

about the future. Perhaps he will not recognise the child. There is also this problem of time, power and time, because the writer and the director both want to occupy the space, now and here. They want the power of the present moment. So the writer is worried about the future of his play and the director is annoyed by the writer's past. So these are just ideas about this relationship, which, besides the war, I think also worries us.

BORJA ORTIZ DE GONDRA

Hello. As José Monleón said, playwriting in Spain in the early 1990s went through a period when there was total separation between what was written and what was being performed on the stages of Madrid or Barcelona. In theory, that could have seemed to be dangerous for writers but I think that it was a good thing, and above all it allowed for great freedom. Meaning that Spanish theatre at the end of the 1980s was theatre that, like most European theatre, was obsessed by the directors' formal research and which threw the spoken word of the stage, so that most playwrights, those who wanted to be produced, had to accept the diktats of market forces, or else they focused on writing plays that would in theory be produced with great difficulty. I believe that it was very fertile, as it allowed playwrights to try different formulas; it gave them complete freedom to search, meaning that we knew that there were no constraints. One could write anything because

chose qui avait un rapport avec ce qui allait se passer. Nous jouions et les avions nous survolaient et à la télévision on voyait déjà les massacres et on savait d'une manière ou d'une autre qu'on entrait dans quelque chose de très, très sombre. Cette obscurité ressort maintenant d'une façon évidente chez la jeune génération qui en a vraiment assez des grands mots. Ils veulent seulement vivre leurs vies, sans ces fardeaux et ces grosses responsabilités – *«Ah maintenant tu dois prouver ceci ou cela»* – ils veulent se libérer de ces vieux fardeaux pour d'une certaine manière faire du théâtre. Et il y a de nouveaux auteurs dramatiques. Ce qui est intéressant aussi c'est qu'il y a des comédiens qui prennent les rênes. Une nouvelle énergie est en train de grandir, qui veut que l'on se tourne vers le futur et qu'on ne se concentre plus sur le passé. Je pense que c'est assez pour moi, Asilija est un peu plus jeune, je pense qu'elle doit aussi dire quelque chose.

ASILIJA SRNEC-TODOROVIC

C'est difficile de parler de ces pays qui ont connu la guerre. Par exemple, en Croatie Zagreb, la capitale, n'a pas vécu la guerre de la même façon que Sarajevo. Elle n'a pas été ruinée, elle n'a pas été détruite. Mais il y a quelque chose qui a déterminé la vie des gens, c'est l'atmosphère de peur constante et de menace, l'atmosphère d'insécurité. Plus rien n'était sûr. Aller au marché n'était plus sûr, tout devenait une aventure, la vie

the page could hold anything. One could do all of the research one wanted and it was simply like putting a message in a bottle and waiting for the day when it would be performed. In fact what happened was that in the end society proved us right, as when the lean years came around 1992 in Spain, and as you know like elsewhere in Europe we went through an economic, political and social crisis that caused audiences to start leaving theatres where shows only focused on style. Meaning that from 1992, or 1993, it was impossible to put on theatre that did not address what was affecting people. And I think that that was when writers who had forged their craft by trying to write, by writing plays that were different, were ready to speak of that world that was not discussed in what one can call purely aesthetic or formal shows. But they had also studied how to speak to an audience, with a visual and aesthetic training that was no longer the one of the politically committed theatre of the 1970s or 1980s. What I mean to say by that is that I believe that the wealth of the renewal of Spanish theatre at the moment, which is absolutely clear – as José said – in a small theatre called La Sala Saltamaltivas, which is a bit like off-Broadway theatre, is to wed two things that appeared to be completely separate and impossible to join at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, meaning really committed theatre; theatre that takes society's pulse, that sees what the social issues are, that tries to speak to society and ask questions

de tous les jours. Et après, quand tout était fini, les gens ont gardé cette peur, ce sentiment de danger, que le monde est un endroit dangereux. Et maintenant, nous devons tout recommencer. C'est en fait lorsque le danger est passé et que l'on se retrouve dans la « position zéro » qu'il y a le plus de danger à créer un théâtre. Tout est nouveau, rien n'est entamé et il faut imaginer comment toucher les gens. Est-il encore possible de les toucher? Que sont-ils capables d'entendre après les épreuves qu'ils ont endurées? Qu'est-ce qui est encore pertinent? Je crois que c'est le problème majeur de ceux qui commencent, qui écrivent ou qui mettent en scène, qui montent sur scène et qui commencent à jouer. Que faut-il dire? Quelqu'un va-t-il venir au théâtre? Qu'attend-t-il? Attend-t-il quelque chose? C'est le problème majeur. À part le fait que nous venons tous de pays différents et même si ceux qui ont connu la guerre sont stigmatisés, un peu différents des autres, je suppose que nous avons tous plus ou moins les mêmes problèmes. Mais le problème majeur pour l'auteur dramatique, c'est comment atteindre le public, comment se faire entendre. C'est ici qu'il faut parler de la relation entre l'auteur et le metteur en scène. Le metteur en scène est la personne qui va aider l'auteur, ou peut-être pas. Mais ce que je voulais dire c'est que la relation auteur-metteur en scène est en fait une relation d'amour, puisqu'elle est basée sur une sorte de tendresse, une sorte de désir de contact, d'intimité. Ils veulent seulement être proches, l'un voulant ce que l'autre

with it. But it is also theatre that has understood that in the third millennium, meaning next year, we will have to ask questions in code, with formal or narrative language that has come to us, first of all, from all of the research and, shall we say, from finds uncovered by directors during the aesthetic period and by other media. Meaning theatre that has plundered language from film as much as from advertising and television. When these subjects are addressed by this kind of theatre, let us say that this is theatre that has understood that in today's world one must abandon any desire to have answers, and that believes that committed theatre is theatre that asks questions. In fact, the theatre practiced by most of these playwrights is theatre that wants to ask questions out loud on issues that are not questioned either in newspapers or on television, two media that have become completely dominated by a single train of thought. And so it is resistance theatre, in a certain fashion – political resistance, since it speaks to society, and questions that society, tries to titillate it...and at the same time it understands that for one to speak to people who are overloaded with information to begin with, who have access to all that is happening in the world either through the internet or cable television (which really does have war on television at noon on the news), one must find a way to write so that theatre is specifically theatrical, so that people come to the theatre because they are going to see something that can only take place in a

... l'auteur est inquiet pour l'avenir de sa pièce et le metteur en scène est agacé par le passé de l'auteur.

... the writer is worried about the future of his play and the director is annoyed by the writer's past.

ASILIJA SRNEC-TODOROVIC

possède. Et même lorsqu'un metteur en scène dirige une pièce d'un auteur mort, il veut quand même être proche de lui, le prendre dans ses bras. De là vient, on peut dire, l'antagonisme de base, la relation amour-haine entre l'auteur et le metteur en scène. Lorsque l'auteur dramatique termine sa pièce, c'est un moment de douce extase. C'est un sentiment assez agréable mais c'est aussi un « au revoir » à toutes les personnes – il ne les verra plus, ils sont partis alors c'est fini. Ça ressemble d'une certaine façon à avoir un bébé, posséder une vie et après la donner. Donc ça serait que l'auteur est le parent de l'enfant que le metteur en scène va guider dans telle ou telle direction. Et l'auteur doit être angoissé par l'avenir. Peut-être ne reconnaîtra-t-il pas son enfant. Il y a aussi le problème du temps, du pouvoir et du temps parce que l'auteur et le metteur en scène veulent tous deux occuper l'espace, ici et maintenant. Ils veulent le pouvoir du moment présent. Alors l'auteur est inquiet pour l'avenir de sa pièce et le metteur en scène est agacé par le passé de l'auteur. Voilà quelques réflexions sur cette relation qui, à part la guerre, nous inquiète aussi.

BORJA ORTIZ DE GONDRA

Bonjour. Comme l'a dit José Monleón, l'écriture dramatique en Espagne a vécu au début des années 1990 un divorce absolu entre ce qui était montré sur les scènes madrilènes ou barcelonaises et ce qui était

theatre. At the same time, theatre must compete and must reveal reality that is not shown by other media, but by using the language and visual education of that audience. For me, the way I tried to get out of that dead end was to decide that the audience that should come and see my texts is an adult audience, an audience that participates in the creation of the show. Obviously, I have no answers for the contemporary world, I only have questions, but at the same time from a formal point of view there are many things that I do not know and that I want the audience, who has come to watch, to ask itself about with me and find its own answer. That is why my plays – and the play that José Monleón mentioned, in particular – have rather disturbed some people, who say, "I didn't understand a thing." Well, I come from a part of Spain called Basque country, which is a part of the country where there is violence, you know that there is a terrorism problem, and after a while I know nothing, all I have are questions about this situation, and honestly, I am completely confused, so I write a play where I show that confusion and I simply provide little bits of story such as I as a citizen can perceive. I don't say who is right and who is wrong, who is good and who is bad, I simply want people to see it and ask themselves the same question I am asking. In fact, for some people, it was a play that was poorly put together, that was unfinished. But fortunately, the play is read and there are people who have said to me, "That was the only honest answer one

écrit. En principe, ça pouvait paraître un danger pour les écrivains mais je pense que ça a été une bonne chose et surtout ça a permis une grande liberté. C'est-à-dire que le théâtre espagnol à la fin des années 1980 était, comme la plupart des théâtres européens, obsédé par la recherche formelle des metteurs en scène et avait expulsé la parole de la scène, ce qui a fait que la plupart des auteurs dramatiques qui voulaient être joués devaient soit accepter la loi du marché, soit se concentrer à écrire des pièces qui en principe avaient beaucoup de difficultés à être montées. Je pense que ça a été une richesse parce que ça a permis aux auteurs dramatiques d'essayer des formules, de se donner toute la liberté de chercher, c'est-à-dire que nous savions qu'il n'y avait pas de contrainte. On pouvait tout écrire puisque le papier supportait tout. On pouvait faire toute la recherche qu'on voulait et c'était simplement comme des messages qu'on mettait dans une bouteille en attendant qu'un jour ça soit joué. En fait, ce qui s'est passé c'est qu'à la fin la société nous a donné raison, puisque quand les vaches maigres sont venues vers l'année 1992 en Espagne, et vous le savez comme partout en Europe, on a eu une crise aussi bien économique, que politique, que sociale qui a fait que le public a commencé à désertier les salles où il n'y avait plus que de l'esthétique du spectacle. C'est-à-dire qu'à partir de 1992, 1993, on ne pouvait plus faire du théâtre où on ne parlait pas de choses qui affectaient

could have for that issue." So, in fact, that is where theatre writing is in Spain at the moment. That is what I wanted to say. On the one hand, there are completely commercial theatres that produce big American musicals, and on the other there is an increasing number of small theatres, alternative theatres, "off" theatres, that put on this kind of theatre and that ask questions about their world using the world's language. And we are very proud of the fact that, shall we say, mainstream theatre is beginning to understand that that is what interests the public, and from that point of view. Next year the National Theatre, which is Madrid's big institution, is going to present two works by two authors who sort of belong to that kind of theatre. Thank you.

RADOSLAV PAVLOVIC

Contemporary theatre, as I know it – and I'm thinking of young authors like McDonagh, Schmidt, and Kolyada, but also of our old colleagues Harwood, Pinter, and Vampilov – is of high quality, as it was in the 1930s and 1960s. To answer the question, "How is contemporary theatre?" one can say, "Very well." Particularly Russian, English, and Yugoslav playwriting. When I mention these countries, I am thinking above all of language, and much less of nationality. However, one must point out that playwriting, from the 1960s to today, has an easily recognisable characteristic – a preoccupation with man's evil: man's faults, pas-

les gens. Et je pense que là, les auteurs qui avaient fait leurs armes en essayant d'écrire, de faire une écriture dramatique différente, étaient prêts à parler de ce monde qui n'était pas discuté dans les spectacles, disons, purement esthétiques ou formels. Mais aussi, ils avaient fait des recherches pour s'adresser à un public qui avait une formation visuelle et esthétique qui n'était plus celle du théâtre engagé des années 1970 ou 1980. Ce que je veux dire, c'est que je pense que la richesse du renouveau du théâtre espagnol en ce moment – comme l'a dit José – est tout à fait visible dans une petite salle qui s'appelle La Sala Saltamaltivas et qui serait un peu le théâtre off. Cette richesse est de marier deux choses qui paraissaient divorcées et impossible à remarier à la fin des années 1980 et au début des années 1990, c'est-à-dire un théâtre vraiment engagé, un théâtre qui tâte la société, qui voit quels sont les problèmes qui se posent, qui essaie de s'adresser à cette société pour s'interroger avec elle et, en même temps, un théâtre qui a compris qu'au troisième millénaire, donc l'année prochaine, on doit poser des questions avec des codes, des langages formels ou narratifs qui nous sont venus de toutes les recherches et, disons, de trouvailles qui ont été faites à la fois par les metteurs en scène dans la période de l'esthétique et par d'autres médias. C'est-à-dire que c'est un théâtre qui a pillé son langage autant dans le cinéma que dans la publicité et la télévision. Or, quand aux

sions, and social, political and familial dramas. Many questions have been asked on the subject: "Why is man ill-fated, why is he alone, why has he lost hope?" In the name of good, playwriting has examined evil (perhaps too much, inasmuch as good forgot to look after itself). We have had the answer to the question of why the world is not good, but not to why it *is* good. We know which dangers threaten man and humankind, but we do not know the solutions or hopes (not hope in the ideological sense but in the sense of human action). Has the time come to begin to seek virtue, beauty, tolerance, love, and how to live a beautiful life, in man and in the world around us?

One should not stray from the path of tragedy. Nietzsche's definition of tragedy still holds: Tragedy is an honest man in a dishonest situation. I do not want to give advice here on tragic themes, but rather on how one can conceive of tragedy, a manner that has perhaps been forgotten.

Yes, I believe that man is good and that he can be better; I believe that man is a poet, a bricklayer, a friend and a wise man. On the other shore is hatred: hatred as the inability to be a bricklayer, a poet and a wise man; hatred as a sign of inferiority, as belief that man has no virtue and that he must be continually corrected, beaten, punished. Hatred has no talent and that is why it has no place in the theatre. I mean, someone who writes good tragedy is unable to hate.

I have written a great deal on the subject of hatred and I am going to quote one of the

sujets qui sont abordés par ce théâtre, disons que c'est un théâtre qui a compris que dans le monde d'aujourd'hui on doit abandonner toute prétention d'apporter une réponse. Le théâtre engagé est un théâtre des questions. En fait, le théâtre que pratiquent la plupart des auteurs est un théâtre qui veut s'interroger à voix haute sur les questions que ne posent pas les journaux ou à la télé, médias devenus absolument dominés par la pensée unique. Et donc c'est un théâtre qui en quelque sorte fait une résistance, une résistance politique puisqu'il s'adresse à la société, il interroge cette société, il essaie de la titiller, mais en même temps il comprend que pour s'adresser à des gens qui ont d'abord une surcharge d'informations, qui ont accès à tout ce qui passe dans le monde via Internet ou la télévision par câble qui montre vraiment la guerre à midi au journal télévisé, il faut trouver une façon d'écrire de manière à ce que le théâtre soit spécifiquement théâtral, que les gens viennent au théâtre parce qu'ils vont voir une chose qui ne peut se passer qu'au théâtre. Il faut que le théâtre puisse concurrencer et qu'il puisse montrer la réalité qui n'est pas montrée par les autres médias, tout en employant le langage et l'éducation visuelle de ce public. Or, personnellement, la façon dont j'ai essayé de sortir de cette impasse a été de décider que le spectateur qui vient voir mes textes, est un spectateur adulte qui devrait être un co-créateur du spectacle. Évidemment, je n'ai aucune réponse sur le monde

lines in one of my plays *The Chauvinist Farce*: "You are a young man and so I am going to give you a piece of advice. Do not entertain the illusion that love exists – it doesn't. You have a future: hate. Let hate tie you to others. Hate those close to you...your cousins and your friends. Decorate your house with hatred. Be worthy of the coming century when everyone will hate everyone. Let hatred harden you."

Thank you for your attention.

FRANCO QUADRI

Just to go back a bit and touch upon the premise put forward by Georges Banu concerning the relationship between writer and director in the theatre.... I think this return to writing is partly due to the crisis in which a generation of great directors dominating the theatre, particularly in the 1970s, found themselves. At the time, a director such as Peter Stein, for example, stated, "I prefer to stage one of the classics, because I can create it, I can recreate it" – because he was able to author the text through his interpretation of it – "whereas with a contemporary text, I am forced to follow the text, it is already self-explicit." In fact, among other things Stein worked on new texts with a dramaturge, in particular [Botho Strauss]. Anyway, eventually it became clear that these directors, when staging classical texts, were raising themes that became more and more self-referential; in other words, their productions started resembling each other, and were becoming sterile. There emerged a need to

contemporain, je n'ai que des questions, mais en même temps, d'un point de vue formel, il y a plein de choses que je ne sais pas et sur lesquelles je veux que le spectateur s'interroge avec moi et qu'il trouve sa propre réponse. C'est pour ça que mes pièces ont plutôt dérangé certaines personnes puisqu'elles disent «*On y comprend rien*», et notamment la pièce dont a parlé José Monleón. Bon, moi je viens d'une partie de l'Espagne qui s'appelle le Pays Basque, qui est en proie à la violence, vous savez qu'il y a un problème de terrorisme, et au bout d'un moment je ne sais plus rien, je n'ai que des questions sur cette situation et honnêtement je suis absolument confus, donc j'écris une pièce où je montre cette confusion et je donne simplement des bouts d'histoire que moi, en tant que citoyen, je peux percevoir. Je ne dis pas qui a raison et qui a tort, qui est bon et qui est mauvais, simplement je veux que les gens voient ça et se posent la même question que moi. En fait, pour certaines personnes, c'était une pièce mal ficelée, pas finie. Mais heureusement il y a des gens qui se sont adressés à moi en me disant «*C'est la seule réponse honnête qu'on pouvait donner à ce problème.*» Donc voilà ce qu'est l'écriture dramatique en Espagne en ce moment, c'est ce que je voulais vous dire. Nous avons d'un côté un théâtre absolument commercial qui fait, disons, les grandes comédies musicales américaines, mais il y a de plus en plus de petites salles, des salles alternatives, des salles off qui présentent ce théâtre, qui

return to texts that were open to themes more in touch with every day reality.

Actually, this directorial crisis first appeared in the 1980s when, amid a rebirth of research, and a rebirth of directing, there emerged a renewal of the importance of the text. In Italy, moreover, another phenomenon was occurring. In the 1970s we had some very important alternative, experimental theatre companies who, disregarding the written word, focused on the physical and the imaginary. And they wrote all their texts themselves. But as these companies grew, they had to start looking for writers. They were forced to return to the written word, to speak about and not merely act out contemporary life.

Now, in Italy, there is this language problem that has characterised our writing. The most important texts – with the exception of Pirandello and his work – are texts that mostly were created on the spot by theatre players. Many playwrights in this century have also been actors: Viviani, de Filippo, and Dario Fo, to name a few. It is pretty remarkable that at the death of Edoardo de Filippo, in 1985, there immediately appeared a sort of manifesto, a new Neapolitan wave, initiated by Enzo Moscato and Annibale Ruccello (who unfortunately disappeared very young) that demanded that new generations write and express themselves through the theatre. To express themselves in Italian, in an Italian whose structure is still faithful to its roots. First of all, he formed a company, along with Sframeli, in which they also acted. He

s'interrogent sur le monde avec un langage de notre monde. On est très fiers du fait que le théâtre *main stream* commence à comprendre que c'est la chose qui intéresse le public. L'année prochaine, le Théâtre National, qui est la grande institution à Madrid, va présenter deux pièces d'auteurs qui appartiennent un peu à ce genre de théâtre. Merci.

RADOSLAV PAVLOVIC

Le drame contemporain, autant que je le sache, – et je pense ici aux jeunes auteurs Mc Donagh, Schmidt, Kolyada, mais aussi à nos anciens collègues, Harwood, Pinter, Vampilov – se caractérise par sa grande qualité, comme pendant les années 1930 et 1960. À la question «*Comment va le drame contemporain?*», nous pouvons répondre : «*Très bien.*» Surtout dans la dramaturgie russe, anglaise et yougoslave. Quand je cite des pays, je pense avant tout à la langue et beaucoup moins à la nationalité. Toutefois, il faut indiquer que la dramaturgie, à partir des années 1960 et jusqu'à aujourd'hui, a une caractéristique qu'on peut facilement remarquer – c'est la préoccupation du mal chez l'homme : ses défauts, ses passions, le drame social, politique et familial. On a posé beaucoup de questions sur le sujet : «*Pourquoi l'homme est-il infortuné, pourquoi est-il seul, pourquoi a-t-il perdu espoir?*» Au nom du bien, la dramaturgie a examiné les phénomènes du mal, et peut-être trop, dans la mesure où le bien a oublié de s'occuper de lui-même. Nous avons la réponse

hadn't yet started directing his own texts. The company was discovered by Carlo Cecchi, who is one of our most important actors and directors, and who is above all very open to youth theatre, and is connected to the teachings of Eduardo de Filippo. His texts are very simple, using words, very few words. The action is very claustrophobic and usually takes place indoors, with mysterious relationships between characters...but he'll speak to you about this himself.

In contrast we have the work of Ruggero Cappuccio, a Neapolitan, who was a critic and who is now a writer, and who does not perform – at least not publicly – but who has his own company of which he is director. He writes in a Neapolitan that is not always pure Neapolitan – sometimes it wanders into Sicilian, and in some work, in one work in particular, he wrote certain parts in Venetian – anyway, in a very flamboyant language. And, in contrast to the realism of Scimone, his work is very theatrical, suspended between reality and fantasy.

I will now give the floor to Spiro Scimone.

SPIRO SCIMONE

I shall be very brief, just like my texts. I simply wanted to point out that, in my opinion, the author is only as fundamental to the theatre as are the actor and the director. Just as it was wrong in the past to diminish the importance of the author, it is without doubt wrong today to underestimate the role of the actor or of the director, since

à la question «*Pourquoi le monde n'est-il pas bon ?*», mais pas celle à «*Pourquoi en effet est-il bon ?*» Nous savons quels dangers menacent l'homme et l'humanité, mais nous ne connaissons pas les solutions ou l'espoir – pas l'espoir dans le sens idéologique, mais comme action humaine. Est-ce que le temps est venu de commencer à chercher chez l'homme et dans le monde qui nous entoure, les vertus, la beauté, la tolérance, l'amour, comment vivre une vie qui serait belle ?

Il ne faut pas s'éloigner du drame. La définition de Nietzsche est toujours actuelle : «*Le drame, c'est un homme honnête dans une situation malhonnête.*» Je ne veux pas ici donner de conseils sur le thème d'un drame en particulier, mais sur la façon dont on peut penser un drame, la façon qui a peut-être été oubliée.

Oui, je crois que l'homme est bon et qu'il peut être meilleur, je crois que l'homme est poète, maçon, ami et sage. Sur l'autre rive se trouve la haine. La haine comme l'incapacité d'être maçon, poète et sage, la haine comme signe d'infériorité, comme croyance que l'homme ne possède pas de vertus, et qu'il faut sans trêve le corriger, le battre, le punir. La haine n'a pas de talent et c'est pourquoi elle ne trouve pas sa place au théâtre, je veux dire, celui qui écrit un bon drame est incapable de haïr.

J'ai beaucoup écrit sur la haine et je vais citer la réplique d'un de mes drames, *La Farce chauvine* : «*Vous êtes un homme jeune, et pour ça je vais vous donner un*

it is only with the interaction of all three that a text can be interpreted effectively. This is why when I complete a draft, I never consider it finished – it is a starting point from which begins collaboration among people who share the need to make theatre.

Thus rehearsals represent a fundamental role, not only for the actor and director, but for the author as well, since it is from rehearsals that the author can see, in a tangible manner, whether the work can be performed, and make any changes deemed necessary.

A theatrical text, in my opinion, truly comes into being only when an actor has embodied it, has 'brought it to life', by drawing in the spectator.

As to my experience in the theatre, I must admit that I am very lucky to have collaborated with an extraordinary actor such as Francesco Sframeli and to have had my work directed by a true and proper master, Carlo Cecchi. These collaborations were extremely important to me, since only through encountering and being challenged by legitimate artists can the divergence created by generation gaps be overcome.

With regards to my first two pieces, *Nunzio* and *Bar*, they were written and interpreted in Sicilian, and more precisely, in the language of Messina, which is extremely musical and harmonious.

The musicality of a text is essential, since a play can be compared to a musical score. The words that make up the play, in fact, are just like musical notes, and as such must be

conseil. Ne caressez pas les illusions qu'il y ait de l'amour, il n'y en a pas. Vous avez un avenir, laissez, que la haine vous lie aux autres. Laissez vos proches, vos cousins et les amis, décorez votre maison de la haine, soyez digne du siècle qui vient, où tout le monde haïra tout le monde, que la haine vous durcisse.»

Merci de votre attention.

FRANCO QUADRI

Juste pour retourner un peu en arrière et aborder l'hypothèse proposée par Georges Banu concernant le rapport entre auteur et directeur dans le théâtre... Je pense que ce retour à l'écriture est dû en partie à la crise qui a touché une génération de grands metteurs en scène qui avaient dominé le théâtre particulièrement dans les années 1970. À l'époque, un metteur en scène tel que Peter Stein, par exemple, déclarait : *«Je préfère mettre en scène un classique parce que je peux le créer, le re-crée – puisqu'il pouvait être l'auteur du texte à travers sa façon de l'interpréter – alors qu'avec un texte contemporain, je suis obligé de coller au texte, il est déjà auto-explicatif.»* En fait, entre autres choses, Stein travaillait à des textes avec un dramaturge, en particulier [Botho Strauss]. De toute façon, on découvrit éventuellement que, quand ils mettaient en scène des textes classiques, ces metteurs en scène exposaient des thèmes qui devenaient de plus en plus auto-référentiels, en d'autres mots leurs productions commencèrent à se ressembler les unes les

given much consideration, since by adding or taking away one word from a phrase one can alter its entire rhythm.

However, my latest work, entitled *La Festa* [*The Party*], was written in Italian, although it does borrow from Sicilian lexical constructions. This is because I aim to preserve the musicality, the sparseness of dialogue, and the obsessive rhythm present in Sicilian texts.

Finally, in spite of the importance and topicality of the subjects touched upon here, I feel obliged to point out that not all theatre denizens have given contemporary authors their deserved focus and consideration. I have, however, recently noticed a positive change in trend, exemplified by the appointment of new artistic directors who are particularly sensitive to contemporary dramaturgy.

I would like to conclude by stating how deeply I appreciate this exchange of ideas among various European authors, and I hope that there can be a more concrete collaboration through an exchange of texts. Thank you.

RUGGERO CAPPUCCIO

It's a sign, of course, and as such we welcome it. When I first stumbled upon my actors, we immediately knew that we wanted to create a theatre just like...Chopin and his piano: the piano's beauty is intensified through Chopin, just as, in turn, Chopin's talent is intensified through his

autres et à devenir stériles. Puis s'imposa le besoin de retourner à des textes plus ouverts sur des thèmes en contact avec la réalité quotidienne.

De fait, cette crise de la mise en scène est d'abord apparue dans les années 1980 où, en pleine renaissance de la recherche et de la mise en scène, a émergé le renouveau de l'importance du texte. En Italie, qui plus est, il y avait un autre phénomène. Dans les années 1970, nous avions des alternatives très importantes, des compagnies de théâtre expérimentales qui, passant outre au mot écrit, se concentraient sur le physique et l'imaginaire. Et elles écrivaient elles-mêmes leurs textes. Mais à mesure que ces compagnies grandissaient, elles étaient forcées de chercher des auteurs. Elles furent obligées de retourner au mot écrit, de *parler* la vie contemporaine et non plus seulement la jouer.

Maintenant, en Italie, c'est le problème de la langue qui caractérise notre écriture. Les textes les plus importants – à l'exception de Pirandello et de son œuvre – ont tous été créés au pied levé par les acteurs. Beaucoup d'auteurs de théâtre de ce siècle ont aussi été acteurs : Viviani, de Filippo, et Dario Fo, pour n'en nommer que quelques-uns. Il est assez remarquable qu'à la mort d'Eduardo de Filippo, en 1985, une sorte de manifeste fut publié, une nouvelle vague napolitaine lancée par Enzo Moscato et Annibale Ruccello – qui malheureusement disparut très jeune – qui demandait aux nouvelles générations d'écrire et de s'exprimer par le biais

piano. We were convinced, and still are, that Italian is a language that doesn't resonate in the theatre, and since words in the theatre are listened to, and not read, the relationship that exists between the theatregoer and words is, obviously, a relationship of sound.

Italian is an extraordinary language, a language in which I was once narrator – my training was as narrator, *racconteur*, and inventor of verse. But when I began to work in the theatre, I realised that to use Italian in the theatre – unless it is used in a specific manner (because I believe that one can do theatre in Italian if one – delicately – retraces it to its roots) – I realised that in Italian there is no piano like Chopin's, only the challenge of performing a nocturne for bassoon, so to speak, and this obviously is not possible.

So my actors wanted to play with this very antique piano, the Naples *pianoforte*...an instrument with roots in buffoon theatre, in the theatre of *commedia dell'arte*, where actors doubled as authors, because they wrote texts as they spoke the words on stage. My actors wanted to play with the tradition of Viviani, of Eduardo, Petito, and Scarpetta, and in the grand musical tradition that left behind an important European tradition in Naples. My actors also wanted to experiment with every instrument, and in every language ever spoken in Italy: in Venetian, in Sicilian.... This is why I worked not only in the language of my own origins – not just to be parochial, maternal...Oedipal – but also in any language that seemed

du théâtre. De s'exprimer en italien, dans un italien fidèle aux structures de la langue de ses racines. Tout d'abord, il créa une compagnie, ensemble avec Sframeli, dans laquelle ils jouaient aussi... il n'avait pas encore commencé à diriger ses propres textes. La compagnie fut découverte par Carlo Cecchi, qui est l'un des acteurs et des metteurs en scène les plus importants, et qui, surtout, est très ouvert au théâtre jeunesse et lié aux enseignements d'Eduardo de Filippo. Ses textes sont très simples, utilisent des mots, très peu de mots... l'action est très claustrophobique et prend habituellement place en intérieur avec des rapports mystérieux entre les personnages... mais il vous en parlera lui-même.

Par contraste nous avons l'œuvre de Ruggero Cappuccio, un napolitain, ancien critique devenu écrivain qui ne joue pas – en tout cas pas en public – mais qui a sa propre compagnie dont il est metteur en scène. Il écrit dans un napolitain qui n'est pas un napolitain pur, parfois il erre vers le sicilien et dans certains travaux, une œuvre en particulier, il écrit certaines parties en vénitien – de toute façon, dans une langue flamboyante – et, par contraste avec le réalisme de Scimone, son œuvre est très théâtrale, suspendue entre réalité et fantaisie. Je donne maintenant la parole à Spiro Scimone.

to me to be “of the stage”. We could argue all day about whether Neapolitan or Sicilian are languages or dialects...but from the moment when an element shifts from one context to another; that is, from the moment when the linguistic element jumps from the page onto the stage, then the actor's page becomes the stage, and the writing no longer covers sheets of paper, but the stage itself. So it's a text that one must have the courage to etch into wood, and not only jot down on paper – they are two entirely different things. Neapolitan, Sicilian, Venetian: these are all languages “of the stage” – completely separate worlds.

Within this need to experiment, and within the need to create, and to invent, day after day, with passion and modesty, a theatre that does not give you merely an answer to questions – just like what was said before – but that pushes you, the active spectator, both implicitly and explicitly, to use all five of your senses so that a door opens on a hidden sixth sense, and that in turn provides the key to yet another five senses.... As we strove to achieve this, we realised that we were like a poor prince (lots of wealth, no substance). So either we played with our neighbour's playthings – which we did not like – or we invented our own.

One's first great endeavour, one's first leap of faith, is understanding that in Italy one has to stand up for oneself, because nobody else will. You have to make your own theatre because no one will do it for you. You must commit yourself mentally and physically –

SPIRO SCIMONE

Je serai bref, tout comme mes textes. Je voulais seulement souligner qu'à mon avis, l'auteur est aussi fondamental au théâtre que l'acteur ou le metteur en scène. Tout comme dans le passé c'était une erreur de sous-estimer le rôle de l'auteur, c'est aujourd'hui tout autant une erreur de sous-estimer le rôle de l'acteur ou du metteur en scène puisque c'est par l'interaction entre les trois qu'un texte peut être interprété en effet. C'est pour cela que quand je finis un brouillon, je ne le considère jamais comme terminé – c'est le point de départ à partir duquel une collaboration commencera entre les gens qui partagent le besoin de faire du théâtre.

Ainsi les répétitions jouent un rôle fondamental, pas seulement pour l'acteur et le metteur en scène, mais aussi pour l'auteur puisque c'est durant les répétitions que l'auteur peut voir, de manière tangible, si l'œuvre peut être jouée et ainsi faire tous les changements nécessaires.

À mon avis, un texte de théâtre ne devient vraiment réel qu'une fois qu'un acteur l'a personnifié, lui a donné vie en attirant le spectateur.

En ce qui concerne mon expérience au théâtre, je dois reconnaître que j'ai eu beaucoup de chance de collaborer avec un acteur aussi extraordinaire que Francesco Sframeli et d'avoir vu mon œuvre dirigée par un vrai maître à proprement parler, Carlo Cecchi. Pour moi, ces collaborations sont très importantes, car c'est dans la

there's no other way. And I'm not complaining, because I am very happy, and my actors are very happy, but in Italy today, just as Spiro said, there exists a problem in distribution...although actually the problem is not of any great interest to us, because we'd prefer a well-written text to a well-known one. So we began working with the awareness that what was written down on the page had to be played out. The "word" is among the most loathed of things, but the ideas behind the words can have their own purity and their own harmony only if the company of actors – or the script writer – working on the text can work within these conditions.

So we chose the language in which "*nu pianofort 'e notte sona lontanamente e a museca se sende pell'aria sospirà. Dio quante stell 'n cielo, che luna, che aria ruce quand 'na bella voce vurria senti cantà*", which in Italian translates as "*un pianoforte di notte suona lontanamente e, a musica si sente sospirare nell'aria. Dio, quante stele nel cielo.*" ["At night far away, a piano is playing, its music breathing into the air. God, how many stars there are in the sky."]

The dialect had become like a cheesy love song. This is the story of Italian theatre; this is what nourishes it. Within the last twenty years we have witnessed an intense revolution of the theatre, which was immediately followed by a counter-revolution. On one hand you have writers from Messina who work within their own heritage, and on the other writers who clutter up the Italian stage with domestic crises, anorexia, drugs,

rencontre et le défi lancé par des artistes légitimes que la divergence créée par le fossé des générations peut se combler.

En ce qui concerne mes deux premières pièces, *Nunzio* et *Bar*, elles ont été écrites et interprétées en Sicile et, plus précisément, dans la langue de Messina, qui est extrêmement musicale et harmonieuse.

La musicalité du texte est essentielle, car une pièce peut se comparer à une feuille de musique. Les mots qui constituent la pièce, sont en fait comme des notes de musique, et comme telles doivent être traitées avec respect car, en ajoutant ou en retirant un mot d'une phrase on peut en altérer le rythme entier.

Pourtant, ma dernière pièce *La Festa* [*La Fête*], fut écrite en italien bien qu'elle emprunte des constructions lexicales au sicilien. C'est parce que j'essaie de préserver la musicalité, la nudité du dialogue et le rythme obsessionnel présents dans les textes siciliens. Finalement, en dépit de l'importance et l'actualité des sujets abordés ici, je me sens obligé de souligner que les ayant droits du théâtre n'ont pas tous donné aux auteurs contemporains l'attention et la considération qui leur étaient dues. Récemment, j'ai remarqué un changement positif de tendance, illustré par la nomination de nouveaux directeurs artistiques particulièrement sensibles à la dramaturgie contemporaine. J'aimerais conclure en disant à quel point je ressens profondément cet échange d'idées parmi divers auteurs euro-

cocaine... with real shutters, real refrigerators, real naturalism, and real languages that have roots in only one instrument: the television. Apparently these days it's television that creates authors, not the other way around. We wanted to work in a language that was real, in a language that could bypass the intellect to speak to the senses, because the senses possess an intelligence that goes beyond cerebral intelligence.

Thus I found myself working with bodies, the bodies of my actors, with whom I was able to establish a reciprocally passionate relationship.

While on the train, I jotted down two observations that may be somewhat more lucid than what I can tell you off the top of my head.

They are very brief: the intricacies of love are born in the soul, but the body is like a book in which these intricacies remain forever imprinted.

Surely, love is immortality's closest relative, and the intricacies of love are at once the parents and the offspring of eternity. The body is death's favourite playmate, but what the body leaves behind – or the memory surrounding what it once was, or the memory, if you will, of its complete and definite disappearance – triggers the sparks of desire *and* the impossibility of fulfilling desire, throughout the whole eternity of humanity.

Plato wrote perhaps the most beautiful book ever written on the immortality of the soul. In this book he writes of the relationship between body and soul as if, I'm glad to say, he

péens et j'espère qu'une collaboration plus concrète en ressortira à travers un échange de textes. Merci.

RUGGERO CAPPUCCIO

C'est un signe, bien sûr, et comme tel il est le bienvenu. Quand je suis tombé sur mes acteurs par hasard, nous savions immédiatement que nous voulions créer un théâtre tout comme... Chopin et son piano : il intensifie la beauté du piano, et à son tour, le talent de Chopin est intensifié par le piano. Nous étions convaincus, et le sommes toujours, que l'italien est une langue qui ne résonne pas au théâtre et puisqu'au théâtre on écoute les mots, qu'on ne les lit pas, le rapport qui existe entre le spectateur de théâtre et les mots est, évidemment, un rapport de son.

L'italien est une langue extraordinaire, une langue dans laquelle j'ai un temps été narrateur – ma formation était celle de narrateur, de conteur, et d'inventeur de vers. Mais quand j'ai commencé à travailler dans le théâtre, j'ai réalisé qu'utiliser l'italien au théâtre – à moins de l'utiliser de manière très spécifique (parce que je crois que l'on peut faire du théâtre en italien si, très délicatement, on retrace l'italien jusqu'à ses racines), j'ai réalisé qu'en italien, il n'existe pas de piano comme celui de Chopin, mais seulement le défi de jouer une nocturne au basson, si l'on peut dire, et cela bien sûr, n'est pas possible.

Alors mes acteurs voulaient jouer avec ce très antique piano, le piano-forte napolitain

were writing about the relationship between a musical instrument and the sound produced by the instrument. Sound is likened to the soul, and the body to a material complex of chords and harmonies through which sound thrives. The immaterial is founded on the material; the elusiveness of a melody is borne from the singular simplicity of the body of the instrument. Once the instrument is dead, it can no longer produce sound, and whatever was most desirable or memorable in that sound remains locked in the memory of the instrument.

To evoke the overwhelming eternal abstractness of music, we must deal with the decrepit concreteness of the piano that produces the music. When this piano is two hundred years old, we might find amidst its woodworms and loose keyboards a hint of the music that it once produced but will never again be able to produce.

Such a piano is a tomb – its body buried in itself...a forgotten memory of its former self.

Animals need to be buried when they die. But objects, in their disused, abandoned essence, offer their own solemn funeral. Objects disappear when they no longer serve a purpose for something or someone. But they disappear in a strangely volatile way that renders them defunct. Then they become obsolete; they disappear from the world of the indispensable, only to reappear, absolutely useless, in the domain of poetry. In the search for useless bodies, or if you prefer, bodies with no use, there springs the suggestion of this work: the curtain

tain... un instrument dont les racines remontent au théâtre bouffon, dans le théâtre de la commedia dell'arte, dans laquelle les acteurs doublaient comme auteurs, parce qu'ils écrivaient les textes au fur et à mesure qu'ils énonçaient les mots sur la scène. Mes acteurs voulaient jouer dans la tradition de Viviani, d'Eduardo, de Petito, et Scarpetta, et avec la grande tradition musicale qui a laissé derrière elle à Naples une importante tradition européenne. Mes acteurs voulaient aussi expérimenter avec chaque instrument, et dans toutes les langues jamais parlées en Italie : en vénitien, en sicilien... C'est pour cela que je n'ai pas seulement travaillé dans la langue de mes origines – pour ne pas donner dans l'esprit de clocher, langue maternelle... œdipienne – mais aussi dans toute langue qui me semblait être « de la scène ». Nous pourrions discuter toute une journée pour savoir si le vénitien ou le sicilien étaient des langues ou des dialectes... mais au moment où un élément bascule d'un contexte à l'autre, c'est-à-dire à partir du moment où l'élément linguistique passe de la page à la scène alors la page de l'acteur devient la scène et l'écriture ne couvre plus des feuilles de papier mais la scène elle-même. Donc c'est un texte qu'il faut avoir le courage de voir gravé dans le bois, et pas seulement couché sur le papier – ce sont deux choses tout à fait différentes. Le napolitain, le sicilien, le vénitien, tous sont des langues « de la scène », des mondes complètement différents. À l'intérieur de l'expérimentation, et dans le besoin de

rises, the tombstone gives way, the door opens on an epiphany of bodies that – despite their being dead – may exude the scent of violets. It is here that the bodies are set free in a trancelike state, where the actor strives for self-effacement, seeks to disappear yet remains visible – just like those objects or instruments that serve no purpose – extracts him or herself from the functionality of the present in order to dissolve into eternity. The theatre thus becomes a place where pure exposition cannot survive, where one must search beyond the beauty of voices, bodies, gestures and signs that have been forgotten. Where one searches for the “body” of the once said, once done...the memory of something once said or done, where you might get a glimpse of the invisible. Mozart, Virgil, Leonardo, Shakespeare: they have not left us their bodies; their burial tombs have nothing remarkable about them. Their end, just like the theatre we espouse, is to be found there where it is not. I have nothing else to add.

JENS HILLJE

I represent a theatre in Berlin, the Studio Theatre, which is part of the Deutsches Theater, the former National Theatre of East Germany. You said that it was better to have a good show than a full house. This should never be the bottom line, the final thought, the final action. Franco Quadri is going to give me texts that I am going to read, that is my job: to find the texts, to read them,

créer et d'inventer, jour après jour, avec passion et modestie, un théâtre qui ne donne pas seulement une réponse aux questions – comme cela a été dit précédemment – mais qui vous pousse, vous le spectateur actif, à la fois implicitement et explicitement, qui vous pousse à utiliser tous vos cinq sens pour ouvrir une porte qui donne sur un sixième sens caché et qui, à son tour, vous apporte la clé à un *autre* lot de cinq sens... Comme nous nous efforçons d'accomplir cela, nous avons réalisé que nous étions comme un prince pauvre – plein de richesses, pas de substance –, de sorte que soit nous allions nous servir des jouets de notre voisin – que nous n'aimions pas – soit nous allions créer les nôtres.

Notre premier grand effort, notre premier grand saut dans la foi, c'est de comprendre qu'en Italie on doit se défendre soi-même parce que personne d'autre ne s'occupera de vous. Vous créez votre propre théâtre parce que personne ne le créera pour vous. Il faut vous engager mentalement et physiquement – il n'y a pas d'autre façon. Et je ne me plains pas parce que je suis heureux et mes acteurs sont très heureux, mais en Italie aujourd'hui, comme Spiro a dit, il y a des problèmes de distribution... bien que le problème ne présente pas un très grand intérêt car nous préférons un texte bien écrit à un texte bien connu.

Nous avons donc commencé à travailler avec la conscience que ce qui était écrit sur la page devait être joué. Le « mot » est

to perhaps translate them, to get them produced in a theatre and in the end to make successful shows out of them. And to find an audience. Because we are talking about new audiences, we are talking about new plays, and the reason why we are speaking of this in the political situation, I think, of Western or Central Europe, is that new plays staged by good directors have to be shown in the theatre. What we tried to do in our theatre was to build up a contemporary repertory theatre that permanently presents a lot of new plays. The point I wanted to make is that the question is not directors against authors. The question is, "Are new plays able to reflect society, to reflect an economic situation that we are confronted with, which is the absolute triumph of capitalism?" And we feel very clearly in Berlin, where socialism has collapsed and the wall has come down, that there is no possible alternative any more, no other society. So that's maybe also the reason why all the great directors of the past decades have not been able to give answers, because it's a research process, coming back to look at the world, to find new languages, to find new stories. Finding new characters to portray in theatre. And if the medium of this research is the author – he's back, he's giving new plays to the theatre, he's telling new stories never told before – then it can become politically relevant for an audience. The audience wants to see plays that are a challenge to theatre itself, its aesthetics, its directors and actors. Thus a new theatre will live and

Ces jours-ci, apparemment, c'est la télévision qui fait les auteurs, pas le contraire. Nous voulions travailler dans une langue qui soit vraie, une langue qui pouvait passer outre l'intellect pour parler aux sens, parce que les sens possèdent une intelligence qui va au-delà de l'intelligence cérébrale.

Apparently these days it's television that creates authors, not the other way around. We wanted to work in a language that was real, in a language that could bypass the intellect to speak to the senses, because the senses possess an intelligence that goes beyond cerebral intelligence.

RUGGERO CAPPUCCIO

parmi les choses les plus haïes, mais c'est – je veux dire, les idées derrière les mots peuvent avoir leur propre pureté et leur propre harmonie – uniquement si la troupe d'acteurs – ou l'auteur du script – travaillant sur le texte, le font en respectant ces conditions.

Donc nous avons choisi la langue qui « *'nu pianofort 'e notte sona luntanamente e a museca se sende pell'aria suspirà. Dio quante stell 'n cielo, che luna, che aria ruce quand 'na bella voce vurria senti cantà* », ce qui se traduit en italien par « *un pianoforte di notte suona lontanamente e, a musica si sente sospirare nell'aria. Dio, quante stele nel cielo.* » (« *La nuit au loin, un piano joue, sa musique respirant dans l'air. Dieu, combien d'étoiles il y a dans le ciel.* »)

Le dialecte était devenu comme une chanson d'amour ringarde : c'est cela l'histoire du théâtre italien, c'est ce qui le nourrit. Au cours des vingt dernières années, nous avons été les témoins d'une intense révolution dans le théâtre qui fut immédiatement suivie d'une contre-révolution. D'une part, on a des écrivains de Messina qui travaillent avec leur propre héritage et de l'autre, des écrivains qui encombrant la scène italienne avec des crises domestiques, de l'anorexie, des drogues, de la cocaïne... avec de vrais volets, de vrais réfrigérateurs, du réel naturalisme et de vraies langues et des racines dans un seul instrument : la télévision. Ces jours-ci, apparemment, c'est la télévision qui fait les auteurs, pas le contraire. Nous voulions tra-

tell stories in a contemporary way, understood by a maybe younger audience. That's the reason why the Europe Prize for Theatre is interested in new drama. I am convinced that the best way to communicate about society with society is through new drama, and not "re-doing" classical plays in a new way. This worked, once upon a time, when there were clear ideological points of view from where you could reflect old plays. Now we are trying to find a new idea of a society that could be different. Therefore, we need different approaches from very different authors coming from different countries. They should then cross the borders and go to other countries with their plays.

GEORGES BANU

Our debate has raised some interesting elements provided by the experience of many artists who have lived within different contexts. These experiences have shaped points of view and have allowed us to discover new arguments able to clarify this intense interest in the text that characterises quite a number of Europe's stages. Franco Quadri's observation regarding the exhaustion of biographical texts by great directors appears to me to provide a wealth of theoretical consequences: it also explains that need to expand the field; that quest in other areas.

In conclusion, I would say that today's renewal of writing should not lead to an inward movement towards national cultures

vailler dans une langue qui soit vraie, une langue qui pouvait passer outre l'intellect pour parler aux sens, parce que les sens possèdent une intelligence qui va au-delà de l'intelligence cérébrale.

De sorte que je me suis retrouvé à travailler avec des corps, les corps de mes acteurs avec qui j'avais pu établir un rapport réciproquement passionné.

Dans le train, j'ai noté deux observations qui peuvent avoir été plus lucides que ce que je peux dire au pied levé. Elles sont très brèves : les complexités de l'amour naissent dans l'âme, mais le corps est comme un livre dans lequel ces complexités demeurent à jamais marquées.

Sûrement, l'amour est le plus proche parent de l'immortalité et les complexités de l'amour sont à la fois les parents et les rejets de l'éternité. Le corps est l'âme-sœur favorite de la mort, mais ce que le corps laisse derrière lui – ou la mémoire autour de ce qu'il a pu être ou la mémoire si vous voulez de sa disparition complète et définitive – amorce les étincelles du désir et l'impossibilité de satisfaire ce désir, à travers toute l'éternité de l'humanité.

C'est Platon qui a écrit le plus beau livre jamais écrit sur l'immortalité de l'âme. Dans ce livre, il écrit sur le rapport entre le corps et l'âme comme si, j'ai le plaisir de dire, comme s'il écrivait sur le rapport entre un instrument de musique et le son produit par l'instrument. Le son est comparé à l'âme et le corps à un complexe matériel fait d'accords et d'harmonies à

in the name of linguistic specificity. I believe that hybridisation deserves to be carried out so that a director from one country stages the texts of a young writer from somewhere else.

Such cross-pollination is necessary so that writing and directing go hand in hand while linguistic isolationism does not become a detrimental side effect of the emergence of new writing. Confronting the culture of the written text with the culture staging it – that is a challenge that deserves to be taken up.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

Good afternoon. I wanted to ask a few questions concerning what was just discussed. My first question is for the Italian writers. Let me start by saying that I agree with what both Scimone and Ruggero Cappuccio said...I agree with most of what they said. The most extraordinary Italian theatre text that I have read, I think it was by a regional author, Franco Scaldati, who writes wonderful texts; but when translated into Italian, they lose much of their meaning. I wonder whether regionalism carries with it the risk of making theatre that gradually becomes isolated. I mean, as long as Carlo Cecchi puts on shows as stunning as his production of Beckett's *Endgame*, and transforms Hamm into a typical Neapolitan character, almost into a Neapolitan hoodlum, well...in that case I can easily accept the change in setting. However, the transfer becomes unsettling and false, in the Stanislavskian

travers lesquels s'épanouit le son. L'immatériel est construit sur le matériel, l'insaisissable d'une mélodie naît de la simplicité singulière du corps de l'instrument. Une fois l'instrument mort, il ne peut plus produire de son, et tout ce qui était désirable ou mémorable dans ce son demeure verrouillé dans la mémoire de l'instrument. Pour évoquer l'abstraction suprême éternelle de la musique, nous sommes face à la matérialité délabrée du piano qui avait produit la musique. Quand le piano a deux cents ans, on doit pouvoir retrouver parmi les vers du bois et les touches disloquées, la trace de la musique qu'il avait un jour produit mais ne saurait plus jamais produire.

Un tel piano est une tombe – son corps enterré en lui-même... souvenir oublié de ce qu'il a été.

On enterre les animaux quand ils meurent, mais les objets s'offrent leurs propres funérailles solennelles quand leur essence est inutilisée, abandonnée. Les objets disparaissent quand ils deviennent inutiles à quelque chose ou à quelqu'un. Mais ils disparaissent d'une étrange façon volatile qui les rend défunts. Puis ils deviennent obsolètes, ils disparaissent du monde de l'indispensable, seulement pour réapparaître absolument inutiles, dans le domaine de la poésie. De la recherche des corps inutiles, ou si vous préférez ; des corps inutilisés, jaillit la suggestion de ce travail : le rideau se lève, la tombe s'entrouvre, la porte s'ouvre sur une épiphanie de corps qui – alors qu'ils sont morts – exhalent une senteur de violettes. C'est alors que

sense – how should I say – it is no longer believable when it happens in plays such as Cappuccio's translation of *Oedipus*, where the setting is moved to [Calenda], and in which the character of Oedipus is Sicilian, but interpreted by an actor from Trieste (Erlisca). There's almost an incongruity between elements; it no longer makes sense. I would like to hear your thoughts on this.

My second question is for the authors from the former Yugoslavia: Hölderling has a famous saying that goes: "That which remains was created by poets", which is translated by Heiner Müller as: "That which remains is marked by bombs". Müller says that when the time comes that there is no space for dialectic argument and only a single thought reigns; when two blocs that governed the world collapse and give way to one unified bloc, the capitalist bloc; when, glancing into any window in Germany you see only the Mercedes star (a vague reminder of the Swastika)... Then, he says, then maybe it will no longer be possible to make theatre, because theatre, like in [Philochète], should be a presentation of conflicting ideas, free from the necessity to provide answers. I would like to know what you think of that.

I'll finish up just by asking José Monleón: I recently saw the Fura dels Baus show in Madrid – by the way, I think it was the first performance by Fura of a more or less written text, the show on Lorca – and there were only thirty of us in the theatre. Later on, walking through the streets in Madrid, I saw tons of people exiting the national

les corps se libèrent dans un état de transe dans lequel l'acteur atteint l'auto-effacement, s'efforce de disparaître tout en restant visible – tout comme les objets ou les instruments qui ne servent à rien – il s'extrait de la fonctionnalité du présent afin de se dissoudre dans l'éternité.

Le théâtre ainsi devient un lieu où la pure exposition ne peut pas survivre, où l'on doit chercher au-delà de la beauté des voix, des corps, des gestes et des signes qui ont été oubliés. Là où l'on recherche le « corps » de ce qui a été dit un jour, de ce qui a été fait... le souvenir de quelque chose dit ou fait un jour, où l'on peut entrevoir une ombre de l'invisible. Mozart, Virgil, Leonardo, Shakespeare : Ils nous ont laissé leurs corps, leurs tombes enterrées n'ont rien de remarquable. On ne peut trouver leur fin, tout comme le théâtre que nous embrassons, que là où elle n'est pas. Je n'ai rien d'autre à ajouter.

JENS HILLJE

Je représente un théâtre berlinois, le Studio Théâtre, qui fait partie du Deutsches Theater, l'ancien Théâtre national de la RDA. Vous avez dit qu'il vaut mieux avoir un bon spectacle qu'une salle pleine. Mais ça ne doit pas être la finalité, la dernière pensée, la dernière action à accomplir. Franco Quadri va me donner des textes que je vais lire, c'est mon travail de trouver les textes, de les lire, parfois de les traduire, de les faire produire par un théâtre et de les transformer en spectacles à succès. Et de

theatres. When Fura dels Baus came to Milan, I think that they had massive audiences, with only a slightly different show...maybe more interesting. And tons of people went to see it. So isn't there a risk that in the theatre people are attracted to what is exotic, to anything that is not familiar, and that when one attempts to tackle one's own traditions, one's own culture, there is less of an audience for it, and maybe even less interest from the critics? Thank you.

RUGGERO CAPPUCCIO

Okay, to answer your questions in order: *Edipo a Colono* [*Oedipus at Colonus*] is an unusual case for two reasons. Firstly, because the development of my work is based mostly on an exchange of ideas between my company and me, though I think that it is the playwright's responsibility to experiment with the director's occasional betrayal of his texts. It's true that I was dead to the world and didn't attend even one rehearsal. I devoted barely half an hour to that show. But I also think that that work had a particularity completely different to the problem of language in the theatre, and dialects. I mean, *Edipo a Colono* is a work written in Italian...an intrinsically eroded Italian; that is to say, that the currency of the language is internally stripped down by a Sicilian dialect with the same power that myth, and the dreamlike world of myth, can strip down modernity.

trouver le public aussi. Parce qu'on parle de nouveaux publics, de nouvelles pièces, et la raison pour laquelle nous parlons de cela, dans la situation politique des pays d'Europe de l'Ouest et d'Europe centrale, c'est que de nouvelles pièces montées par de bons metteurs en scène doivent être montrées au théâtre. Ce que nous avons essayé de faire dans notre théâtre, c'est de bâtir un répertoire théâtral contemporain présentant de façon permanente de nouvelles pièces. Ce que je veux dire c'est que ce n'est pas une question de metteurs en scène contre auteurs. La question est plutôt « *Les nouvelles pièces sont-elles capables de refléter la société, la situation économique à laquelle nous sommes confrontés, qui est le triomphe absolu du capitalisme.* » À Berlin, où le socialisme s'est effondré et où le mur est tombé, nous sentons très clairement qu'il n'y a plus d'alternative possible, plus d'autre société. C'est peut-être aussi une des raisons pour lesquelles les grands metteurs en scène des décennies passées n'ont pas pu donner de réponses, puisque c'est un processus de recherches, prendre du recul pour regarder le monde, trouver de nouveaux langages, de nouvelles histoires. Trouver les nouveaux personnages à représenter au théâtre. Et si l'intermédiaire de ces recherches, c'est l'auteur – il est de retour, il livre de nouvelles pièces au théâtre, il raconte de nouvelles histoires jamais racontées auparavant – cela peut devenir politiquement très pertinent pour

It is also desirable that Italian actors – by the way, Erlisca is from Turin – work as much as possible in languages of the stage, even at the risk of committing an occasional mistake. It's one thing to have an actor or actress undertake an Edwardian piece written in a very specific dialect, and often very regional, as you justly said, and another when a language of the stage, with origins going back several centuries, is entrusted to an actor who will experiment with it just as a modern language student tackles a classical language.

My constant mistake is thinking that Sicilian, Neapolitan, and Venetian are classical languages – because no one has ever proved the contrary.

Thus the work that an actor can accomplish within such a territory is a work that I consider extremely interesting, because, you see, a language is not only a way of saying things, it's also of course a way of feeling things. An actor who consciously confronts this problem enters not only a vocabulary of the spoken...superficial, but also a vocabulary that draws from gestures, rhythms, behaviour, and internal actions both visible and invisible to the eye, and that offers a glimpse into another world. Which is why I think Erlisca was right to do *Edipo a Colono*, and I think he did it in the best way that an actor from Turin can approach a language born in the heart of Sicily.

As to the problem of regionalism: it's true, there are two ways to resolve the dilemma. Either you do what Eduardo [de Filippo] did,

un public. Le public veut voir des pièces qui défient le théâtre même, son esthétique, ses metteurs en scène et ses comédiens. Ainsi un nouveau théâtre vivra et racontera les histoires d'une manière contemporaine, compris peut-être par un public plus jeune. C'est pour ça que le Prix Europe pour le Théâtre s'intéresse aux nouvelles écritures. Je suis convaincu que les nouvelles écritures théâtrales sont la meilleure façon de parler de la société avec la société, et pas de refaire des pièces classiques d'une nouvelle manière. Ceci a fonctionné, il était une fois, quand il y avait des points de vue idéologiques clairs à partir desquels les pièces classiques pouvaient se refléter. Aujourd'hui, nous sommes à la recherche d'une nouvelle idée de société qui pourrait être différente. Nous avons donc besoin d'approches différentes d'auteurs différents, venant de pays différents. Ils devraient ensuite traverser les frontières et se rendre dans d'autres pays avec leurs pièces.

GEORGES BANU

Notre débat a apporté des éléments intéressants fournis par l'expérience de nombreux artistes ayant vécu dans des contextes différents. Cela a modulé les points de vue et nous a permis de découvrir des arguments nouveaux capables d'éclairer cet intérêt aigu pour l'écrit qui caractérise bon nombre de scènes européennes. L'observation de Franco Quadri sur l'épuisement du récit biographique chez les grands metteurs en scène me semble être riche de consé-

and transform a Neapolitan dialect into a nationally recognised Neapolitan – and he did this on purpose, in order to facilitate distribution, communication, and comprehension. It was his choice. Or, you go back to the ancient roots of the language, which means stepping back in time. A Neapolitan written in the nuanced semantics of contemporary dialect is scarcely comprehensible. Much more easy to follow is the Sicilian puppet theatre, or Giambattista Basile's Neapolitan of the 17th century. And there is a reason for this, naturally, which would take a long time to explain....

It's true to say, for example, that a work of mine whose subject is the mysteries of Shakespeare's sonnets – *Shakespeare Re di Napoli* [*Shakespeare King of Naples*] – is obviously the work of an outdated author, which I consider myself to be, because today's authors are defined purely by their personal data...you are contemporary if your passport states that you are alive, but you are not contemporary if this information cannot be verified. So you might as well be outdated. When an out-of-date author writes an obsolete text that is incomprehensible to most people, yet it tours from Palermo to Novara and Turin, and it captures the sensual, sensorial awareness of the audience (because language is made up of sounds, so it travels beyond symbols to reach the world of sounds, and holds a fascination not just for the mind but for the senses), then it is worth doing.

quences théoriques : elle explique aussi ce besoin d'extension des territoires.

Pour conclure, je dirais qu'aujourd'hui ce renouveau de l'écriture ne doit pas conduire à un repli sur les cultures nationales au nom des particularismes linguistiques. Je crois qu'un travail d'hybridation mérite d'être mené afin qu'un metteur en scène d'un pays monte les textes d'un jeune écrivain venu d'ailleurs.

Ces croisements sont nécessaires afin qu'écriture et mise en scène aillent de pair et que l'isolationnisme des langues ne s'impose pas comme un préjudiciable effet secondaire dû à l'émergence des nouvelles écritures. Confronter la culture de l'écrit propre à un pays avec la culture de la mise en scène propre à un autre pays – c'est un pari qui mérite d'être tenté.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Bonjour. Je voulais poser plusieurs questions concernant ce qui vient d'être discuté. Ma première question est pour les écrivains italiens. Permettez-moi de commencer par dire que je suis d'accord avec ce que Scimone et Ruggero Cappuccio ont dit... Je suis d'accord avec presque tout ce qu'ils ont dit. Je crois que le texte de théâtre le plus extraordinaire que j'ai jamais lu était d'un auteur régional, Franco Scaldati, qui écrit des textes merveilleux, mais une fois traduits en italien, ils perdent presque tout leur sens. Je me demande si le régionalisme ne porte pas en lui le risque d'un théâtre qui s'isolera progressivement. Je veux dire, tant que Carlo Cecchi

So the danger of regionalism does not exist for a language that remains deep within its roots – and Neapolitan is a language with deep roots, on condition that it does not sell its soul, something that happens fairly often.

In Naples, the naturalist trend has produced colossal catastrophes. We, too, have witnessed kitchen sink dramas, where in the midst of theatrical clichés we assist a sacrificial selling-out of the cultural values of a city, Naples, whose verses are much less fascinating to me than those of Palermo, for example, which remain much more true to authentic speech, and are much more powerful than a Neapolitan that too often veers towards a generic sound: a sound that glazes over the language, and always gives the impression that it is a significant language, which in fact is not always true.

So I think that to resolve the problem of regionalism you either jump far ahead or jump far back. I don't know if I have answered your questions – I think I have.

TURTKO KULENOVIC

I must admit that your Italian was a bit fast for me, so I am not sure if my answer will be correct. I did understand two things: one was the death of ideology, and the other maybe the situation in which the place we call Yugoslavia found itself – and still finds itself – with respect to drama. With regards to the death of ideology: ideology in ex-Yugoslavia was never exceedingly obsessive or oppressive, but I think there is a mode of thinking that

réalise des spectacles aussi impressionnants que sa représentation de *Fin de partie*, de Beckett et transforme Hamm en personnage napolitain typique, presque n'importe lequel des truands napolitains, alors... dans ce cas je peux facilement accepter le changement de situation. Cependant, le transfert devient inquiétant et faux, au sens stanislavskien – comment dirais-je – on y *croit* plus quand il se passe dans des pièces telles que la traduction de Cappuccio d'*Œdipe*, dans laquelle la situation est transférée à [Calenda] et le personnage d'*Œdipe* est sicilien mais interprété par un acteur de Trieste (Erlicsa). Les éléments sont déplacés entre eux ; cela ne tient plus debout. J'aimerais entendre votre pensée sur ce sujet.

Ma deuxième question est pour les auteurs venant de l'ancienne Yougoslavie : [Hölderling] a une phrase célèbre qui dit : «*Ce qui demeure porte la marque des poètes*», ce que Heiner Müller a traduit par : «*Ce qui demeure porte la marque des bombes.*» Müller dit que lorsque le moment est venu où il n'y a pas d'espace pour l'argument dialectique et la pensée unique seule règne ; quand deux blocs s'écroulent après avoir gouverné le monde et laissent la place à un bloc unifié, le bloc capitaliste ; quand on regarde par la fenêtre en Allemagne et on voit seulement l'étoile Mercedes (vague souvenir de la swastika)... alors, dit-il, il ne sera plus possible de faire du théâtre, car le théâtre, comme dans [Philoctète], est une présentation d'idées conflictuelles,

can be more harmful than a straight ideology.... This is an idea of mine: In the world of socialism every country wanted to be a "great" country, not necessarily in a physical sense, but more in a spiritual one.

We were all "great" countries, just like Italy was during fascism; we were "great" populaces, "great" countries, everything was "great". I see Italy as an example – and now Germany as well – of a country that has lost its sense of grandeur since fascism. What happened in Yugoslavia is that several "greatnesses" clashed with one another, which led to a nightmare. I think that at the end – not at the end of ideology, but at the end of these ideas of grandeur, the "greatness" of a people, like the Serbian people and the Croatian people, or the spiritual grandeur of Bosnia – there is a renaissance of culture and probably of creativity. And the end has come now. The signs of a new creativity can already be seen around us.

You quoted Hölderlin. I would like to quote from a film called *The Third Man* in which, if I remember well, it is said that Renaissance Italy was a time of rampant criminality, yet it produced Michelangelo, Leonardo, and all the great artists of the Renaissance. In contrast, Switzerland has always lived in peace, but has generated only the cuckoo clock.

For this reason, I think that we can wait for creativity, for the great masterpieces of the world, from those who have suffered from the idea of greatness and have now left it behind. Thank you.

libres de la nécessité de fournir des réponses. J'aimerais savoir ce que vous pensez de cela.

Je finirai en demandant seulement ceci à José Monleón : Récemment, j'ai vu une représentation de la Fura dels Baus à Madrid – à propos je crois que c'était la première représentation par la Fura d'un texte plus ou moins écrit, le spectacle sur Lorca – et nous n'étions qu'une trentaine dans la salle. Plus tard, en marchant dans les rues de Madrid, j'ai vu des foules de gens sortir des théâtres nationaux. Quand la Fura dels Baus était venu à Milan, je crois qu'il y avait eu un nombreux public pour une représentation légèrement différente... peut-être plus intéressante. Et des foules de gens étaient allées le voir. Alors, n'existe-t-il pas un risque qu'au théâtre les gens soient attirés par ce qui est exotique, ce qui n'est pas familier, et que si l'on essaie d'aborder ses propres traditions, sa propre culture, il y a moins de public et aussi moins d'intérêt de la part des critiques? Merci.

RUGGERO CAPPUCCIO

D'accord, alors pour répondre à vos questions dans l'ordre : *Edipo a Colono* [*Œdipe à Colone*] est un cas inhabituel pour deux raisons. En premier, parce mon travail se développe principalement à partir d'un échange d'idées entre ma troupe et moi ; quoique je pense que ce soit la responsabilité de l'auteur de théâtre d'expérimenter avec les trahisons occasionnelles de ses

écrits par le metteur en scène. C'est vrai que j'étais mort pour le monde et que je ne suis pas allé aux répétitions, en tout j'ai donné à peine une demi-heure à ce spectacle. Mais je pense aussi que cette œuvre présentait une particularité complètement singulière quant au problème de langue au théâtre et les dialectes, je veux dire qu'*Edipo a Colono* a, en effet, été écrit en italien... un italien intrinsèquement amoindri ; cela signifie que la langue courante est démontée par un dialecte sicilien de même puissance que le mythe et la qualité de rêve du mythe peut démonter la modernité.

Il est aussi souhaitable que les acteurs italiens – à propos, Erlisca vient de Turin – travaillent autant que possible dans des langues de la scène, même au risque de commettre occasionnellement des erreurs. C'est une chose que d'entreprendre avec un acteur ou une actrice une pièce éduardienne écrite dans un dialecte particulier, et même souvent régional comme vous l'avez dit à juste titre, et c'est une tout autre chose que de confier à un acteur une langue de la scène dont les racines remontent à plusieurs siècles, pour que l'acteur expérimente comme un étudiant de langue moderne aborderait une langue classique.

Mon erreur constante est de considérer le sicilien, le napolitain et le vénitien comme des langues classiques – puisque personne n'a jamais prouvé le contraire.

De sorte que je considère que le travail qu'un acteur peut faire sur ce terrain est un travail très intéressant, parce que, voyez-vous, une

langue n'est pas seulement une façon de dire les choses, mais c'est naturellement aussi une façon de sentir les choses. Un acteur assume sciemment le vocabulaire du parlé... du superficiel, mais aussi ce vocabulaire qui inclut les gestes, les rythmes, la conduite et les actions intérieures visibles ou invisibles à l'œil nu, et qui offre un aperçu d'un autre monde. C'est la raison pour laquelle je pense qu'Erlisca a eu raison de faire *Edipo a Colono*, et je pense qu'il l'a fait de la meilleure manière possible pour un acteur de Turin qui aborde une langue née au cœur de la Sicile.

En ce qui concerne le problème du régionalisme, c'est vrai : il y a deux façons de résoudre le dilemme : soit vous faites ce qu'Eduardo [de Filippo] a fait et vous transformez un dialecte napolitain en un napolitain reconnu nationalement – et il l'a fait exprès, afin de faciliter la diffusion, la communication et la compréhension – c'était son choix. Ou bien, vous retournez aux racines anciennes de la langue et cela signifie remonter dans le temps. Un napolitain écrit dans un dialecte contemporain, écrit dans une sémantique nuancée, est à peine compréhensible. Le sicilien du théâtre de marionnette de Sicile ou le napolitain de Giambattista Basile du ^{xvii}^e siècle sont beaucoup plus faciles à suivre. Il y a naturellement une raison à cela mais cela prendrait trop longtemps à expliquer...

Il est vrai de dire, par exemple, que l'une de mes œuvres basée sur les mystères des

sonnets de Shakespeare – *Shakespeare Re di Napoli (Shakespeare Roi de Naples)* – est évidemment l'œuvre d'un auteur démodé, c'est comme cela que je me vois, je pense, puisque les auteurs d'aujourd'hui sont définis uniquement par leurs données personnelles... vous êtes contemporain si votre passeport dit que vous êtes en vie, mais vous n'êtes pas contemporain si cette information n'est pas vérifiable. Alors autant être démodé. Quand un auteur démodé écrit un texte obsolète incompréhensible pour la plupart des gens, mais qui en même temps part en tournée de Palerme à Novara et à Turin, et qui capture la conscience sensuelle et sensorielle de l'auditoire – parce que la langue est faite de sons, alors il voyage au-delà des symboles pour atteindre le monde des sons et contient une fascination non seulement pour l'esprit mais aussi pour les sens –, alors cela vaut la peine de le faire.

Ainsi le danger du régionalisme n'existe pas pour une langue qui garde ses racines profondes – et le napolitain est une langue aux racines profondes, à condition qu'elle ne vende pas son âme, ce qui lui arrive assez souvent. À Naples, le courant naturaliste a produit de véritables catastrophes. Nous aussi avons été témoins de mélodrames de cuisine où, au milieu de clichés théâtraux, nous assistons à la vente en soldes sacrificielles des valeurs de la cité, Naples, dont les vers sont pour moi moins fascinants que ceux de Palerme, par exemple, qui demeurent plus proches du

discours authentique et sont plus puissants qu'un napolitain qui trop souvent vire vers un son générique : un son qui passe un vernis sur la langue et donne ainsi l'impression que c'est une langue d'importance, ce qui n'est pas toujours le cas.

Donc pour résoudre le problème du régionalisme, on saute soit très loin en avant ou très loin en arrière. Je ne sais pas si j'ai répondu à vos questions – je pense que oui.

TURTKO KULENOVIC

Je dois admettre que votre italien était un peu rapide pour moi, alors je ne suis pas sûr que ma réponse soit la bonne. J'ai bien compris deux choses : l'une c'est la mort de l'idéologie, et l'autre peut-être la situation passée – et actuelle – de la Yougoslavie vis à vis du théâtre. En ce qui concerne la mort de l'idéologie : dans l'ex-Yougoslavie, l'idéologie n'a jamais été excessivement obsessive ou oppressive, mais je pense qu'il existe des modes de pensée qui peuvent être tout aussi destructeurs qu'une simple idéologie... C'est une idée à moi : dans le monde du socialisme, chaque pays voulait être un « grand » pays, pas tant au sens physique nécessairement, qu'au sens spirituel.

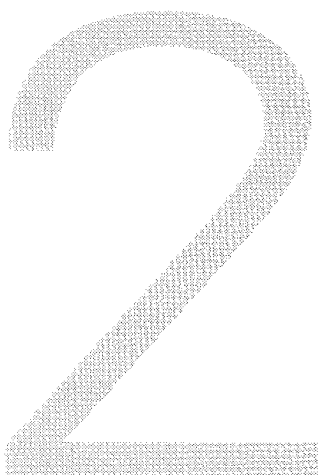
Nous étions tous de « grands » pays, comme l'Italie sous le fascisme, nous étions de « grandes » populations. Je vois l'Italie comme l'exemple – et maintenant l'Allemagne aussi – d'un pays qui a perdu son sens de la grandeur depuis le fascisme. Ce qui est

arrivé en Yougoslavie, c'est que plusieurs « grandeurs » se sont entrechoquées ce qui mène à un cauchemar. Je pense qu'à la fin – pas à la fin de l'idéologie, mais à la fin de ces idées de grandeur, la « grandeur » d'un peuple, comme le peuple serbe et le peuple croate, ou la grandeur spirituelle de la Bosnie – il y a une renaissance de la culture et probablement de la créativité. Aujourd'hui la fin est venue. Les signes d'une nouvelle créativité sont déjà visibles autour de nous.

Vous avez cité Hölderlin. J'aimerais citer un film appelé *Le Troisième Homme* dans lequel, si mes souvenirs sont bons, il est dit que l'Italie de la Renaissance était une époque de criminalité rampante, et elle a pourtant produit Michel-Ange, Leonardo, et tous les grands artistes de la Renaissance. Par contraste, la Suisse a toujours vécu en paix, mais n'a généré que des coucous.

Pour cette raison, je pense que c'est de ceux qui ont souffert de l'idée de grandeur, et qui l'ont laissée derrière eux, que l'on peut attendre la créativité et les grands chefs-d'œuvre du monde. Merci.

Le Royal Court sur Scène
Une rencontre avec le Royal Court Theatre



Modérateur/Moderator
Michael Billington

The Royal Court On Stage
An Encounter with the Royal Court Theatre

Participants

Kate Ashfield

Michael Billington

Susannah Clapp

Stephen Daldry

Elyse Dodgson

Ian Herbert

Jeremy Kingston

Alistair McCaulay

James Macdonald

Barbara Nativi

Rebecca Prichard

Pearce Quigley

Ian Rickson

Max Stafford-Clark

Paul Taylor

Graham Whybrow

MICHAEL BILLINGTON

Puis-je vous présenter les personnalités qui se trouvent en ce moment autour de la scène pour discuter du travail du Royal Court : James Macdonald, metteur en scène associé du Royal Court Theatre et qui a mis en scène beaucoup de pièces phares de ses six ou sept dernières années et notamment *Anéantis* et *Purifiés* de Sarah Kane. Graham Whybrow, qui est le directeur littéraire (ou, je suppose, le dramaturge) du Royal Court Theatre ; Stephen Daldry, directeur du Royal Court Theatre et qui est profondément engagé dans l'ouverture au mois d'octobre prochain du nouveau lieu. Elyse Dodgson, qui est à la tête du département international du Royal Court et qui a connu beaucoup de succès dans l'organisation de réunions et de rencontres avec des théâtres à travers l'Europe et dans le monde entier. Ian Rickson, qui met en scène en ce moment *The Weir*, de Conor McPherson, que nous verrons plus tard dans la soirée. À ses côtés, Max Stafford-Clark, qui dirigea le Royal Court de 1979 à 1993 et qui à présent dirige sa propre compagnie, Out of Joint. Rebecca Prichard – auteur dramatique ! – qui a considérablement écrit pour le Royal Court et très récemment une pièce intitulée *Yard Gal* qui se joue partout en Europe, et puis, à l'extrême droite, mais seulement symboliquement, trois critiques de théâtre londoniens : Susannah Clapp, qui est critique à l'*Observer*, Paul Taylor, à l'*Independent* et Jeremy Kingston, au *Times* de Londres.

MICHAEL BILLINGTON

Can I begin by introducing the panel that's around the stage at this moment to discuss the work of the Royal Court: James Macdonald, associate director of the Royal Court Theatre and director of many key plays of the last six or seven years, not least *Blasted* and *Cleansed* by Sarah Kane; Graham Whybrow, who is the literary manager (or, I suppose the dramaturg) of the Royal Court Theatre; Stephen Daldry, director of the Royal Court Theatre and deeply involved in the opening of the new building, which will take place in October this year; Elyse Dodgson, who is head of the international department at the Royal Court, who has been very successful in creating meetings and encounters with theatres throughout Europe and indeed the world; Ian Rickson, who is the current artistic director of the play *The Weir* by Conor McPherson, which we'll be seeing this evening; next to him, Max Stafford-Clark, who was director of the Royal Court from 1979 to 1993 and is currently running his own touring company called Out of Joint; Rebecca Prichard – a dramatist! – who has written extensively for the Royal Court and most recently a play called *Yard Gal*, which has

J'aimerais parler ce matin de façon aussi pragmatique possible du travail du Royal Court Theatre et, je pense, observer deux points spécifiques, le premier étant la raison de la poussée phénoménale observée ces cinq dernières années dans la nouvelle écriture et l'autre étant le parcours effectué par une pièce lorsqu'elle arrive au Royal Court. J'espère qu'on pourra parler très spécifiquement de cela. Juste pour exposer très brièvement quelques faits élémentaires – tout cela se trouve dans le programme, mais cela vaut sans doute la peine que je le rappelle. Le Royal Court est un célèbre édifice théâtral de l'époque victorienne situé à Sloane Square, à Londres. La société qui le gère est connue sous le nom de English Stage Company et elle a été créée en 1956 par George Devine et Tony Richardson, dans le but de promouvoir le théâtre contemporain. Quelques dates importantes : le Royal Court a ouvert en 1969 une seconde salle de soixante places, le Theatre Upstairs. Depuis trente ans, donc, le théâtre a exploité deux lieux, ce qui a permis de faire 19 ou 20 spectacles par an. En 1996, l'édifice du Royal Court a été temporairement fermé pour de gros travaux de réparation et de rénovation. Ce qui se passa en 1996, c'est que le Royal Court s'est délocalisé dans deux théâtres du West End de Londres, réputé pour ses théâtres privés. Le premier étant le Duke of York's Theatre, dans lequel ils ont monté *The Weir* qui s'y joue encore, et l'autre le Ambassador's

had productions throughout Europe; and then, on the extreme right, symbolically only, three London theatre critics, Susannah Clapp, who is drama critic of the *Observer*, Paul Taylor, of the *Independent* and Jeremy Kingston, of the *Times* of London.

What I'd like to do this morning is talk as pragmatically as possible about the work of the Royal Court Theatre and, I think, look at two very specific issues, one of which is the reason for the dramatic upsurge in new writing over the last five years, and the other is the process a play goes through when it arrives at the Royal Court. I hope we can talk as specifically as possible about that. Just to set out very briefly a few elementary facts, these are all in the programme, but they're just perhaps worth me stating. The Royal Court itself is a famous Victorian theatre building on Sloane Square in London. The company which runs it is technically known as the English Stage Company and it was set up in 1956 by George Devine and Tony Richardson with the purpose of promoting new drama. A few key dates: in 1969 the Royal Court opened a second auditorium called The Theatre Upstairs, seating around sixty people. So, for the last thirty years, it's had two spaces to fill, which has enabled it to do up to 19 or 20 productions per year. In 1996, the Royal Court building was temporarily closed for extensive repair and refurbishment. What happened in 1996 was that the Royal Court moved into two theatres in the commercial West End of London, one was the Duke of York's Theatre,

Theatre, qui est devenu l'équivalent du Theatre Upstairs. Le Royal Court est sur le point de retourner dans son ancien, dramatiquement plus ancien, lieu au mois d'octobre de cette année. C'est renversant ou intéressant de savoir que ce théâtre à 43 ans pratiquement jour pour jour, lorsque le Royal Court est entré dans l'histoire du théâtre londonien, en montant une pièce de John Osborne, acteur inconnu de 28 ans, intitulée *Look Back in Anger*, je crois, le 8 mai 1956. Nous voici 43 ans plus tard, en train de parler du Royal Court. Et la première question que j'aimerais poser à Ian Rickson est la suivante – Ian, dois-je le préciser, n'était même pas né lorsque *Look Back in Anger* fut montée, je doute même qu'il fut conçu ou même imaginé, et le voici qui dirige ce célèbre théâtre. Diriez-vous qu'en gros le Royal Court continue de fonctionner suivant la même philosophie qu'en 1956 et quelle est cette philosophie, que signifie en fait le Royal Court, que recouvre-t-il ?

IAN RICKSON

Bien je pense qu'à la fois les idées et les idéaux qui définissent le Royal Court sont de bâtir un théâtre centré sur l'auteur, un théâtre dans lequel l'auteur se trouve au milieu de notre travail. Les co-créateurs ne sont pas les metteurs en scène, mais les auteurs, et les metteurs en scène sont des interprètes. Entretenir un environnement dans lequel nous pouvons être les champions des libertés de l'auteur. Dans lequel le travail

where they staged *The Weir*, which is still running there and the other was the Ambassador's Theatre, which became the equivalent of the Theatre Upstairs. The Royal Court is now poised for a return to its old, but dramatically older building, in October this year. It is staggering, or interesting, that it's 43 years to this very day almost, when the Royal Court became part of London theatre history, by staging a play by John Osborne, then an unknown 28 year old actor, a play called *Look Back in Anger*, that actually happened, I think, on May 8, 1956. Here we are 43 years later, talking about the Royal Court. And the first question I'd like to ask Ian Rickson is this. Ian, I should say, wasn't even born when *Look Back in Anger* was staged, I doubt he was even conceived or thought of, and here he is, running this famous theatre. Would you broadly say that the Royal Court of today operates on the same philosophy as it did in 1956 and what is that philosophy, what does the Royal Court actually mean, what does it actually stand for?

est, artistiquement et politiquement, de nature progressiste et cela peut vouloir dire programmer une pièce comme *Mojo*, de Jez Butterworth, une première pièce, au Theatre Downstairs [la grande salle] ou d'envoyer Rebecca Prichard dans les prisons. Après cela vient le travail. Alors, quand on rencontre des personnes de cette époque, ils nous disent que c'est exactement ce qu'aurait voulu le créateur de la English Stage Company, George Devine, et ses idées nous inspirent et nous gouvernent toujours.

MICHAEL BILLINGTON

Vous avez utilisé le terme de « politiquement progressiste », pouvez-vous passer le micro à Max Stafford-Clark. J'aimerais juste poser la question à celui qui, je crois, a dirigé le théâtre plus longtemps qu'aucun autre directeur. En disant politiquement progressiste, y a-t-il une ligne politique précise au Royal Court, qui pourrait déterminer le choix de telle ou telle pièce ?

MAX STAFFORD-CLARK

Bien, je pense que le Royal Court a toujours adopté une position anti-establishment et a toujours été dans ce sens un « vilain » théâtre et cela a défini le travail depuis le début. Je travaillais au théâtre depuis quatre ou cinq ans et mon père m'a dit : *« Tu réussis très bien et je suis content de toi et je suis très fier de ce que tu fais, mais, il a dit, tu ne peux pas éternellement demeurer anti-establishment. Qu'est-ce que tu vas faire quand tu seras*

IAN RICKSON

Well, I think the defining ideas and ideals of the Royal Court are to set up a theatre which is writer-centred, in which the writer is in the middle of all our work. The directors aren't the co-creators, the writers are the co-creators and directors are interpretive. To foster an environment where we can be a champion of writers' freedoms. Where the work, artistically and politically, is progressive and that might mean programming a play like *Mojo* by Jez Butterworth, a first play, in the Theatre Downstairs or sending a playwright like Rebecca Prichard into prisons. After that comes work. So, when we meet people from that era, they say it's exactly what George Devine, who set up the English Stage Company, would have wanted, and those ideas continue to inspire and govern us.

MICHAEL BILLINGTON

You used the word "politically progressive". Could you just pass the microphone to Max Stafford-Clark, I'd just like to ask him who, I suspect, had the longest tenure of any Royal Court director. In using politically progressive, is there an explicit political agenda at the Royal Court, that determines the choice of play?

grand ?» Donc, je crois que la réponse est que le Royal Court ne grandit pas et qu'il a connu beaucoup de succès à force de ne pas grandir et d'adopter une attitude très critique et provocante vis-à-vis de la politique du moment. Je pense, si je peux revenir sur la question que vous avez posée plus tôt, que le Royal Court a développé et changé sa philosophie depuis 43 ans, bien que ses idéaux soient tout à fait reconnaissables. Une des façons que le théâtre a changé c'est que, je crois, quand j'ai commencé à travailler au Court, Bill Gaskill, qui était le second directeur du Royal Court et qui reste pour moi un véritable mentor, croyait au fait qu'il existait de petites pièces et de grandes pièces et que les deux descendaient du ciel. Qu'une pièce était née pour être jouée sur la grande scène et, à ce propos, je pense qu'un facteur clé du Royal Court, c'est qu'il fait 400 places et que c'est un assez grand espace pour créer des œuvres nouvelles non soutenues par des stars. Et cela a toujours été à la fois le dilemme et l'élément salvateur du Royal Court. Dans un sens, la pression est exprimée par la date importante que vous avez mentionné, la fondation du théâtre studio, le Theatre Upstairs, qui a permis, d'une certaine manière, de retirer la pression qui pesait sur la nouvelle écriture. Mais si vous regardez les pièces qui ont connu du succès dans le passé récent du Royal Court, *The Beauty Queen of Leenane* de Martin McDonagh, *Le Régisseur de la Chrétienté* de Sebastian Barry, *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill et *La Jeune Fille et la Mort* d'Ariel

MAX STAFFORD-CLARK

Well, I think the Royal Court has always had an anti-establishment stand and has always been a naughty theatre in that sense and that's defined the work right from the beginning. When I had been working in the theatre for about four or five years, my father said to me, "You're doing very well and I'm very pleased with you and I'm very proud with what you're doing but," he said, "you can't go on being anti-establishment forever. What are you going to do when you grow up?" So, I think the answer is that the Royal Court never grows up and that it's been very successful in not growing up and taking really a questioning and provocative attitude to the politics of the day. I think, if I can just return to the question you asked here earlier, that the Royal Court has developed and changed its philosophy over 43 years, although its ideals are absolutely recognizable. One of the ways it's changed is that, I think, when I first worked at the Court, Bill Gaskill, who was the second director of the Royal Court and who is very much a mentor of mine, believed that there were small plays and big plays and that the two were born in heaven. That a play was born to be put on the major stage and I think one key factor of the Royal Court is that it seats 400 and that is quite a big space to put on untried new works unsupported by stars. And that's always been both a dilemma and the salvation of the Royal Court. In a way, the pressure is expressed by the key date you mentioned, the foundation of the studio theatre, the Theatre Upstairs,

Dorfman, toutes ont été créées dans le Theatre Upstairs, une salle de 63 places, et plus tard sont passées à la grande salle. Et la deuxième chose que j'ajouterais, c'est que je crois que George Devine et plus tard Bill Gaskill était très non-interventionnistes. Ce qui signifie que la philosophie première du Royal Court était que l'auteur était sacrosaint et que s'il écrivait une pièce pour 23 comédiens, c'est cela qui devait être fait, que si un auteur écrivait une scène comme cela, c'est cela qu'il fallait faire. Et je pense que l'idée d'ateliers et des pièces comme *Serious Money*, qui est issue d'un travail d'atelier, est un apport beaucoup plus récent au canon artistique du Royal Court.

MICHAEL BILLINGTON

Ce qui est bien sûr extraordinaire, c'est que nous n'avons pas moins de trois directeurs du Royal Court, trois directeurs artistiques assis ensemble sur cette scène. Puis-je juste demander à Stephen Daldry, membre aussi de ce triumvirat, de prendre le micro. Une question me fascine, Stephen, aussi bien Max que Ian ont parlé d'un théâtre politiquement progressiste, «vilain», pour utiliser le mot de Max. Existe-il un style Royal Court, je veux dire, dans son esthétique, un style de présentation? Diriez-vous que c'est un théâtre naturaliste, est-ce un théâtre non-naturaliste, est-ce un théâtre éclectique? Y a-t-il une esthétique qui détermine la façon dont une pièce est montée au Royal Court?

which took the pressure off new writing, to an extent. But if you look at the plays that have been successful in the immediate past of the Royal Court's history, *The Beauty Queen of Leenane* by Martin McDonagh, *The Steward of Christendom* by Sebastian Barry, *Shopping and Fucking* by Mark Ravenhill and *Death and the Maiden* by Ariel Dorfman, each one of those started in the 63-seat Theatre Upstairs and later moved to the main stage. And the other thing I would just add, is that I think George Devine and subsequently Bill Gaskill were very non-interventionist. That's to say the early philosophy of the Royal Court was that the writer was sacrosanct and if the writer wrote a play with 23 actors, that's what should be done; if the writer wrote a scene like that, that's what should be done. And I think that the idea of the workshop and plays like *Serious Money*, that came out of a workshop situation, were a much later addition to the Royal Court canon.

MICHAEL BILLINGTON

What is extraordinary, of course, is that we have no less than three directors of the Royal Court, three artistic directors sitting on this platform together. Could I just ask Stephen Daldry to pick up the microphone, also a part of this triumvirate. One question fascinates me, Stephen, both Max and Ian talked about the theatre being politically progressive, naughty, to use Max's word. Is there such a thing as the Royal Court style, I mean an aes-

STEPHEN DALDRY

Fondamentalement, non.

MICHAEL BILLINGTON

Et pourquoi ?

STEPHEN DALDRY

Eh bien, parce que l'esthétique est définie par la pièce elle-même et par son auteur et les deux changent. Si le théâtre peut donc avoir une esthétique dominante, cela doit être mis sur le compte de l'auteur. L'auteur définit le style de présentation, qui peut aller du naturalisme extrême à l'expressionnisme, jusqu'au théâtre absurde, mais cela dépend beaucoup de l'auteur, pas de la théorie théâtrale.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Abordons maintenant un sujet qui est, à coup sûr, dans l'esprit de chacun : les raisons sociales ou théâtrales de l'extraordinaire regain d'enthousiasme de ces dernières années. On ne peut pas négliger le fait qu'en 43 ans d'existence, le théâtre a profité d'un incroyable taux de renouvellement d'auteurs dramatiques. Et à l'époque de Max, il y a eu une quantité phénoménale de nouvelles pièces et Max, cela doit être dit, a prêté une attention particulière à toutes les communautés sous-représentées : dramaturges noirs, asiatiques, les femmes et, bien sûr, une place importante fut donnée au théâtre irlandais. Mais il

thetic style of presentation? Would you say it's a naturalistic theatre, is it a non-naturalistic theatre, is it an eclectic theatre? Is there an aesthetic that determines how plays are done at the Royal Court?

STEPHEN DALDRY

No, essentially.

MICHAEL BILLINGTON

And why is that?

STEPHEN DALDRY

Well, because the aesthetic is defined by the play and the playwright and they change. So if the theatre itself can have a dominant overriding aesthetic it is to put on a playwright. The playwright defines the style of presentation, which can go to extreme naturalism, to extreme expressionism, to an absurdist theatre, but it's very much dependent on the writer, not from the theory of the theatre.

MICHAEL BILLINGTON

Good, let's move quickly on to, I think, an issue which is bound to be in everyone's minds and that is the reasons, social or theatrical, for this extraordinary upsurge, in the last few years. One shouldn't neglect the fact that the theatre throughout its 43 years has had an amazing turnover of new writing and that's been a continuous process. And during Max's era there was a phenomenal

semble qu'il se soit produit quelque chose au cours des cinq dernières années, et je suis sûr que vous le savez. Un regain d'enthousiasme pour la nouvelle écriture a produit une onde de choc à travers l'Europe, et même dans le reste du monde. On pourrait commencer la discussion en essayant de comprendre les raisons de cette onde de choc. Je voudrais vous présenter Graham Whybrow, directeur littéraire du Royal Court. Avez-vous des théories à ce sujet, Graham? Pourquoi cela arrive maintenant?

GRAHAM WHYBROW

Je crois qu'il faut d'abord commenter la période qui a immédiatement précédé celle-ci. C'est une période dans les années 1980, en Grande-Bretagne, mais aussi à travers toute l'Europe occidentale, pendant laquelle on a constaté que le travail le plus poussé avait lieu dans tous les domaines sauf dans celui de l'écriture. Beaucoup de gens trouvaient que ce que l'on appelait dédaigneusement le théâtre de texte, en d'autres termes les pièces, n'avait pas d'avenir et l'écrivain, pour un temps, fut détrôné. En Grande-Bretagne, des troupes importantes comme *Complicité* et bien d'autres s'intéressaient à des formes nouvelles de langage théâtral, plus visuel, qui prêtaient plus attention au design et à l'aspect physique de la représentation. Et tout ceci, je crois, a contribué à l'érosion de la confiance envers l'écriture dramatique. À la fin des années 1980 et au début des

amount of new work and Max, one should say, paid particular attention to sections of the community that had happened to be underrepresented, women dramatists, black and Asian dramatists and, of course, a lot of Irish theatre was put on. But something seems to have happened also in the last five years and I'm sure you know about this, an upsurge of new writing which has spread shock waves throughout Europe and indeed the rest of the world. Can we begin to talk about why we think that might have happened? At this point I'd like to introduce Graham Whybrow, who is the literary manager of the Court. Have you any theories about this, Graham? Why is it happening now?

GRAHAM WHYBROW

I think the first observation is to comment on the immediate preceding period. I think it was widely observed in the 1980s, not only in England, but across continental Europe, that the most progressive work that was happening in the theatre was in other fields than playwriting. Many people felt that what was contemptuously called text-based theatre, in other words, plays, were not the future and the writer was dethroned for a period. And in England, a number of important companies like *Complicite* and other companies, were interested in new kinds of theatrical language which were more visual, which paid more attention to design and to the physicality of performance. And that, I think, contributed to an erosion of confidence in playwriting. And by the end of the 1980s and

années 1990, vous le critique, et beaucoup d'autres, disiez que les auteurs dramatiques émergeaient à un rythme moins soutenu que dans les années 1950 et 1960. Espérons que le Royal Court, en tant que théâtre d'auteur et en plaçant ceux-ci, comme l'a souligné Ian Rickson, au centre du processus, soit le meilleur point de départ. Mais ceci n'explique pas entièrement cette nouvelle vague d'auteurs. C'est surtout lié à la politique artistique de chaque théâtre. Il y eut au Royal Court une réaction à l'idée culturellement perçue d'une crise dans l'écriture contemporaine pour le théâtre et Stephen Daldry a fait passer le nombre de productions de 12 ou 13 à 19 par an. La politique artistique s'est orientée vers la recherche de nouveaux auteurs inconnus et la production de leurs pièces dans le petit et le grand théâtre. Si telle est la politique artistique et s'il y a une culture de la recherche et du questionnement au sein de l'équipe artistique, les conditions deviennent immédiatement favorables et de nouveaux auteurs émergeront. Les auteurs écriront selon les horizons qui leur sont offerts. En Grande-Bretagne, il y a eu un effet boule de neige, assez rapidement il y a du mouvement et, en l'espace de six mois ou un an, huit auteurs nouveaux apparaissent. Nous avons fait quarante premières pièces durant cette période, quarante auteurs nouveaux pour le Royal Court sur une période de cinq ans. On prend conscience qu'il y a une nouvelle génération. Les spectateurs et les critiques vont

early 1990s, I think you as a critic and many others, were commenting that playwrights were not emerging at the pace that they had done in the 1950s and 1960s. I think that's firstly to do with conditions in theatre. Hopefully, as a writers' theatre, the Royal Court putting, as Ian Rickson said, the writer at the centre of the process is the best starting point. But that doesn't fully account for the recent wave of writers. I think it's principally led by individual theatres and their artistic policy. At the Royal Court there was a reaction to a received culture of there being a crisis in new writing for the theatre and Stephen Daldry increased the number of productions from 12 or 13 to 19 productions a year. The artistic policy changed to trying to discover new unknown playwrights, and to produce their plays both in the small and the big theatre. If that is the artistic policy and if there is a culture of search and inquiry across the whole artistic team, the conditions immediately become more favourable and writers will emerge, writers will write into the horizons that are available to them. And in England I think once that started, it begins to snowball, it begins to develop a momentum quite quickly and within six months or a year you have eight new writers. We've, now in this period, done forty first plays, forty writers new to the Royal Court in a five year period. So there's a strong sense that there is a new generation, and audiences and critics will respond to that as a metaphor; they will begin to see the strengths and weaknesses and similari-

commencer à percevoir les forces et les faiblesses, les similitudes et les différences entre ces auteurs alors qu'ils émergent et qu'ils développent leur carrière en public. Bientôt, d'ici trois ou quatre ans, des auteurs comme Rebecca Prichard en seront à leur troisième pièce et les gens pourront reconnaître les trajectoires individuelles de chaque auteur et sentir l'énergie de toute cette génération, et particulièrement les auteurs âgés d'une vingtaine d'années.

MICHAEL BILLINGTON

Merci, Graham. Rebecca, pourriez-vous dire quelques mots parce que Graham a dit «*placer les auteurs au centre du processus.*» Vous êtes ici entourée de pas moins de quatre metteurs en scène et aucun autre auteur. Pensez-vous, lorsque vous travaillez au Court, être vraiment au centre du processus?

REBECCA PRICHARD

Oui, je le pense. Les metteurs en scène servent vraiment le travail de l'auteur alors je me sens tout à fait au centre du processus. Je trouve que le Royal Court s'intéresse vraiment aux idées des auteurs et à leur parcours de pièce en pièce, aussi. Alors, oui, j'ai le sentiment d'être au centre.

MICHAEL BILLINGTON

Devrait-on aussi prendre l'avis d'un critique? Oui, Susannah Clapp.

ties and differences between the writers as they emerge and as they develop their careers in public, and soon, within three or four years, you have writers like Rebecca Prichard on to their third play and people begin to map the trajectories of individual writers as well as the movement and particular energy of a whole generation, particularly writers in their twenties.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you, Graham. Rebecca, could I just ask you to say a few words because Graham used the phrase "putting the writer at the centre of the process". Here you are surrounded by no less than four directors of plays and no other writers. Do you feel, when you work at the Court, that you are actually at the centre of the process?

REBECCA PRICHARD

Yes, I do feel that. Directors really do serve the work of writers, so I do feel very much at the centre of the process and I think the Court takes an interest in the development of writers' ideas and where they're going from play to play as well. So, yes, I do feel at the centre.

SUSANNAH CLAPP

Je ne viens pas du milieu théâtral mais de l'édition et du journalisme littéraire. Et ce qui m'a interpellé en tant que critique théâtral fraîchement arrivée dans le milieu, c'est l'énorme fossé qui existe dans le milieu littéraire entre le travail dramatique et non dramatique. En d'autres termes, à part quelques colonnes de spécialistes du théâtre dans le supplément du *Times Literary* ou dans le journal pour lequel je travaillais, le *London Review of Books*, il n'y a aucun compte rendu sur l'écriture dramatique, presque jamais. Il y a un abîme entre les deux choses. Je ne vois pas pourquoi ils devraient... Je veux dire, il me semble que les gens ne lisent pas de textes de théâtre. Si vous voyez quelqu'un lire une pièce dans le métro, vous vous dites qu'il travaille dans le théâtre. On ne voit pas quelqu'un lire une pièce comme s'il lisait un roman et c'est un mystère pour moi parce que c'est une forme de lecture qui a du succès et les gens y prennent beaucoup de plaisir. Lorsque vous lisez quelques-uns des romans contemporains à succès, ils sont souvent écrits, au grand dam des critiques, comme des pièces. Alors, je pense que quelque chose doit être développé dans ce domaine. Je reviens maintenant à ce que disait Graham. L'une des choses qui m'a étonné, à propos du Court, c'est la politique très volontaire envers les auteurs qui comble les abîmes, c'est-à-dire, chercher des romanciers, voire, des écrivains qui pourraient écrire pour le théâtre. C'est une chose qui doit aller plus loin et qui est importante et intéressante.

MICHAEL BILLINGTON

Should we get a critic's response as well? Yes, Susannah Clapp.

SUSANNAH CLAPP

I speak as somebody who doesn't have a background in theatre criticism (I came from publishing and from literary journalism and so on), and what has struck me coming to theatre criticism newly, is the huge gap, as I see it, in the literary establishment, between non-dramatic work and other dramatic work. In other words, nobody ever comments, apart from in specialist theatre columns, for example in the pages of the *Times Literary Supplement* or in the journal where I used to work, in the *London Review of Books*. On dramatic work, hardly ever; there is perceived to be a complete chasm between the two things. I don't see why they should be so, I mean people don't read play texts it seems to me. I mean if you see somebody reading a play text on the tube in London, you know that's somebody who works in the theatre. You don't see them reading them in the way they read novels, it's a mystery why because actually it's one of the most successful forms of reading and people get a lot of pleasure from it, and when you read some of the most successful contemporary novels, they are indeed written, as critics continually complain, as play texts. So, I mean, there seems to me something to be developed there. I come really back to what Graham is talking about. One of things that has impressed me about the Court is the proactive policy of going to writers in

MICHAEL BILLINGTON

Ce que vous dites est très intéressant car, même si l'on date le Royal Court depuis *Look Back in Anger*, je crois que la toute première pièce fût celle du romancier Angus Wilson, *The Mulberry Tree*. Une partie de la politique initiale de George Devine était d'encourager le plus possible de romanciers britanniques à écrire pour le théâtre, comme Angus Wilson et Nigel Dennis, mais leurs pièces ne connurent pas de succès et l'expérience fut abandonnée. Pourrait-on reprendre ce point, pourrait-on imaginer que cela puisse continuer ?

GRAHAM WHYBROW

Oui, bien sûr, de toute évidence, le Court doit à la fois réagir à ce qui se passe culturellement et agir de façon volontaire, qu'il s'agisse de s'intéresser aux écrivains ou de visiter les écoles ou de s'intéresser à un pays comme l'Irlande où, vous le savez, on trouve la population la plus jeune d'Europe et où on accorde une grande confiance à l'écriture. Vous allez là où vous pensez pouvoir trouver l'écriture et, souvent, les pièces intéressantes viennent des « recoins » de la société, des bords et non du centre. Il faut être vigilant et suffisamment intrépide pour s'y rendre.

MICHAEL BILLINGTON

Juste avant d'entrer dans les détails – bien sûr, je souhaite revenir en détail sur le fonctionnement du Royal Court –

a way which bridges gaps. In other words, seeking out novelists and, indeed, in my view, perhaps more important, the possibility of seeking out non-fiction writers who might write plays. This seems to me something that should go further and which is important and really interesting.

MICHAEL BILLINGTON

It's interesting you say that, because, of course, although we always date the Royal Court from *Look Back in Anger*, I think the first play ever done was a play by a novelist, Angus Wilson, called *The Mulberry Tree*. Part of George Devine's initial policy, as I recall, was to encourage more British novelists to write for the stage: Angus Wilson, Nigel Dennis did write, not very successful plays for the stage – an experiment that then was abandoned. I mean, could we just pick off that point; is there something that might be continued?

GRAHAM WHYBROW

Yes, I mean, obviously the Court has to be both reactive to what's happening in the culture as well as extremely proactive, and whether that's talking to interesting non-fiction writers or going to schools or paying attention to a country like Ireland, where, you know, there are more young people under the age of thirty than in any other culture in Europe, where there's a great degree of confidence about writing. You go to where the places are where you think you'll get writing and often,

je voudrais poursuivre sur le sujet que Graham a abordé auparavant, mais sur lequel personne d'autre n'a eu le temps de s'exprimer, à savoir ce qui s'est passé dans la culture britannique depuis 5 ans pour stimuler tout cela. Je suis tout à fait d'accord avec Graham sur le fait que si une institution à faim de travail, cela encourage et nourrit le travail. Mais il y a forcément d'autres raisons. James Macdonald, avez-vous quelque chose à dire là-dessus ?

JAMES MACDONALD

Je ne suis pas sûr. Non, je pense que je suis d'accord avec Graham, en fait, que la meilleure façon de créer une énergie d'écriture et d'intéresser les gens à l'écriture de pièces afin qu'ils s'expriment en écrivant des pièces plutôt qu'en écrivant des romans ou en peignant ou autre chose, c'est de produire le plus de pièces possibles. Et je pense que nous avons eu beaucoup de chance à nos débuts, il y a peut-être cinq ans, d'avoir beaucoup de très bonnes nouvelles pièces. Le fait de donner un coup de manivelle, ce que nous avons fait, a créé cette sensation d'énergie qui faisait qu'on avait l'impression qu'il y avait un grand nombre de pièces à monter et cette énergie a du coup ses récompenses propres. Côté pratique, pour nous cela implique que nous travaillions très rapidement pour produire 19 pièces dans deux petits théâtres. Cela veut dire qu'on répète une pièce pendant quatre semaines, qu'elle est jouée entre trois et six semaines et

it seems to me, the interesting plays come from the corners of society, the edges of society, rather than the centre. So you have to be vigilant and intrepid about going into those areas.

MICHAEL BILLINGTON

Just before we get on to the detail, I do want to talk about how the Royal Court operates. Can we just pursue the question I threw with Graham and no one else has yet had time to talk about, which is, what's been going on in the culture in Britain in the last five years that has stimulated this. I take Graham's point, which is that if you have the institution which is hungry for the work, that will then tend to breed the work. I think that's absolutely right and true, but there have to be other reasons why this has been going on. James Macdonald, have you any thought on this?

JAMES MACDONALD

I'm not sure. No, I think I do agree with Graham, really, that the biggest way of creating a sense of energy behind playwriting and attracting people to write plays and to express their concerns through writing plays rather than, you know, writing a novel or painting a picture or something, is to just get as many plays out there as possible and create a sense of energy through doing that. And I think we were very lucky at the time that we started, maybe five years ago, and that there were some really really good young plays around and in a way, us kind of cranking up the

puis on enchaîne directement sur la suivante. Ce rythme est assez inhabituel pour un théâtre, même en Grande-Bretagne, et encore plus à l'étranger. Il faut travailler très, très vite et parfois on fait des erreurs, mais les pièces sont montées et tout le monde apprend quelque chose de ces productions. Ce que nous évitons en travaillant de cette manière, c'est une sorte de culture de l'atelier ou de la lecture où les auteurs ne voient jamais leur travail sur scène. Mais je pense, pour répondre à votre chose sur le... *«Y a-t-il un type d'énergie qui fait que les gens écrivent des pièces ? »* Oui, je pense qu'à l'heure actuelle il y a une grande frustration dans notre culture au sens large et que dans les années 1970, et jusque dans les années 1980, les gens portaient d'un credo politique clair pour écrire des pièces. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, les gens sont mécontents de la culture mais ils n'ont plus qu'une seule racine esthétique et artistique pour l'exprimer, alors le travail est morcelé et plus vous êtes éclectique dans votre travail et dans vos choix, plus vous reflétez l'époque à laquelle vous vivez.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais poursuivre sur ce point avec un autre intervenant. Quelqu'un veut-il donner son avis, Rebecca, peut-être ?

REBECCA PRICHARD

Juste pour dire que je suis d'accord avec James. Je pense qu'il y a énormément de

work rate, which is what we did, which was part of what created this sense of energy, was something that really came through, a sense that there were a lot of plays out there that needed to be done, and then that energy has its own rewards. But what it means for us practically is that we have to work incredibly fast to do 19 plays in two small theatres; it means we rehearse plays for four weeks and they tend to play for something between three and six weeks and then they go on and you strike into the next play. So the rhythm of it is quite unusual for a theatre, I think, even in England and certainly more so abroad. You just have to work incredibly fast and sometimes you don't get it right, but you are getting the plays on and hopefully everybody is learning from the plays being produced. So that the thing we're avoiding is a kind of workshop culture or a reading culture in which writers actually never see their works on a stage. But I think, to answer a little bit your thing about the... is there an energy in the culture which makes people write plays. Yes, I think there's a huge frustration in our larger culture at the moment, and I think in the 1970s people wrote plays from a kind of clear political credo and that went forward into the 1980s. That's now no longer with us, so people are angry about the culture that they live in, but they have no clear one single artistic aesthetic root for expressing it, so the work is fragmented, and the more eclectic you can be in the work that you put on and the choices that you make, the more you seem to reflect the age in which we happen to live.

possibilités pour moi en tant qu'auteur en ce moment. J'ai écrit ma première pièce à 23 ans et je fais partie d'une culture où les auteurs sont jeunes et très proches d'un théâtre où nous voyons sans arrêt de nouvelles créations. Être physiquement proche de l'espace pour lequel vous écrivez, parce que c'est aussi un langage physique, donne une grande sensation d'énergie et de possibilités. Cela a contribué à mon cheminement d'auteur dramatique.

MICHAEL BILLINGTON

Oui, d'accord. Mais pourrais-je ajouter, Rebecca, que les gens comme nous, les critiques, avons tendance à écrire à propos de choses comme le dégoût, le dégoût moral dont la nouvelle génération a hérité. Pourrais-je juste vous demander si c'est la réalité, si vous éprouvez réellement un dégoût pour le monde dans lequel vous avez grandi?

REBECCA PRICHARD

Oh, oui. Une des raisons pour lesquelles j'écris est certainement parce que je n'arrive pas à trouver une autre forme de langage pour exprimer le dégoût que je ressens. Je ne veux pas dire qu'il faille juste choquer les spectateurs, mais je pense que le langage utilisé au théâtre est un moyen très puissant d'intéresser émotionnellement un public à une œuvre, de faire passer vos idées à la fois en émotion mais aussi mentalement et physiquement. Je pense

MICHAEL BILLINGTON

I'd like to pursue that point with someone else on the platform there. Would anyone like to respond there, Rebecca, yes or not?

REBECCA PRICHARD

Just to say I agree with James. I think there's a feeling of a tremendous sense of possibility, for me as a writer at the moment, because just that sense from an earlier age, because I wrote my first play at 23, of then being in a culture where there are a lot of other young playwrights as well and being close to a theatre where you see new plays going on all the time. And being close to the actual space that you're writing for, because I think it is a physical language as well, and being close to the physical space of theatre, that sense of a huge energy and a huge sense of possibility has contributed to my journey as a writer.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, fine. But could I just add, Rebecca, that people like me and us critics, we tend to write about things, like the disgust, moral disgust, of the new generation with the values they've inherited. I mean, is that a reality, could I just ask you that question, I mean, do you actually feel a disgust with the world you've grown up in or not?

REBECCA PRICHARD

Oh, yes, I think part of the reason why I write is because I can't find a language for the

que c'est un forum social et c'est pour cela qu'il m'est indispensable d'écrire, parce que je sens la corruption de la société. Je pense qu'une partie de mon travail vient de ce sentiment d'être en permanence embrouillée, enfin pas en permanence, mais cela fait partie de l'énergie de mon travail.

MICHAEL BILLINGTON

Oui, Ian et puis Paul.

IAN RICKSON

Je veux juste dire que la plupart des jeunes auteurs ont émergé sous Thatcher et que le gouvernement britannique a été très à droite pendant treize ans. Je pense que cela a eu deux conséquences : d'une part, comme l'État providence et divers mécanismes ont été défaits, les gens se sont dit que la seule façon d'arriver à quelque chose c'était de le faire eux-mêmes et, en fait, l'écriture d'une pièce est un acte d'indépendance et d'autorité. D'autre part, les années Thatcher ont mis toute une génération en colère ce qui leur a donné envie de parler. Ces deux choses vont de paire pour créer des auteurs dramatiques.

MICHAEL BILLINGTON

Je voudrais poser une question à Max à ce sujet, puisque curieusement, vous avez passé dix ans au Royal Court en même temps que Thatcher au poste de Premier ministre! Vous avez duré plus longtemps qu'elle ?

disgust that I feel in any other form, I think, than theatre. I mean, you don't just want to shock the audience, but I do feel that the language that you have through theatre, through being able to open an audience up emotionally to your work and then to actually deliver your ideas and what you want to say, in a way that's absorbed by us emotionally, mentally, physically. For me, it's a really powerful medium. I think it is a social forum and that's why I do feel a need to write because I do feel society is corrupt and I do have that sense. I think part of my work comes from a sense of feeling wound up all the time, not all the time, but you know, that is part of the energy of my work.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, Ian and then Paul.

IAN RICKSON

I just want to say that most of the young writers emerged under Thatcherism, and in England we had 13 years of very very right-wing government and I think that did two things to the people that lived in it; on the one hand, as the welfare state and various mechanisms were dismantled, people knew that the only way they were going to get something done was to do it themselves, and actually writing a play is a kind of independent assertive act. I think the other thing Thatcherism did was to make a whole generation of people feel angry and that they needed to speak. Those two things

Bien je pense qu'à la fois les idées et les idéaux qui définissent le Royal Court sont de bâtir un théâtre centré sur l'auteur, un théâtre dans lequel l'auteur se trouve au milieu de notre travail. Les co-créateurs ne sont pas les metteurs en scène, mais les auteurs, et les metteurs en scène sont des interprètes. Entretenir un environnement dans lequel nous pouvons être les champions des libertés de l'auteur. Dans lequel le travail est, artistiquement et politiquement, de nature progressiste...

Well, I think the defining ideas and ideals of the Royal Court are to set up a theatre which is writer-centred, in which the writer is in the middle of all our work. The directors aren't the co-creators, the writers are the co-creators and directors are interpretive. To foster an environment where we can be a champion of writers' freedoms. Where the work, artistically and politically, is progressive...

IAN RICKSON

MAX STAFFORD-CLARK

Je l'ai surpassée de cinq mois!

MICHAEL BILLINGTON

Vous l'avez surpassée, Dieu merci! Est-ce que le phénomène dont nous parlions auparavant, cette colère, ce dégoût, ce rejet des valeurs de la société, était une évidence à votre époque aussi?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui. Sur le moment, vous êtes conscients des différences entre auteurs. Vous savez que Caryl Churchill est une féministe socialiste, que Howard Brenton est marxiste, que Howard Barker est anarchiste-nihiliste et je pense que nous célébrons ces différences. Mais rétrospectivement, je crois que tout le monde avait un point commun : ils détestaient Mme Thatcher. L'ordre du jour du théâtre a été simplifié ce qui a eu l'effet négatif de le rendre assez « réduit », puisqu'on n'écrivait plus que pour se débarrasser de Mme Thatcher. Et lorsque c'est arrivé, je pense qu'au début des années 1990, on s'est demandé ce qu'on allait faire après. Nous avons atteint notre objectif et nous ne savions pas ce que nous allions faire ensuite. Cela correspond à un moment de calme avant la tempête, lorsque l'écriture a explosé, comme vous le disiez plus tôt. C'est bien d'avoir un fil conducteur, mais c'est aussi, je crois, un peu réducteur.

come together in the creation of playwrights.

MICHAEL BILLINGTON

Can I also ask Max a question as a result of that, because oddly enough, Max, your ten years at the Royal Court coincided with Mrs. Thatcher's ten years as prime minister. You outlasted her?

MAX STAFFORD-CLARK

I outlasted her by five months.

MICHAEL BILLINGTON

You outlasted her, thank God. Was that phenomenon we are talking about, that anger, that disgust, that rejection of the values of society, was that very evident in your period as well?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, I think that most of the plays of the age, you see, at the time you are aware of the difference between different writers. You're aware that Caryl Churchill is a socialist-feminist, that Howard Brenton is a Marxist, that Howard Barker is an anarchist-nihilist. You're aware of the differences between writers and I think we kind of celebrate that. But in retrospect you can see that everybody had one thing in common, it was that they hated Mrs Thatcher. So that the agenda of the theatre became quite simplified and the downside of that is that it became quite

MICHAEL BILLINGTON

Je pense qu'on devrait dire que le théâtre britannique n'a pas réussi tout seul à se débarrasser de Mme Thatcher, non ? Mme Thatcher, en fait, s'est débarrassée d'elle-même par ses propres contradictions internes.

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, votre remarque est juste, évidemment, mais il y a eu une période, après la grève des mineurs, je pense...

MICHAEL BILLINGTON

En quelle année ?

MAX STAFFORD-CLARK

1983, 1984. Durant une période après cela, on avait le sentiment – le Parti Travailleiste était décimé – que la seule voix d'opposition cohérente venait du théâtre et d'autres formes d'art. Alors, même si vous avez raison de souligner que le théâtre n'a eu aucune influence sur le départ de Mme Thatcher, il y a eu néanmoins une période pendant laquelle on sentait l'importance réelle d'une voie d'opposition.

MICHAEL BILLINGTON

Paul, vous vouliez dire quelque chose.

PAUL TAYLOR

En rapport avec ce que disait James sur le credo politique clair des années 1970, ce

narrow, that you were writing in order to get rid of Mrs. Thatcher and once that had happened, there was a sense, I think, at the beginning of the 1990s, of now what do we do next. Having achieved that objective it was unclear where we went next and that coincided, I think, with the lull in writing before the period that you've just been describing, when writing burst forward. So, an agenda for theatre knowing what to do, is both a good thing but also, in some senses, a narrowing thing, I think.

MICHAEL BILLINGTON

I think we should say it wasn't just the British theatre in itself that got rid of Mrs. Thatcher, was it? It was Mrs. Thatcher who got rid of Mrs. Thatcher by her own internal contradictions, actually.

MAX STAFFORD-CLARK

Well, you're making a good point, obviously, but there was a period, I think, after the miners' strike when you certainly felt...

MICHAEL BILLINGTON

Which year was that?

MAX STAFFORD-CLARK

1983, 1984. There was a period after that where you did feel – the Labor Party itself was decimated – that the only coherent voice of opposition was coming from the theatre and from other art forms. So, even

que je trouve très touchant chez la génération de Rebecca et des gens un peu plus âgés, c'est le non-respect très sain qu'ils ont eu pour l'espace laissé libre après cette période. Je veux dire, on entend dire qu'untel pense que David Hare et David Edgar étaient dramaturges. Aujourd'hui, on entend vraiment ce genre de propos et c'est ce qui est bien avec les pièces des années 1990, on ne peut pas les paraphraser. Dans les années 1970, on avait parfois le sentiment qu'il aurait mieux valu faire une circulaire, vous savez, pour éviter de se donner la peine de mettre la pièce en scène, de trouver des comédiens et tout ce qui s'en suit. Et je crois que cela nous ramène à l'idée que le théâtre ne fonctionne pas. Il m'a toujours semblé que le théâtre était plus proche de la musique et de la poésie que de la prose. Apprendre à écrire des pièces se rapproche plus de l'écriture d'une composition musicale que d'une pièce d'opinion, mais beaucoup de pièces n'étaient en fait que des pièces d'opinion suivies des contre-arguments du peuple. Je pense que la confusion et la fragmentation qui règnent dans l'art aujourd'hui sont une très bonne chose, parce que l'art, ce n'est pas expliquer, c'est mystifier de façon productive. Je pense que la pire trahison critique est d'encenser une pièce parce que vous êtes d'accord avec sa ligne politique. Les meilleures pièces que j'ai vues, je les ai trouvés très offensantes. Il m'est arrivé de quitter le Royal Court avant la fin de la représentation, tout en les admirant profondément en

though you're quite right to point out that the theatre wasn't influential in any way in getting rid of Mrs. Thatcher, nonetheless there was a period when you did feel that a voice of opposition was very important.

MICHAEL BILLINGTON

Paul, you wanted to speak.

PAUL TAYLOR

In relation to what James was saying about the 1970s and the clear political credo, I think one of the heartening things about Rebecca's generation and people slightly older, is the healthy disrespect they have for the place that resulted from that clear political agenda. I mean, you hear people saying, you know, he's the kind of person who thinks that David Hare and David Edgar were dramatists. You really do hear people say that now, and I think what's good about the plays that have emerged in the 1990s is you can't paraphrase them, whereas in the 1970s, sometimes you felt, well they just might as well send around a circular, you know, save themselves the bother of putting this on the stage and getting actors and what have you to do it. And I think that it's going back to the idea that theatre is not working. It has always seemed to me, that theatre is more akin to music and poetry than it is to prose. Learning to write plays is much more like learning to write a musical composition than it is like learning to write an op-ed page piece, but a lot of plays were just, you know, op-ed page pieces with counter argu-

tant qu'œuvres artistiques. Nous ne sommes pas sur cette planète pour être offensants, je crois que c'est ce que je voulais dire.

MICHAEL BILLINGTON

Si c'est ce que vous vouliez dire, permettez-moi de sauter sur l'occasion, d'autres le peuvent aussi, pour dire que je ne suis absolument pas d'accord avec vous. Je crois qu'il est dangereux de sous-estimer les pièces des années 1970 et 1980 qui, c'est vrai, avaient une ligne politique forte, puisque, pour prendre un exemple évident, si on prend une pièce comme...

PAUL TAYLOR

Je dis que la création artistique a besoin de ça, je ne dis pas qu'un livre critique sur David Hare prendrait forcément cette tournure. Mais vous ne pouvez pas continuer à vouer un culte à une relique politique tout en avançant dans l'écriture.

MICHAEL BILLINGTON

Mais une pièce comme *Pravda*, par exemple, que David Hare a coécrite avec Howard Brenton, qui n'est pas une pièce du Royal Court mais du National Theatre, était à la base une pièce du moment, qui s'attachait au phénomène Ruppert Murdoch et à l'inefficacité pathétique de la gauche face à Murdoch. Il fallait que ce soit dit haut et fort, puisque ce n'était pas fait dans la presse,

ments of the people. I think that the fact that there is confusion now and fragmentedness for art is a very good thing.

For art is not explaining, art is mystifying productively. I think that the worst critical treason is to praise a play because you agree with its political agenda. Some of the best plays I've seen, have been plays I found profoundly offensive, indeed, I've walked out of plays of the Royal Court, while admiring them as works of art enormously. We're not put on the planet to be offensive. I think that's what I wanted to say.

MICHAEL BILLINGTON

If that's what you wanted to say, can I leap in quickly, anyone else can too, and disagree profoundly with what you just said. On the grounds of...I mean, I think it's a danger, a deep danger of devaluing the plays of the 1970s and 1980s that did have a very strong political agenda because, to take a very obvious example, a play like...

PAUL TAYLOR

I'm saying that creative art is in need to do that, I'm not saying that a critical book about David Hare would take that line. But you can't go on worshipping a political shrine forever and carry on writing.

MICHAEL BILLINGTON

But a play like *Pravda* for example, which David Hare co-wrote with Howard Brenton, not a Royal Court play, a play

vu que celle-ci appartenait à Murdoch, ni à la télé, ni au cinéma. C'est le théâtre britannique qui a exprimé quelque chose de politiquement fort. Il me semble que cela est important, même si la pièce n'était pas terrible.

PAUL TAYLOR

Plutôt une insulte à l'intelligence !

MICHAEL BILLINGTON

Et bien, la plupart d'entre nous qui sommes restés jusqu'à la fin, Paul, ont trouvé que la pièce était plutôt réussie. Quelqu'un voudrait ajouter quelque chose ou suis-je en train de batailler seul ? Susannah ou Jeremy Kingston.

JEREMY KINGSTON

Je crois que je suis collé au siège, je dois me mettre le genou à terre ! Je suis tellement vieux que je me souviens de certaines pièces, mais pas celle de Mulberry. *Look Back In Anger* a donné naissance à une école de jeunes hommes en colère. À l'époque la colère visait le Parti Conservateur, au pouvoir depuis une quinzaine d'années, tout comme celui de Margaret Thatcher une décennie plus tard. Puis il y avait la colère, dont a parlé Michael, contre Murdoch qui est le propriétaire du journal pour lequel j'écris. C'est juste de dire qu'au début, ces jeunes hommes en colère formaient une école, mais, très vite, ils se sont

done at the National Theatre, was basically a play for that moment, attacking the phenomenon of Rupert Murdoch and the pathetic ineffectualness of the left wing in caving in to Rupert Murdoch. That needed to be said loudly and clearly, it wasn't being said in newspapers – mostly because they were owned by Rupert Murdoch, it wasn't being said on television, it wasn't being said by the cinema. It was the British theatre that actually said something very strongly political. That seems to me important even if *Pravda* wasn't a great play.

PAUL TAYLOR

More like an insult to intelligence.

MICHAEL BILLINGTON

Well, those of us who stayed, Paul, found it rather a good play. Would anyone like to take up this point or am I battling alone? Susannah or Jeremy Kingston.

JEREMY KINGSTON

I think I'm tangled on to one of your seats. I have to kneel on the floor. I'm so old that I can remember some of the plays in the early season, but not that Mulberry one. *Look Back in Anger* gave rise to a school of angry young men, there was anger then against the Conservative Party which had then been in power some 15 years just as Mrs. Thatcher was a generation later. Then there was the anger that Michael has spoken of against Mur-

séparés. Il y avait Osborne, Wesker, Pinter. Et aujourd'hui, je me demande comment le reste de l'Europe, puisque c'est une des raisons pour lesquelles nous sommes ici, considère l'influence du Royal Court sur le théâtre européen. Je me demande comment l'Europe perçoit les auteurs actuels du Royal Court, si elle les perçoit comme une école.

MICHAEL BILLINGTON

C'est une très bonne réplique. Merci, parce qu'il y a deux personnes sur le plateau qui n'ont pas encore eu l'occasion de parler et j'aimerais vous les présenter. Barbara Nativi est la directrice artistique du Festival Intercity de Florence, elle est directement concernée par cette question. Barbara, cette nouvelle génération du Royal Court, a-t-elle un fort impact sur votre théâtre et sur le théâtre italien en général?

BARBARA NATIVI

Oui, absolument. Je crois que nous avons rencontré le Royal Court au bon moment, parce que le Festival existait depuis 8 ou 9 ans, donc nous étions prêts, nous avons traduit nos pièces, invité des metteurs en scène pour les diriger. Cette rencontre a été très importante parce que pour la première fois, il s'agissait d'un théâtre et non d'une institution ou, par exemple, d'un centre d'études sur l'écriture théâtrale, ce qui est totalement différent. Si vous voulez

dochism, who owns of course the newspaper that I write for, that was very valuable [...]. It's correct to say that in the early period, the angry young men seemed to be a school, but quickly were separated, so that there was Osborne, there was Wesker, there was Pinter to some extent as well, there were different people. And now again, I wonder how the rest of Europe – which is one of the reasons that we're here, to consider the input of the Royal Court into European theatre – I wonder how the rest of Europe sees the present Royal Court dramatists, whether they see them as a school.

MICHAEL BILLINGTON

That's a very good cue. Thank you, because there are two people on the panel who haven't yet had a chance to speak and I would like to introduce both of them now. One of them has been involved in this; she is Barbara Nativi who is artistic director of the Intercity Festival in Florence. Barbara, what impact has this new Royal Court generation had on your theatre? In Italy, in general, has it had a strong impact?

BARBARA NATIVI

Yes, absolutely. I think that we met the Royal Court at the right moment, because the Intercity Festival existed since 8 or 9 years previously, so we were prepared. We translated our plays, we produced plays, we invited foreign directors to direct these plays. The reason why this encounter with the

avoir les meilleures pièces, il faut avoir des auteurs, des chercheurs, des écoles. Cela veut dire que chacun a un rapport différent avec les pièces, ce n'est pas qu'un point de vue intellectuel. Puis, quelqu'un arrive, il y a des discussions et des bagarres. Si on prend la production, comme c'est un petit théâtre, il se passe quelque chose, ça donne une chance supplémentaire. Ce n'est pas que commercial, vous savez, je parle de ce qui a été dit plus tôt. Cette rencontre a vraiment été intéressante. Elle est arrivée à un moment où le Teatro La Limonaia, tout comme le théâtre italien en général, comme l'a dit Quadri, commençait à douter de l'intérêt des auteurs dramatiques. C'est la confirmation, comme un miroir, même si nous n'étions pas préparés. Je suis tout à fait d'accord avec le fait que la mise en scène de cette nouvelle écriture est comme une musique. J'ai commencé à employer un terme, qui pour moi était un gros mot : *tecnica*. À la première rencontre, on m'a demandé quels auteurs je voulais inviter. Très bien, mais d'abord, il faut choisir la pièce, l'auteur on verra plus tard. C'était très surprenant pour moi, et très intéressant aussi. Et lorsque je parle de musique, c'est vraiment mon point de vue. Travailler une nouvelle pièce, c'est voyager. Bien sûr, le style est différent et il y a beaucoup de travail.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Puis-je vous demander Elyse Dodgson, chef du département international au Royal Court, la nature de votre

Royal Court was really important was that it was the first time that we met not an institution, not, for example, a centre of studies on playwriting, but a theatre, and this is absolutely different. If you want to have the best plays you have to have writers and researchers and schools. This means that everybody has a different relationship to the plays; it's not only an intellectual point of view. Then somebody comes, and there are discussions and fights. If we took the production and the fact that this is a small theatre and something interesting is happening, meaning that there is one more chance. It's not only commercial, you know, not necessarily. I'm referring to what was said before in the other discussion. So that was really interesting and it was a moment in which the theatre, the Teatro La Limonaia, you know, in a moment when there began in Italy, like Quadri said, not really an interest but, let's say, doubts on the fact that playwriting, and new playwriting, was not interesting. It was like an important confirmation for us, like a mirror, even if we were not prepared, of course. And what is interesting, I really agree about the fact that staging new playwriting means that it's music, you know, we were talking a lot about music, and I absolutely agree. I started saying a word which was like, you know, a bad word, *tecnica*. The first meeting we had, somebody gave me the names of the writers you wanted to invite. Great, but before, you have to choose the play and then the writers, so it was surprising but interesting. And when I say music I really mean that from my

contact avec le théâtre, non seulement en Europe, mais au-delà? Grâce à ce regain d'enthousiasme dont nous parlons, est-ce que votre téléphone sonne sans arrêt au sujet du travail du Royal Court et aussi, y a-t-il un échange, rapportez-vous du travail d'autres pays européens?

ELYSE DODGSON

Oui, le téléphone n'arrête pas de sonner et je pense que Graham pourra mieux vous répondre que moi, puisqu'il connaît un grand nombre de pièces du Royal Court qui ont été jouées à travers le monde. Lorsque Barbara disait que l'Intercity est arrivé au bon moment, j'ai pensé que j'ai moi-même commencé à essayer d'intéresser des théâtres européens aux pièces du Royal Court au début des années 90. J'ai eu des contacts avec un théâtre allemand, dont je tairai le nom. Je leur ai proposé 30 auteurs différents et je me suis entendu dire que personne ne s'intéresserait à ce travail du tout. Et quelques années plus tard, après l'échange avec la Baracke et le Deutsches Theatre, tout le monde s'arrachait ces pièces. En l'espace de quelques années, le changement a été étonnant. Ceci coïncide avec le changement qui a eu lieu en Grande-Bretagne, mais l'intérêt international pour le Royal Court est dû au développement d'échanges sur un long terme avec des théâtres du monde entier, à la recherche d'une énergie et d'une écriture nouvelle que l'on peut partager. Ce qui nous intéresse, ce

point of view, the work on a new play is really a journey, so of course the style is not the same, of course there is a lot of work.

MICHAEL BILLINGTON

Right. Can I ask Elyse Dodgson, who is head of the international department at the Royal Court about your contact with theatre, not just in Europe, but beyond? Because of this upsurge that we've been talking about in the last five years, I mean, has your telephone not stopped ringing with inquiries about Royal Court work and also, is it a two way process, are you bringing work in as well from the rest of Europe?

ELYSE DODGSON

I think, yes, the phone has not stopped ringing and Graham probably can talk more about that because he knows just the huge number of Royal Court plays that are being done all over the world. I think when Barbara said it was the right moment when Intercity came in, I think I started in the early 1990's trying to get people in theatres in Europe interested in Royal Court plays and I approached the theatre in Germany – and I won't mention it – and gave them 30 different writers, and I was told no one was really interested in this work at all. And just a couple of years later, after the exchange developed with the Baracke at the Deutsches Theater, everyone wanted these plays. It was an amazing transition within just a cou-

n'est pas seulement de donner nos pièces ou d'en recevoir pour les mettre en scène. Nous nous considérons comme un théâtre international. Nous prenons part au développement de pièces et je pense que nous sommes des pionniers, en quelque sorte, puisque nous ne travaillons pas qu'avec les metteurs en scène, les auteurs et les comédiens, nous laissons entrer le traducteur aussi. Et je pense que nous arrivons à un autre niveau de traduction pour les pièces nouvelles, un niveau qu'on ne soupçonnait pas. Je pense que nous sommes au début de quelque chose de très excitant, mais vraiment qu'au début.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais continuer en demandant à tous ceux qui se trouvent sur ce plateau de nous ouvrir les portes du Royal Court, pour nous dire ce qui se passe vraiment derrière ces portes closes. Nous, les critiques, n'en savons rien, n'est-ce pas? Personne ne sait et je crois que les gens aimeraient connaître le cheminement, comment les pièces sont sélectionnées, choisies, comment sont-elles commandées? Peut-on commencer par Graham Whybrow, le directeur littéraire. Tout d'abord, Graham, quelques chiffres : Combien de pièces recevez-vous par an, toutes les pièces montées au Royal Court actuellement ont-elles été commandées, certaines arrivent-elles sans sollicitation? Pouvez-vous juste nous donner le contexte.

ple of years, which coincides with the transition that happened within Britain, but the Royal Court's interest internationally is very much about developing reciprocal and long term relationships with theatres all over the world, and in finding energy and new writing that we can celebrate together. I think we are not just interested in giving out our plays abroad or in receiving plays and putting them on; we see ourselves now as an international theatre. We take part in the development of plays and I think we are being pioneers in a sense, in that we are not only working with the director and the playwright and the actors in the rehearsal room, but we are bringing the translator in now, too, and I think we are finding a new level of translations of new plays that we never knew would be possible before. So I think we are at the beginning of something very exciting, but I think it's very much still the beginning.

MICHAEL BILLINGTON

I'd like to pursue that and I'd like to ask if all of you in the platform now, could begin to open the doors of the Royal Court and tell us what actually goes on behind these closed doors. We, as critics, I think, don't know, do we? No one knows and I think people would like to know what the process actually is, how plays get selected, how plays get chosen, how plays get commissioned. Can we start with Graham Whybrow, the literary manager? First of all, Graham, just some basic facts. How many plays, how many

GRAHAM WHYBROW

Bon, je vais redonner l'objectif. L'objectif, en tant que théâtre se consacrant à la nouvelle écriture, est tout d'abord de trouver des pièces à produire. Deuxièmement, il faut trouver des auteurs qu'on aimerait produire. Voilà les deux composantes. Alors, si vous cherchez de nouvelles pièces, il y a différentes sources. De façon analytique, je dirais qu'il n'y a pas de tronc commun, mais il y a quand même trois grandes catégories d'écrivains. Il y a les auteurs connus, établis, dont on connaît les noms et à qui nous pouvons demander d'écrire une pièce en passant un contrat avec eux. Puis, il y a les auteurs en devenir. Ils ont déjà écrit pour le théâtre mais n'ont jamais été produits. Aujourd'hui, en Grande-Bretagne, il y a énormément de pièces comme celles-ci en circulation. Le Royal Court reçoit entre 60 et 70 pièces par semaine, 3 000 par an et d'autres théâtres d'auteurs à Londres même et en dehors de Londres reçoivent aussi un grand nombre de pièces. Maintenant, si la tendance est de chercher de nouvelles pièces, plutôt que de rafraîchir les anciennes, tout le monde s'y met et la recherche de nouvelles pièces et d'auteurs nouveaux devient le moteur de cette tendance. Nous sommes comme tous les théâtres en Grande-Bretagne. Nous les lisons avec beaucoup d'attention, nous les évaluons pour savoir si ces pièces peuvent être produites au Royal Court ou dans un autre théâtre et si non, nous nous posons des questions au sujet

scripts a year do you receive?

Are all the plays which the Royal Court now stages, are they all plays that you have commissioned or are they plays, some of them, that arrive unsolicited? Could you just give us the background?

GRAHAM WHYBROW

Well, I recite again what the objective is. The objective, as a busy producing theatre of new writing, is to find plays to produce, firstly. Secondly, find writers whose later work you may wish to produce. So those are the two components. Now, if you are looking for new plays to produce, you can find them from different sources. I would say analytically there aren't common terms, but there are three main categories of writers. There are existing writers, that's to say they may be established writers or new writers, but you know their names and you can go to them and work with them by, for example, commissioning, contracting with the writer, to ask them to write you a play. The second category I would describe as aspiring writers and aspiring writers are people who have written a play, but that play has never been produced. Now, in England, there are a large number of plays by aspiring writers in circulation. The Royal Court receives sixty or seventy scripts every week, so about three thousand scripts a year, and other new writing theatres in London and outside London also receive a large number of plays. Now, if the culture is to try and find new plays, rather than just revive classic plays, then everybody, the engine of the cul-

des auteurs : ont-ils des qualités d'écriture, de langue, de forme, savent-ils raconter une histoire, inventer des personnages ? Si tel est le cas, nous travaillons avec eux afin de les encourager. La troisième catégorie est celle des auteurs potentiels. C'est une source très importante pour le Royal Court. Ce sont des auteurs qui ont en eux le talent pour écrire une pièce, mais qui ne s'en rendent pas compte. Ce ne sont pas des auteurs en demande puisqu'ils n'ont rien écrit. Rebecca Prichard est un bon exemple, à travers le festival de théâtre des jeunes. Nous distribuons des tracts ou des posters qui disent simplement : «*Écrivez une pièce!*» Tiens, j'en ai un, là, dans mon sac. Tu as dû le voir, celui-là, Rebecca! Les participants doivent se rendre à un endroit particulier, qui peut se trouver dans différents coins du pays, pour rencontrer des metteurs en scène et des auteurs et, peut-être, poursuivre l'idée de raconter des histoires. Grâce à ces rencontres, certains peuvent être tentés par l'écriture d'une pièce. C'est une source formidable, puisque vous faites entrer des gens dans la culture du théâtre. Parfois, ils sont même meilleurs que ceux qui ont déjà écrit des pièces. Particulièrement les romanciers, qui se mettent en tête d'écrire une pièce et les poètes, qui se disent que comme ils manient les mots facilement, ils peuvent écrire une pièce. Il n'y a aucune corrélation entre le savoir-faire dans l'écriture d'un roman ou d'un poème, pas plus qu'entre un footballeur et un ingénieur, ou tout autre métier, il me semble. L'écriture d'une

ture is to search for new plays and new writers. So, we're like other theatres in England, very careful to read and assess all those plays as they come in, to decide firstly, is it a play to be produced, either at the Royal Court or another theatre; and if not, is it a writer who has some distinctive quality in language, in idea, in form, in storytelling, in characterization, which we could work with to try and encourage them. The third category I would describe is potential writers and they are a very important source for the Royal Court. Potential writers are the people who do not realize it, but they carry within them the talent to write a play. And those writers are not aspiring writers because they haven't written anything. A good example of this is Rebecca Prichard, through our young peoples' theatre festival – we send out leaflets and posters simply saying, "Write a play." In fact, I've even got one I found in my bag which you must have seen, Rebecca, it's that one? People are encouraged to turn up at a particular place in different parts of the country to have a meeting with playwrights and directors and, perhaps, pursue ideas of telling stories or the nature of character and so on. And through that encounter, they may be inspired to write a play. Now that's a terrific source if you are bringing out of the culture people who have great talent as playwrights – and they may often be better than the ones who have written plays. Particularly, very often, the novelists, who take it into their head that they can write a play, the poets who think that because they are good with lan-

pièce est très spécifique et il serait peut-être intéressant que Rebecca parle de cette première rencontre.

MICHAEL BILLINGTON

Oui, comment ça se passe, vous recevez un tract qui dit «*Écrivez une pièce!*», et après?

REBECCA PRICHARD

Je suis allée aux ateliers, avec d'autres auteurs potentiels, nous avons rencontré des metteurs en scène, nous avons fait des ateliers autour du personnage, comment écouter les voix des personnages. Nous avons fait quelques dialogues, des petites choses comme ça, juste pour faire naître des idées et puis vous êtes encouragés... Le sentiment que tout est possible est très présent, on se sent vraiment accueillis et on sent un besoin de pièces et que le théâtre veut notre travail. Par la suite, on vous demande de revenir, trois mois plus tard, je crois, avec un bout de pièce, pas forcément un travail accompli. J'avais apporté une partie de [...] et j'ai travaillé avec des comédiens, un metteur en scène et un tuteur. En général, lorsqu'on développe une pièce à travers un atelier, c'est comme ça que ça se passe. Puis, il y a un autre atelier où on vous demande de venir avec une pièce aboutie ou un acte entier. Le travail progresse, la pièce est mise sur pieds, vous pouvez l'entendre. C'était la première fois que j'entendais quelque

guage, they can write a play. There's no correlation at all, between an ability to write a novel or poetry any more than there is being a footballer or an engineer or any other profession, it seems to me. Playwriting is something very very specific. It might be good just for you to talk about that first experience, Rebecca, of just turning up at a meeting.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, what happens, you get some leaflet saying, "Write a play," and then what?

REBECCA PRICHARD

Then I went to workshops with other potential playwrights, whatever, as well. I met up with directors, we did workshop exercises around character and hearing how to listen to characters' voices and represent a few dialogues and stuff like that, just to get ideas churning around and then you're encouraged... again that sense of possibility is always there, there's a sense of really welcoming the writers into the building and a need for plays and wanting your work, I remember that. And then you're invited back, I think it's three months later and you are supposed to bring even a fragment of a play or something, it doesn't have to be a whole play, it can be a first act or just a scene, whatever. So I brought part of [...] when I went back and then that is put on its feet and you work with actors and a director and a writer's tutor and there is usually... as you begin to develop a play through the workshop, you can be

chose de moi dit par des comédiens professionnels. Ensuite, on vous donne une date limite pour le concours où vous devez présenter votre manuscrit en entier.

MICHAEL BILLINGTON

Je peux vous poser une question? Vous parlez d'un tuteur, qu'est-ce qu'un tuteur en écriture, qui sont-ils?

REBECCA PRICHARD

Ce sont des personnes qui vous sont attribuées pour vous donner des conseils sur votre travail, on peut leur poser toutes les questions. Je travaillais avec Clare McIntyre.

MICHAEL BILLINGTON

Bien, continuons. Vous êtes auteur en devenir, vous avez une idée, vous la travaillez avec un metteur en scène et un tuteur, vous finissez le travail qui revient dans le circuit du Royal Court. Un metteur en scène peut reprendre votre pièce. Que se passe-t-il après?

IAN RICKSON

Eh bien, la pièce peut faire l'objet d'une lecture ou tout simplement être programmée. Nous voulons que les auteurs se sentent comme chez eux, ici, plutôt que de se contenter de les inviter à la générale de presse. Les auteurs ont colonisé le bâtiment! Si la pièce de Rebecca avait été pro-

in consultation with your director and writer's tutors as you write and then, I think there might be another workshop, yes, there's another workshop where you've hopefully written a whole play or a whole act or something, you know, the work has progressed and again, that's put on its feet, you get to hear it. That's the first time I really heard something that I'd written with professional actors. And then there's a deadline for the competition where you put in your full length script.

MICHAEL BILLINGTON

Can I just ask you something? You talked about a writer's tutor. What exactly is a writer's tutor? Who are they?

REBECCA PRICHARD

Yes, it's just somebody who is assigned to you that you can ask to give you advice about your work, that you can ask any questions you want. I think I was working with Clare McIntyre.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, let's carry on with this process then. I mean, you, as this budding writer, you got this germ of an idea, you work on the idea with a director and a writer's tutor, you then complete the work, it then comes back into the Royal Court system. One of the directors maybe can take this up. What happens next?

grammée, elle aurait été présente à toutes les auditions, elle aurait probablement participé aux discussions autour de la scénographie et aux répétitions. Mais nous avons aussi d'autres façons de faire entrer les auteurs dans le théâtre. À chaque première, nous avons une nuit des écrivains. C'est un peu comme si la famille Von Trapp dans *La Mélodie du bonheur* chantait devant une rangée de Nazis, parce que les auteurs peuvent être assez critiques entre eux. Mais, en fait, les auteurs viennent et forment une communauté et, en fait, cela aide beaucoup. Certains auteurs sont rattachés au théâtre. Ils ont un bureau et peuvent venir écrire quand ils le souhaitent. Nous nous réunissons chaque semaine à 10 ou 12 personnes, une sorte de Parlement du Royal Court, pour voter sur le devenir des pièces qui ont été lues. Rebecca peut assister à cette réunion. Elle devra donner son avis sur 3 ou 4 pièces pour dire si elles doivent être montées au Theatre Downstairs ou Upstairs et quels auteurs devront être encouragés. Des metteurs en scène, certains auteurs mais aussi des membres de l'équipe, le charpentier, quelqu'un de la billetterie, assistent aussi à ces réunions. Nous associons les auteurs de plein de façons différentes, à travers des ateliers ou de simples réunions, tout cela pour les faire rentrer dans le théâtre.

IAN RICKSON

Well, that play may receive a rehearsed reading or may simply be programmed. Basically, you want writers to feel that the theatre is their theatre, rather than they give a brown paper envelope to the stage door and then go away and the play is done and they arrive back on the press night. But actually you have writers colonising the building, so Rebecca's play would have then been programmed, she would have been in all the auditions, she probably would have been in the design meeting and in rehearsals. But also, we have ways of getting writers into the theatre, so every time a show opens, we have a writers' night. We always think it's a bit like when the Von Trapp family sings in *The Sound of Music*, and there's a row of Nazis watching, because writers watching each other's work can be quite critical, but we have writers nights where writers come in as a community and watch their work and actually, of course, it's very supportive. We have writers on attachment who have a desk and they come in and they can write in the building and they can be in any department. We have a weekly script meeting, a bit like a Parliament of the Royal Court, where probably 10 to 12 people meet and they vote on what should happen to the plays they've read. So Rebecca was in that meeting, she'll have read three or four plays and she'll make a judgment on whether that play should be in the Theatre Downstairs or Upstairs or not be

MICHAEL BILLINGTON

Que se passe-t-il ensuite, lorsque vous avez décidé de monter une pièce, en ce qui concerne l'attribution des rôles, je suppose que c'est essentiel, mais aussi le choix du décorateur? Steven, est-ce le metteur en scène qui décide seul ou y a-t-il consultation?

STEPHEN DALDRY

Le metteur en scène fera la distribution et la scénographie en consultation avec l'auteur. Le contrat de l'auteur est très différent en Angleterre, comparé aux autres pays européens. L'auteur a un droit de veto sur le metteur en scène.

MICHAEL BILLINGTON

Vous voulez dire que l'auteur a un droit de veto sur les choix du metteur en scène?

STEPHEN DALDRY

Exact.

MICHAEL BILLINGTON

Ce droit s'est-il déjà exercé?

STEPHEN DALDRY

Oh, souvent! Le choix des comédiens, des décors, c'est contractuel, ce qui est très différent. Les auteurs sont présents à toutes les répétitions, ils sont payés pour cela, donc la situation en Angleterre est très différente de celle de beaucoup de pays européens.

done, whether or not that writer should be encouraged.

And in that meeting there will be directors, some writers, and we have a member of staff, like the carpenter or somebody from box office will come into that meeting as well. As well as involving writers in all sorts of ways, whether it be via a workshop or simple meetings to get them into the building.

MICHAEL BILLINGTON

What happens then, supposing you have committed to a play? For example, casting a play is something crucial, isn't it, and also assigning a designer to a play? Stephen, how does that happen? Is that done by the director alone or in consultation?

STEPHEN DALDRY

The director will cast and design the play in consultation with the writer. The writer's contract is quite different in England with regard to other European countries, where the writer has the right of veto over the director.

MICHAEL BILLINGTON

À vous entendre, c'est une joyeuse utopie.

STEPHEN DALDRY

Non, ce n'est pas ça. Ne vous y trompez pas, des conflits émergent toujours. Vous essayez de faire des mariages très tôt entre auteurs et metteurs en scène, mais souvent ils tournent au divorce et puis ils se remettent ensemble, ce qui est bien aussi. Mais parfois, cela peut causer un traumatisme. Nous essayons toujours de faire en sorte que le metteur en scène se passionne pour la pièce, sinon c'est très difficile de la faire monter. C'est ce qui cause le plus de soucis, quand vous avez une pièce pour laquelle vous-même ou – ce dont parlait Ian – le comité de lecture se passionne mais qui n'a pas de metteur en scène.

MICHAEL BILLINGTON

Et après, lorsque le metteur en scène et l'auteur sont réunis, la pièce est alors montée, c'est un événement, couvert par la presse. Cette relation de proximité se poursuit-elle après la générale de presse?

STEPHEN DALDRY

On l'espère! On espère que l'auteur continuera à écrire des pièces. Vous savez, la troisième ou quatrième pièce est toujours plus difficile à écrire. Vous avez écrit cette toute première pièce, mais, comme pour un premier album, elle est sortie sans que

MICHAEL BILLINGTON

So the writer can veto the choice of a director.

STEPHEN DALDRY

Correct.

MICHAEL BILLINGTON

Has it been exercised?

STEPHEN DALDRY

Oh, many times. The choice of actors, the choice of design – and that is in our contracts, which is very different, and the writers attend all the rehearsals and they're paid to do so, so there's a very different situation in England than there is in a lot of other European countries.

MICHAEL BILLINGTON

You make it sound like a merry utopia.

STEPHEN DALDRY

No, it isn't. We mustn't get lost in that because conflicts emerge all the time and you try to make marriages very early on between writers and directors and often those marriages break down and divorces happen and then people get together again, which is also nice. But it can be traumatic. But you do try to get a director attached, it's very difficult to get a play programmed if you haven't got a director who is passionate for it. And it is one of the more worrying aspects if

vous ne vous posez de questions. Puis le théâtre vous demande d'en écrire une autre et c'est à ce moment-là que les auteurs ont besoin d'un soutien et de ressentir la confiance nécessaire pour croire au fait que ce qu'ils écrivent sera programmé.

PAUL TAYLOR

Nous serions chanceux si le Royal Court tentait de réduire le niveau général de promiscuité qui fait que les metteurs en scène papillonnent de théâtre en théâtre ou d'auteur en auteur, à la recherche du prochain succès ou hit. Où les metteurs en scène essaieraient de maintenir de bonnes relations à long terme aussi bien avec les auteurs qu'avec le Court. L'une des grandes joies, à propos du Royal Court, est que depuis des années, les metteurs en scène sont essentiellement basés dans le théâtre et ne font pas de free-lance.

MICHAEL BILLINGTON

En d'autres termes, vous êtes une agence matrimoniale et non un club de rencontres!

PAUL TAYLOR

Oui, nous essayons de ne pas en faire trop.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais avoir un avis de notre point de vue. Les metteurs en scène se sont

you have a play that you or – as Ian was mentioning – the script meeting is very passionate about, but that doesn't have a director.

MICHAEL BILLINGTON

And then, when the play... the director and writer are placed together, the play then happens, it's an event, it's reviewed, does that close relationship survive the press night?

STEPHEN DALDRY

You hope so. You hope that that writer can then go on and write more plays and, as you know, it's often the second, third and fourth play of a writer. They're the most difficult plays to write. You've written that first play, but like a first album, which came so unself-consciously and then a theatre was asking you to write plays, and that's when the writers really need the support and a feeling of confidence and trust that what they write will then be programmed.

PAUL TAYLOR

We would be very lucky if the Royal Court is trying to reduce the level of overall promiscuity whereby directors flit about from theatre to theatre and writer to writer, basically looking for the next best hit or kick, where actually the directors try to maintain long term relationships with those writers and indeed long term relationships with the Court. One of the great joys, I think, about

exprimés avec éloquence sur ce système apparemment très démocratique. Pensez-vous que nous le voyions comme ça? Susannah?

SUSANNAH CLAPP

Et bien, je n'ai pas vraiment envie d'adhérer à l'idée des Nazis, parce que je pense qu'ils étaient bien différents, comme votre échange avec Paul l'a démontré et je suis en partie d'accord avec vous deux.

Pour moi, le Royal Court est intéressant parce que dans ma topographie du théâtre il a un statut de théâtre national, vraiment, c'est l'endroit où je me rends tout le temps, je ne pense pas que je raterais un spectacle, cela veut dire que je m'abonne par principe, mais ce n'est pas pour autant que j'adhère à chacune des pièces. Je veux poser une question à Rebecca, si je peux revenir un peu en arrière. Lorsque vous avez répondu au tract «*Écrivez une pièce!*», aviez-vous envisagé d'écrire *Essex Girls* d'une toute autre manière, c'est ça qui m'intéresse? De toute évidence, il y a énormément de talents dans la nature et ce que je voudrais savoir c'est à quel moment on décide d'en faire une expression théâtrale? Je veux dire, il y a forcément un aspect économique là-dessous. Beaucoup de personnes, disons-le, aimeraient écrire des films et ne le peuvent pas et le théâtre a clairement profité de cette situation. Mais je me demandais aussi si vous n'aviez pas envisagé de l'écrire sous une tout autre forme?

the Royal Court, for many years, has been the fact that the directors that have been involved in it have been essentially based in the theatre and have not just been freelancing around.

MICHAEL BILLINGTON

So you're a marriage bureau but not a dating agency, in other words.

PAUL TAYLOR

We try to keep the poem down to a minimum, yes.

MICHAEL BILLINGTON

Can I ask one about the view from our end of the process? The directors have talked eloquently about this democratic-sounding system. Does it come across like that to us, do you think? Susannah?

SUSANNAH CLAPP

Well, I don't really quite want to buy the idea of the Nazis, as it were, because I think they were quite different, as has been demonstrated by the exchange between you and Paul, both parts of which I partly agree with. The Royal Court to me is interesting, because in my topography of the theatre, it assumed the status of a national theatre, really; it's the place to which I always go, I don't think I would ever miss a performance. That's to say I subscribe to the magazine, I don't really have to buy into each individual

REBECCA PRICHARD

Non, je ne voulais pas écrire un film. Je m'intéressais au théâtre avant de répondre au tract «*Écrivez une pièce!*»

SUSANNAH CLAPP

Parce qu'il y a une chose un peu sinistre dans le fait d'aller au théâtre, comme nous l'avons dit précédemment, et de regarder l'âge des spectateurs. Bien sûr, c'est une des choses les plus agréables au Royal Court, les spectateurs sont un peu plus jeunes que d'habitude. Je n'ai rien contre les personnes de plus de 65 ans qui vont au théâtre, c'est très bien, mais je pense qu'il devrait y en avoir d'autres aussi, c'est tout, et j'étais curieuse de pouvoir intéresser une personne si jeune. Cela aura forcément une influence sur les spectateurs qui s'y rendent.

MICHAEL BILLINGTON

Ceci nous amène au prochain sujet que je souhaitais évoquer. Nous avons parlé de la procédure mais, bien sûr, le théâtre existe pour le public. Qui sont les spectateurs? Je pense que nous pouvons adresser cette question aux metteurs en scène, parce qu'ils couvrent une période de vingt ans, en commençant par Max. 1979-1993 c'est long et c'est une période intéressante de la vie des Britanniques. Qu'était votre public?

play. I want to ask Rebecca something, just to go back if I may. When you responded to the "Write a play" leaflet, had it occurred to you to write *Essex Girls* in any other form? Because that's what interests me. Obviously there is this huge amount of talent swashing around out there and what I want to know is exactly at what point people decide to make it a theatrical expression. I mean, there is obviously an economic thing here, which sometimes, let's face it, a lot of people would want to write films and can't and the theatre has benefited from that clearly. But I also wonder whether you'd ever thought of writing it any other way?

REBECCA PRICHARD

No. I mean, I hadn't wanted to write a film, I mean, I just started... I'd been interested in theatre before, it wasn't just through the "Write a play" leaflet I started theatre.

SUSANNAH CLAPP

Because there is a slightly eerie thing about going to the theatre, as we've been talking about this earlier, and looking at the ages of the people there. Of course, that's one of the nicest things about the Royal Court, that on the whole, the age is slightly lower than usual. It's not that I've got anything against people over 65 who are going to the theatre. That's fine, but I think there should be a few other people going as well, that's all. And I was curious to get somebody so young interested, and this

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, nous avons fait plusieurs sondages mais ce n'est jamais concluant parce que le public est très divers. Si la pièce à un sujet qui tourne autour de l'homosexualité, le public sera homosexuel. Nous avons monté une pièce qui s'appelait *Not Quite Jerusalem* [*Pas exactement Jérusalem*], qui parlait d'Israël. Puis une autre *Not Quite a Catholic* [*Pas exactement un Catholique*] qui parlait de l'Irlande et nous avons pensé que si nous montions une pièce qui s'appelait *Not Quite a Bent Catholic* [*Pas exactement un Catholique homo*], on pourrait réunir tous les publics à la fois. Mais le sondage a révélé des choses intéressantes : premièrement, plus de la moitié du public sont des femmes et dans les années 80, au moment où les cartes de crédit ont fait leur apparition, si vous aviez une pièce à succès, la proportion de cartes utilisées a soudain grimpé et c'était toujours des femmes qui appelaient pour réserver, parfois avec la carte de crédit de leur époux. Et je crois que le public est aussi très raffiné. Aujourd'hui, travaillant pour Out of Joint et voyageant beaucoup plus en tournée à travers le monde, une chose qui me manque le plus, c'est le public du Royal Court. Il y a une sorte de dialogue avec le public qui se poursuit d'année en année. Ce public est prêt à sauter le pas et à faire de nouvelles expériences, comme par exemple l'auteur Caryl Churchill qui a fait un travail sur la forme et la structure ou le fait d'utiliser beaucoup la double programmation par

is obviously going to make a difference to the audience that are going.

MICHAEL BILLINGTON

Well, that raises the next question I wanted to bring up. We've talked about the process but, of course, theatre does exist for the public. Who is the audience, who is the constituency? And we can address that question, I think, to all the directors, because they cover a period of 20 years, starting with Max. 1979 to 1993 is a long time, and a very interesting period in British life. Who was your audience?

MAX STAFFORD-CLARK

Well, we did various surveys about the audience and it's never conclusive, because the audience has different constituencies. If you do a play that's got a gay subject, you get a gay audience. We did a play called *Not Quite Jerusalem*, which was about Israel. We did a play called *Not Quite a Catholic*, which was obviously Irish, and we thought if we did a play that was called *Not Quite a Bent Catholic*, then you might be able to get all those different constituencies at once. But the answer is that the survey we did revealed some interesting things: one is that over half the audience are women, and there was a period when credit cards were beginning to be used in the 1980s when, if you had a hit, the proportion of tickets bought by credit card went up enormously, and it was always women ringing, sometimes on their husband's credit card, to make bookings. And the audience is, I think, very sophisticated. Working now

souci d'économie, tout cela fait la richesse du Court. Le public est disposé à faire ce saut en confiance pour tenter l'expérience. Je dirais que le public est très varié mais néanmoins très raffiné.

MICHAEL BILLINGTON

Avez-vous déjà monté une pièce qui a totalement vidé le théâtre ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, une pièce de Robert Holman, *Other Worlds*, avec Juliet Stevenson et Jim Broadbent. Nous l'avons jouée, je crois, une fois pour onze spectateurs. Je crois que c'est un record, nous n'avons jamais joué pour moins que ça.

MICHAEL BILLINGTON

Que s'est-il passé ?

MAX STAFFORD-CLARK

C'était un mauvais moment dans l'année, je crois que vous étiez tous à Édimbourg donc la pièce a été complètement ignorée par les critiques. On est complètement passés à côté de cette pièce. On pourrait parler des critiques d'un autre point de vue. Londres n'est pas une ville à critique unique. Quoiqu'on dise de New York, en fin de compte tout le monde attend la critique du *New York Times*. Vous pouvez pronostiquer pendant des heures, puis le *New York Times* donne son avis et tout s'enchaîne

for *Out of Joint* and travelling much more, touring around the world much more, one thing I really miss about the Royal Court is the audience. There is a kind of dialogue that continues year by year with the audience and they are very sophisticated, and the fact that say, for example, you are using a lot of doubling because of economics, because the writer – as with Caryl Churchill – experimented with form and structure, the audience is prepared to make the leap of faith and go along with that experiment. This is part of the richness of the Court. So the audience is terribly widespread but, nonetheless, it is very sophisticated.

MICHAEL BILLINGTON

Did you ever have a play, Max, that totally emptied the theatre?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, we had a play by Robert Holman called *Other Worlds*, which has Juliet Stevenson and Jim Broadbent in it and that, I think, played one night for eleven people. I think that's a record. I don't think we ever played to less than that.

MICHAEL BILLINGTON

Why was this?

MAX STAFFORD-CLARK

It hit a critical time of year – I think you were all in Edinburgh – and so it was critically

autour de ça. Mais Londres n'est pas une ville à critique unique. Pour qu'une pièce marche bien, il faut que, par exemple, cinq critiques importants au niveau national sur douze se prononcent en faveur de la pièce. Et il faut le même nombre pour qu'une pièce soit complètement renvoyée. J'aimerais revenir sur ce que je disais tout à l'heure. 400 places c'est un très grand théâtre studio et un très petit théâtre épique. Cette taille qui est restée inchangée à travers l'histoire du Royal Court a, je pense, contribué à son succès. Il est intéressant de noter – et Stephen pourrait vous en parler – que lorsque qu'on déménage au Duke of York ou à L'Ambassador, les pièces ont plus de succès à l'Ambassador et sont plus difficiles à programmer au Duke of York qui, je crois, fait 600 places.

MICHAEL BILLINGTON

Puis-je passer le relais à Stephen. Trouvez-vous, au Court, le public loyal ou est-ce un public volage, un mot que vous avez employé plus tôt ?

STEPHEN DALDRY

Volage, capricieux. Le public obéit à certaines règles, il ne vient pas voir toutes les pièces. Il choisit et, à Londres, il y a l'embarras du choix. Il n'y a pas de public spécifique au Court. Et, globalement, je suis contre. Le National Theatre a un public

neglected. It wasn't so much brutally dismissed as totally passed by without any recognition. It's worth talking about critics from the other point of view. I mean, the thing about London is that it's not a one-critic town. Whatever you say about New York, in the end, everybody is just waiting for the New York Times theatre critic to pronounce. So you can sit that previewing forever and then the New York Times says thumbs up, thumbs down, and everything then is in reaction to that. But London is not a one-critic town. In order to have a hit, you need five out of the, say, twelve critics who are important nationally to pronounce in favour of you. Equally, to be totally dismissed you need five. And as I say, I'm returning to a point I made earlier, 400 seats is a very big studio theatre, alternatively, a very small epic theatre and that size, which has remained unchanged throughout the Royal Court's history has, I think, contributed to its success and, interestingly – Stephen can talk about this – when you move to the Duke of York's and the Ambassador's, their first successes were always at the Ambassador's and the theatre that was hard to program for was the Duke of York's, which seated, I think, 600.

MICHAEL BILLINGTON

Could I pass the bat on to Stephen? Did you ever find in your Court a loyal audience or is it, to use a word you used recently, a promiscuous audience?

spécifique à l'heure actuelle : les spectateurs arrivent du Kent, ils se garent et vont au théâtre. Et vous regardez ces gens et vous vous dites que vous êtes bien content de ne pas jouer pour eux ! Je veux dire, je suis d'accord avec Susannah Clapp sur ce point, mais en fin de compte, cela donne un théâtre ennuyant de banlieue avec un public ennuyant de banlieue. Et il faut faire attention de ne pas tomber dans le public de type souscripteur à l'américaine, qui finit par définir votre politique artistique. On a besoin d'un public capricieux parce qu'il fait des choix et qu'il ne définit pas la politique artistique du théâtre. Dès que le public vous dicte ses choix, c'est le début des ennuis. C'est bien qu'il choisisse et qu'il n'assiste pas à toutes les pièces. Mais Max a raison, il y a aussi une large part du public qui ne vient qu'occasionnellement, et je trouve cela bien.

MICHAEL BILLINGTON

Un point important, quel est le prix d'une place, quel était-il sous votre direction ?

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, nous avons une large fourchette de prix, ça commence à 10 pence et ça monte à 19,50 livres.

MICHAEL BILLINGTON

Vous dites 10 pence, mais pourquoi pas 20 ou 5 pence ?

MAX STAFFORD-CLARK

C'est insignifiant, c'est presque gratuit. Si vous voulez, il y a un

STEPHEN DALDRY

Promiscuous, fickle. There is a certain law in audience: they don't come to see everything, they will still pick and choose, there's a lot to choose in London, there's no real "Court" audience. I'm against "Court" audiences on the whole. I think if you get a Court audience – the National Theatre at the moment in London has a "Court" audience: they drive in from Kent and they park and then they go to the theatre. And you look at that audience and you think, I'm so pleased we're not playing to these people. I mean, I take up Susannah Clapp's point on this, but on the end, it's a deadly suburban theatre and with a deadly suburban audience. And I think that you have to watch that you don't move into an area of the American subscription audiences which start defining your artistic policy. You want a fickle audience, because they will pick and choose, and they don't define the policy of the theatre. As soon as the audience start dictating your artistic policy, you get into real trouble, so it's good that they should pick and choose, it's good they shouldn't be always there. But Max is right, there is a large body of people who will come occasionally and that's, I think, fine.

MICHAEL BILLINGTON

One key point actually, how much does the audience pay to get in? How much did they pay under your stewardship?

certain nombre de billets gratuits et ensuite une large fourchette de prix. Évidemment, il faut être financièrement conscient et responsable, mais vous essayez d'attirer autant que possible un public plus jeune et plus pauvre pour pouvoir les toucher. Et, en fin de compte – je ne sais pas si c'est vrai en Europe mais ça l'est certainement en Angleterre – l'image d'un théâtre est définie par rapport au prix du billet le plus cher et ce que nous devons faire c'est essayer de redéfinir cette image en fonction du prix le plus bas. Le fait que le prix le plus élevé soit ce qu'il est ne doit pas définir notre théâtre.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais que Ian prenne la parole. Votre cas est intéressant puisque vous avez des spectateurs capricieux mais bons qui viennent nombreux au Royal Court. Cela fait 6 mois que vous ne produisez plus, n'est-ce pas? Vous inaugurez un nouveau bâtiment au mois d'avril et vous devez tout recommencer.

IAN RICKSON

Je pense que nous aimons être dans le West End parce que c'est un endroit très spécifique, il y a quelque chose qui se rapporte au théâtre radical de Grande-Bretagne. Le Royal Court est à Chelsea, un endroit très conservateur. Il faut beaucoup travailler sur le public, être intrépide pour s'immiscer dans toutes sortes de domaines, que se soit les écoles ou les

MAX STAFFORD-CLARK

Well, we have a variety of different price brackets. The tickets start from 10 pence and then they go up to £ 19.50.

MICHAEL BILLINGTON

Just to talk about the 10 pence – why the 10 pence, why not 20 pence or 5 pence?

MAX STAFFORD-CLARK

It's sort of nominal. It's sort of free, you just want to say there are a certain number of tickets that are free and then you get a different variety of price brackets. You obviously have to be – I'm not speaking absolutely like a lunatic – you have to be financially aware and financially responsible, but you are trying to attract an audience, a younger audience or a poorer audience as much as you possibly can and talk to those people. And, in the end – I don't know if it's true in Europe, it certainly is in England – a theatre tends to be defined by its top ticket price and what you have to do is try to redefine the image of a theatre to its lowest ticket price and so you push a cheap ticket saying, that's what we want to be defined by, not the fact that the top price is whatever it is.

MICHAEL BILLINGTON

Can I pass it on to Ian because you now have got an interesting situation whereby you have this fickle but good audience that has been coming to the Royal Court in some

soirées gratuites, n'importe, pour obtenir un bon mélange. Mais je crois qu'il est important de considérer le côté économique. Susannah dit très gentiment que le Royal Court est comme un théâtre national. Mais, pour votre information, nous recevons moins d'un dixième du budget de la Royal Shakespeare Company ou du National Theatre. En fait, le Royal Court est financé à peu près au même niveau de ce que nous pourrions appeler un théâtre régional. Le coût d'un spectacle est extrêmement faible, nous avons moins d'argent et nous sommes en sous-effectif mais il y a quelque chose de dynamique, une énergie qui se dégage de cet esprit « on met tous les mains à la pâte » qui fait, je crois, que nous accomplissons du bon travail.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais aborder un autre sujet avant de passer aux questions. J'aimerais parler des points forts et des points faibles de votre foi en l'auteur et au texte, je veux dire, c'est vraiment le mot-clé du Royal Court, non ? Le texte est sacré et tout est fait pour le servir le mieux possible. Mais nous savons tous que, parallèlement au théâtre de textes, nous avons assistés à l'explosion d'une autre forme d'expression en Grande-Bretagne depuis 10 ou 15 ans. C'est le théâtre fondé sur l'expression physique, le mouvement, le mime, un théâtre qui tient le langage pour suspect, un théâtre d'images que l'on décrit par toutes sortes de mots. Et

numbers. You are now, in effect, not producing for six months, are you? You then reopen the new building in April and you've got to start all over again.

IAN RICKSON

Well, I think what we love about our theatre being out in the West End is that it's got great specificity, and there's something about the radical theatre of England, the Royal Court is in a very conservative area, Chelsea, but you've got to do a lot of work on your audience and you've got to be intrepid about getting into all sorts of areas, whether it be schools or...we do nights where they are free, whatever, so you can get a good mix. But I think it's interesting to look at that economic question, and Susannah very kindly says she sees the Royal Court as a national theatre, but just for your information, we receive less than one tenth of the budget of the Royal Shakespeare Company or the National Theatre. In fact, the Royal Court is funded about the level of what we call a regional theatre... the cost of a show is incredibly low, we get less money, and we're understaffed, but there's something about that dynamism and that energy and that "all hands to the pump" mentality that I think produces good work.

MICHAEL BILLINGTON

Can I just move on to one other area and then invite questions? I just want to raise one other topic, which has to do with the strengths and maybe the weaknesses of your faith in the

je suppose que ce théâtre est encore plus commun dans le reste de l'Europe qu'ici mais il se passe quelque chose, n'est-ce pas? Il y a un théâtre non textuel qui vibre partout en ce moment. Cela affecte-t-il le Royal Court et son travail? Quelqu'un aimerait-il répondre? James, par exemple, vous n'avez pas parlé depuis un moment.

JAMES MACDONALD

Oui, si vous prenez *Atteintes à sa vie*, vous voyez que Martin Crimp est très au fait de ce type de travail. C'est quelque chose que nous avons essayé de poursuivre ces dernières années, en partie dans les nouveaux lieux, en faisant entrer ce genre de travail au théâtre, en encourageant les auteurs à avoir un dialogue avec ce genre de travail. Nous entretenons aussi un dialogue avec les compagnies spécialisées. Par exemple, il y a deux ans, nous avons produit *Les Chaises* de Ionesco, une pièce que le Royal Court avait déjà produite dans les années 50, dans une mise en scène de Simon McBurney du Theatre Complicite qui avait travaillé d'après une nouvelle traduction avec un auteur du Royal Court, et c'était encore Martin Crimp. Je pense que ce qui s'est passé récemment, c'est que ces compagnies depuis longtemps font du travail physique et arrivent à un moment où ils veulent travailler avec l'auteur et ils viennent vers nous. Ils sont tellement portés sur le travail avec les comédiens qu'ils ne se sentent pas sûrs avec l'idée de travailler avec les auteurs, comment les

writer and your faith in text. I mean, that's the key Royal Court word, isn't it? The sanctity of the text; and everything is done obviously to serve the text as well as possible. But we all know that alongside textual theatre in Britain, we've seen another kind of explosion, haven't we, in the last – how many years? – ten to fifteen years? A theatre that's based on physical expression, that's based on movement, that's based on mime, that's based on suspicion of language, an imagistic theatre – there's all kinds of words used to describe it – and I suspect it's a theatre that's even more common in the rest of Europe than it is in Britain, but something is going on, isn't it? There is a non-textual theatre that's very vibrant everywhere, at this moment. Does that have any effect at all on the Royal Court and its work? Would anyone like to answer this? James, you haven't had a chance to say anything for a little while, would you like to address this?

JAMES MACDONALD

Yes, I think if you take a play like Martin Crimp's *Attempts on Her Life*, he's very aware of that kind of work and he's been following it. Something that we've tried to pursue in the last few years, partly through these new stages, initially, is to bring that kind of work literally into the theatre and to encourage writers to have a dialogue with that kind of work, and we've also had a dialogue with the companies doing that kind of work. So, for example, two years ago we did a production of Ionesco's *The Chairs*, which was a play that our theatre also did in the 1950s, directed by

positionner dans leur travail, et nous avons commencé à travailler avec eux sur ce point. Mais oui, nous devons provoquer les auteurs pour qu'ils entrent dans d'autres disciplines. Plus il se passe de choses, mieux c'est. Notre culture demeure néanmoins essentiellement verbale, je pense.

MICHAEL BILLINGTON

Seulement en Grande-Bretagne ? Est-ce spécifiquement en Grande-Bretagne ?

JAMES MACDONALD

Oui, je parle seulement de la Grande-Bretagne et je pense que c'est, malheureusement, un des points négatifs des conditions économiques dans lesquelles nous travaillons. Parfois, une pièce aurait besoin de répétitions prolongées et on ne peut vraiment pas la monter en quatre semaines de répétitions. Le mauvais côté de notre économie, c'est qu'il est très difficile de repousser les frontières de l'esthétique lorsque vous essayez de produire une grande quantité de travail. Il faut être réaliste.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais l'avis d'Elyse à ce sujet parce que je pense que, plus que quiconque ici, vous êtes en contact avec la communauté internationale. Trouvez-vous que le Royal Court soit perçu, à tort ou à raison, exclusivement comme un théâtre de texte ?

Simon McBurney from the Theatre de Complicite, working with a Royal Court writer on a new translation that was Martin Crimp again. And I think what started to happen recently is that those companies who had a long history of doing physical work reach a point where they want to work with the writer and they've started coming to us. They are so much driven by working with actors that they are very insecure about the idea of working with the writer, where you position the writer in their own process and it's something that we started to do – consult with those people. But, yes, your role is trying to provoke writers to relate to other disciplines, and I think that is part of the work and the more that happens, the better. We are, however, still predominantly, I think, a verbal culture.

MICHAEL BILLINGTON

In Britain alone? In Britain specifically?

JAMES MACDONALD

Yes, I'm talking about Britain and it is, I think, unfortunately, one of the drawbacks of the economic conditions we work in, that sometimes a play comes along which actually does need a very long rehearsal process and you can't really do it just in four weeks' rehearsal. So, I think, the downside of our economics is that it's very difficult to push the boundaries aesthetically when you're trying to produce a big volume of work and that's a problem I think we have to be realistic about.

ELYSE DODGSON

Je crois que nous le percevons ainsi, mais je voulais dire que la notion du mot et du texte prend de plus en plus de place dans le théâtre européen. Je le vois dans notre travail avec l'Espagne ou l'Allemagne, dans les missions avec les auteurs, dans les échanges entre auteurs. Il y a vraiment un retour au texte et le sentiment que le théâtre physique et visuel du passé doit se tourner, comme en Grande-Bretagne, vers les auteurs. Il y a, je pense, en Europe, une génération de jeunes auteurs qui ont atteint le même niveau d'excitation que nous, en Grande-Bretagne.

SUSANNAH CLAPP

Je voulais juste dire que je ne... Vous parliez de théâtre physique, c'est un terme que je déteste, parce que pour moi, tous les théâtres sont physiques. Je pense que ce sont plutôt ceux qui travaillent dans ce genre de théâtre qui trouvent que toute autre forme de langage est dévaluée et le besoin d'aller voir *Les Chaises* en est le premier exemple. Lorsque vous avez vu la pièce, on comprend qu'il aurait été impossible de la monter sans les ressources physiques et le côté visuel. Je veux dire, il n'y aurait eu qu'une moitié de pièce sans ça et il me semble très important qu'il n'y ait pas cette opposition entre ces deux branches de théâtre. Évidemment, certains vont probablement développer des formes exagérées d'oppositions. Mais, vraiment, cela revient à dire que parce que certains préfé-

MICHAEL BILLINGTON

Could I ask Elyse to comment on this, because you have, I suppose, more contact than anyone almost with the international community. Do you find that the Royal Court is perceived, rightly or wrongly, as an exclusively textual theatre or text-bound theatre?

ELYSE DODGSON

I think it's how we perceive it. But I just wanted to say that I think this notion of the word and the text is becoming more important in other European theatres. I know in our work, particularly in Spain and Germany and on missions with the writers and our exchanges with writers, there is a real feeling of a return to the text, and that the physical theatre and the visual theatre of the past needs to make more of a movement, as in Britain, towards writers. And I think writers are very.... There's a generation of young writers in many European countries, now, that are reaching the level of excitement, I think, that we feel in Britain.

SUSANNAH CLAPP

I just wanted to say that I didn't really.... You talked about the physical theatre, which is a term that I actually hate, because it seems to me that all theatres are physical anyway, having a suspicion of language. And I think I probably want to dispute that I think it's more that the people working in that genre feel that other sorts of language have been undervalued, and that need to go to

rent écrire des romans, on ne devrait plus écrire de poèmes! Les deux sont très importants et finiront par se rejoindre.

PAUL TAYLOR

Ian a dit quelque chose de très intéressant. Il disait que nous voudrions que les auteurs dramatiques colonisent le théâtre, ce qui suppose que le théâtre appartient à quelqu'un d'autre au départ. Si j'étais auteur, probablement un mégalomane, j'aimerais être comme Niel Bartlett, qui en fait dirige le théâtre. Le théâtre tout entier est à son image, son travail traverse les frontières entre la performance physique et le texte. Je suis déçu que d'autres auteurs ne veuillent pas ce genre de pouvoir. Sa position est peut-être unique en Angleterre, il est maître de sa carrière et je pense que c'est ce que je voudrais. Être le centre du théâtre et avoir une énergie débordante autour de moi. Cela m'intrigue que personne n'ait suivi son exemple.

IAN RICKSON

Et bien, je pense qu'il est très difficile de diriger un théâtre consacré à l'écriture contemporaine autour de cette idée. Je veux dire vous pouvez, mais c'est très dangereux. Le Royal Court n'est pas l'histoire d'un seul individu, d'une image, d'un esprit ou de l'imagination ou de la carrière d'un seul metteur en scène. Le Royal Court est collégial, il doit être collégial, il doit être question – comme le disait James – d'un

The Chairs seems to me the prime example. Once you saw that production, you couldn't understand how it could possibly have been done without drawing on the resources of that physicality and that sort of visualness. I mean, it just would seem to me to be half a play without that and it seems to me very important that there shouldn't be an opposition between these two branches of the theatre. Obviously, they're probably going to develop as sort of exaggerated forms in opposition. But really, it's just like saying that because some people prefer to write novels, there shouldn't be any poems. The two things are both important and they'll eventually come together.

PAUL TAYLOR

I was interested in something that Ian said. He said that we want the playwrights to colonise the theatre, which presupposes that the theatre belongs to somebody else in the first place. If I were a writer, probably some megalomaniac, I would want to be like Neil Bartlett who actually runs the theatre: the whole theatre is made in his only static image; he does work that crosses the barriers between text and physical performance. I'm so disappointed that more writers don't want that kind of power, I mean he's perhaps in a unique position in England, having complete power over his career, and I think that's what I'd want. I mean, I'd want to be at the centre of the theatre with lots of energy fizzing around after me. But I think I'd

goût éclectique. Mais cela doit inclure une grande variété de goûts sinon cela exclut ou définit les auteurs qui pourraient être inclus. Il faut une certaine ouverture et il doit régner une atmosphère collégiale afin de laisser passer des goûts différents.

MAX STAFFORD-CLARK

Je voulais dire la même chose, en fait, que le travail esthétique d'un seul metteur en scène peut exclure. C'est pour cette raison que les réunions hebdomadaires du Royal Court sont très importantes. Elles permettent une remise en question du goût des metteurs en scène. Une pièce qu'il n'aime pas peut être mise en avant, mais elle peut être défendue par d'autres et, donc, on coupe court au processus de sélection. Par exemple, *La Jeune Fille et la Mort*, pièce largement reprise en Europe et aux États-Unis après sa création au Royal Court, est issue d'une décision totalement marginale. En tant que directeur, je n'y étais pas particulièrement favorable, mais l'enthousiasme de mes collègues a eu raison de moi ! De même, je me souviens, et je pense que certains ici s'en souviennent, lorsque *The Weir* fut discutée, les avis étaient très divergents et je me souviens que quelqu'un présent sur cette scène avait dit : « *Si vous montiez la pièce dans un bar avec quelques chaises autour, je suppose qu'elle pourrait même avoir du public pendant quelques semaines.* » C'est le défi et l'obligation d'être enthousiaste pour un travail qui donne cette variété de décisions et je suis

want something more than that. I'm interested that nobody has followed his lead.

IAN RICKSON

Well, I think it's very difficult. You can't run a new writing theatre based on that idea. I mean, you can, but it's very dangerous. The Royal Court is not about one single individual or static image or mind or imagination, or career of one director. It is collegial, it has to be collegial, because it is about – as James was saying – an eclectic taste. But that has to incorporate a whole variety of different tastes or else it excludes or defines the writers that could be included. So it has to be broad and there has to be a collegiate atmosphere to allow different tastes to come through.

MAX STAFFORD-CLARK

I just wanted to make the same point, really, that any one individual director's aesthetic can exclude work, so the process we talked about, the script meeting and the weekly board, four nightly script meetings, is a very important part of the Royal Court, because it enables the taste of the artistic director to be questioned. It means that a play can be put forward, which he may not like but which other directors advocate, and that stops the process of selection. So, for example, *Death and the Maiden*, a play which was done widely in Europe and in America following its production at the Royal Court, was a totally marginal decision and one that, as director,

entièrement d'accord que cette atmosphère collégiale ou cette chose qui fait que le goût de l'un peut s'étendre a constitué la racine du succès du Royal Court.

STEPHEN DALDRY

Oui. Depuis le début, George Devine a gardé cette même méthodologie qui permet à des gens comme John Dexter de continuer à travailler l'œuvre de Arnold Wesker, même s'il n'a jamais vraiment apprécié le travail de Wesker. Il avait confiance en l'appréciation de Dexter sur le travail de Wesker et c'est pour cela que Wesker a marché.

MICHAEL BILLINGTON

Le Court a une atmosphère collégiale et vous dites que cela est plus fort que n'importe quel directeur artistique isolé. Il existe une influence du Court qui transcende cela. J'aimerais soulever un dernier point avant de passer aux questions. Le Court survivra-t-il à son emménagement dans ses nouveaux locaux? En d'autres mots, au mois d'octobre, vous emménagez dans ce bâtiment que vous avez vous-même choisi. Mais l'image du Court est depuis toujours associé à une certaine décrépitude, n'est-ce pas, à quelque chose d'un peu miteux, et maintenant vous allez avoir un immeuble flambant neuf! Que va-t-il se passer?

I wasn't particularly for, and it was the enthusiasm of colleagues that pushed it through. Similarly, I remember, as I'm sure many people sitting on this platform do, the original discussion when *The Weir* was brought forward. It was a play that aroused at the point a certain dissent from us, I think, and I remember somebody on this platform saying, well, if you stuck it in a bar and had the audience sitting round on a few chairs, then I suppose it might even get an audience for a couple of weeks. And it's that challenging and forcing you to be enthusiastic about the work that gives a plurality of decisions. And I absolutely agree that a collegiate atmosphere, or something that enables one person's taste to be stretched, has very much been at the root of the success of the Royal Court.

STEPHEN DALDRY

Right, right. From the beginning, George Devine had exactly the same methodology – of allowing people like John Dexter to continue doing the work of Arnold Wesker. But he never really appreciated the work of Wesker at all. He trusted Dexter's appreciation of Wesker, that's why Wesker got on.

MICHAEL BILLINGTON

So the Court has a collegiate atmosphere and it's bigger, you'll say, than any single artistic director. There is a Court influence which transcends that. Can I just finally – then we'll have questions – raise one last one of my own. Can the

... la meilleure façon de créer une impression d'énergie dans l'écriture et d'intéresser les gens à l'écriture de pièces afin qu'ils s'expriment en écrivant des pièces (...) c'est de produire le plus de pièces possible. Et je pense que nous avons eu beaucoup de chance à nos débuts (...) d'avoir beaucoup de très bonnes nouvelles pièces. Le fait de donner un coup de manivelle dans le rythme de travail (...) a créé en partie cette sensation d'énergie qui faisait qu'on avait l'impression qu'il y avait un grand nombre de pièces à monter et cette énergie a du coup ses propres récompenses...

... the biggest way of creating a sense of energy behind playwriting and attracting people to write plays and to express their concerns through writing plays (...) is to just get as many plays out there as possible. And I think we were very lucky at the time that we started (...) that there were some really really good young plays around and in a way, us kind of cranking up the work rate (...) was part of what created this sense of energy, was something that really came through, a sense that there were a lot of plays out there that needed to be done, and then that energy has its own rewards...

JAMES MACDONALD

IAN RICKSON

Tout d'abord, il n'est pas flambant neuf, les matériaux employés sont bruts. Ce ne pouvait pas être un quelconque bâtiment neuf, ça aurait signifié la mort. Puis, je pense que nous avons tiré une leçon des trois années passées sans locaux : la preuve que le Royal Court n'est pas qu'un bâtiment, qu'il a continué à vivre et à vibrer loin de chez lui. Alors, d'une certaine façon, le retour à Sloane Square n'est pas une histoire de bâtiment mais bien une façon de continuer à produire.

MICHAEL BILLINGTON

Steve, vous avez largement eu votre mot à dire pour ce nouveau bâtiment. Des soucis ?

STEPHEN DALDRY

Nous n'avons pas augmenté la taille et Max a très justement indiqué que 400 places, c'est une parfaite salle de jeu. C'est une salle de jeu, un théâtre pour l'écoute, pas un théâtre pour spectateurs. Il est très important de ne pas se laisser séduire par l'idée d'un théâtre plus grand que celui qui fonctionne déjà, et les 400 places ont formidablement bien fonctionné pour nous. Ce qui est intéressant en ce moment, c'est que nous sommes en dissidence. Nos grandes institutions nationales ont été imaginées et créées à une époque où nous avions confiance en la culture, ce qui n'est

Court survive its transfer to its new building?

In other words, in October, you're going to a building which you yourselves have specified. But the Court has always been associated, hasn't it, with a certain decay, a certain shabbiness, and now you've got a spanking new building. What's going to happen?

IAN RICKSON

Well, I think, one, it's not spanking new; the materials used are rough. It can't be an anodyne new building, that would be death. I think the other thing is the lesson of the last three years, when we've been homeless, is proof that the Royal Court is more than a building, that actually it's been thriving and vibrant away from its home. So, in a way, going back to Sloane Square isn't about the building but about continuing to produce the work.

MICHAEL BILLINGTON

Steve, you've had a big say, haven't you, in the new building. Any traumas?

STEPHEN DALDRY

We haven't increased the size; and then Max quite rightly pointed out, 400 seems to us the perfect playhouse, and it is a playhouse, it's a theatre for listeners, not a theatre for spectators. And that's terribly important, that you don't find or don't get seduced into having a bigger theatre than the one that does work, and 400 seats has worked

pas le cas aujourd'hui. Il est donc très difficile de construire un Royal Court parfait, ce qui n'est pas notre but. Je pense que la English Stage Company et nous-même serons toujours des occupants du théâtre victorien. Nous continuerons à l'occuper, nous ne voulons pas trouver une solution. Nous n'essayons pas de construire pour la postérité. Le provisoire est au cœur de la philosophie de nos nouveaux locaux. Nous n'essayons pas de résoudre le problème, à part celui de pouvoir physiquement travailler dedans, mais je pense qu'en termes d'esthétique, ce sera toujours provisoire.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Passons aux questions.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je dirige un théâtre en France. Je parle donc du point de vue d'un pays dont le gouvernement est à gauche depuis 1981, alors que la Grande-Bretagne est plutôt à droite depuis 1979, même à l'heure actuelle, je pense qu'on peut parler d'un gouvernement de droite. Vous avez décrit le Royal Court comme étant une organisation qui s'attaque avec succès à l'establishment, qui encourage les auteurs dans ce sens, vous êtes les vilains garçons, c'est une expression que vous avez utilisée. Si l'Angleterre devait se retrouver à gauche, où se situerait le Royal Court? Serait-il toujours à gauche? Dans ce cas, à quoi s'attaquerait-il? Déciderait-il de passer à droite pour s'attaquer à la gauche?

incredibly well for us. What's interesting for the moment, if you like, is that we are living in an age of dissidence. Our major national institutions were imaginatively and physically created at a time of cultural confidence, and we're not at that time. So it's very difficult to build an absolute perfect, resolved Royal Court, which is not what we're trying to do. I think the English Stage Company or ourselves, we will always be in occupation of the Victorian Theatre. We will stand occupation; we're not trying to resolve this, nor do we expect to be building for posterity. Provisionality is at the core of our philosophy in the new building. So we're not trying to resolve it, the only thing that will resolve it; is the physical problems of actually working in it, but I think in terms of the aesthetics and the feel of it, it will still be provisional.

MICHAEL BILLINGTON

Good. Time for questions.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I run a theatre in France and so I'm speaking from the point of view of a country which has had a left-wing establishment, essentially since 1981, whereas England has had a right-wing establishment since 1979 and even now, relatively speaking, could still be said to have a right-wing establishment. You describe the Royal Court as being an organisation which attacks the establishment and has done so successfully, it encourages writers to bring

MICHAEL BILLINGTON

C'est une question très intéressante. Dans l'éventualité improbable que la Grande-Bretagne ait un gouvernement de gauche, où se situerait le Royal Court? C'est un très bon point puisque nous avons effectivement un gouvernement Travailliste!

IAN RICKSON

Ce serait tellement magnifique d'avoir un gouvernement de gauche, l'idée me laisse sans voix. Cela encouragerait peut-être une politique encore plus espiègle, radicale et joueuse. Je veux dire, dans une société, il existe toujours des institutions qu'on a besoin d'attaquer et les auteurs auraient chacun leurs doléances et auraient besoin d'en parler.

QUELQU'UN DANS LA SALLE

Il y a une chose que le Royal Court ne sera jamais, quel que soit le gouvernement, et Stephen en a parlé auparavant dans sa description du National Theatre, c'est un théâtre de banlieue.

MICHAEL BILLINGTON

Susannah est horrifiée par ce mot.

SUSANNAH CLAPP

Je n'aime « de banlieue » pas parce que c'est ce que les gens disaient de Mme Thatcher, comme si c'était ce qu'il y avait de pire chez elle. Je vois plusieurs sens à ce que vous voulez dire et je suis d'accord, mais j'aimerais

forth writing that attacks the establishment, "the naughty boys", is one phrase you used. If England found itself with a left-wing establishment, where would the Royal Court stand, would it still remain left-wing? In which case, what would it attack, or would it decide to move to the right and attack this left-wing establishment?

MICHAEL BILLINGTON

It's a very interesting question. In the unlikely event of Britain ever having a left-wing establishment, where would the Royal Court be? It's a very good point because we do have a Labor Government.

IAN RICKSON

I'm speechless at the idea of a left-wing establishment that would be such a wonderful thing, that perhaps would embolden our policy to be even more mischievous and radical and playful. I mean, there are always institutions or bodies in a society that one needs to attack, and writers will have their own individual grievances and need to speak.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

One thing the Royal Court has never liked to be – whatever government is in charge – is what Stephen said earlier on in describing the National Theatre: it will never be a suburban theatre.

MICHAEL BILLINGTON

Susannah is horrified at that word.

répondre à la question de ce monsieur. Il est assez clair que, quel que soit l'agenda d'un théâtre, qui est globalement de produire le meilleur travail possible, les auteurs ne seront pas contraints d'écrire une chose en particulier, le but étant de rendre les choses possibles. Dans le cas extrêmement peu probable où la couleur politique changerait radicalement en Grande-Bretagne, la réaction du Court dépendrait des seuls auteurs. Je ne crois pas qu'il y ait des écoles d'écriture. Cela signifie la suppression automatique de toute originalité. C'est ridicule, vous savez, de rechercher un nouveau Pinter ou un nouvel Untel. Cela n'existe pas.

MICHAEL BILLINGTON

Cette question, je pense, soulève un sujet très sérieux. Nous nous sommes beaucoup moqués du gouvernement Blair, mais il se passe des choses aujourd'hui en Grande-Bretagne qui sont en accord avec ce qu'a mis en avant le Court. Je veux parler de la libéralisation des lois et de certaines choses comme le consentement homosexuel, etc. Il se passe des choses progressistes maintenant en Grande-Bretagne. Ceci va-t-il changer la position du Court d'une façon ou d'une autre? Va-t-il moins s'opposer au gouvernement Travailleiste qui pourrait être au pouvoir ces 15 prochaines années?

IAN RICKSON

Et bien, le gouvernement Travailleiste se prépare à voter une série de lois extrême-

SUSANNAH CLAPP

I don't like "suburban" because I think that's the thing people always said about Mrs. Thatcher, that she was suburban. It's like that was the worst thing about her.

I take what you say in many other senses. I agree with what you're saying, but in answer to that gentleman's question, it's quite clear that, however much you have an agenda, which is on the whole to publish the best work, it isn't an agenda which is going to coerce writers into writing one particular thing, and the whole point is to enable people. What would happen in the extremely, actually, totally unlikely event of the political complexion of Britain changing absolutely and radically, is that the reaction of the Court would depend on individual writers. I don't believe in schools of writers. I think that means the automatic suppression of any originality. It's ridiculous, you know, looking for a new Pinter, a new somebody else. There is no such thing.

MICHAEL BILLINGTON

I mean, this question, I think, does raise a very serious issue, for as much as we may mock the Blair government, many of the things happening in Britain now are in line with what the Court, as you might say, had advocated. I mean liberalisation of laws and certain things like homosexual consent, etcetera. There are liberal things happening in Britain now. Does this, therefore, alter the Court's posture in any way? Is it going to be

ment à droite sur les réfugiés, préparées par le Parti Conservateur. Il y aura toujours suffisamment de sujets à invectiver et ils inspireront l'écriture des auteurs.

IAN HERBERT

J'arrive de banlieue et je vais beaucoup taper sur le National Theatre aujourd'hui. J'aimerais demander aux représentants du Royal Court combien de leurs travaux récents sont passés par le Studio du Royal National Theatre? Ils sont d'une aide précieuse pour la nouvelle écriture, n'est-ce pas?

IAN RICKSON

Et bien, c'est important pour nous de faire des alliances et le National Theatre Studio, qui est un peu en dehors du National, a été un partenaire formidable. Je ne peux pas le nier et je ne peux vous donner un chiffre. Nous ne sommes pas possessifs avec nos auteurs. Que nous ayons des alliances avec le Bush ou le National Theatre Studio, peu importe du moment que le travail se fait, que se soit avec nous ou sur leur propre programmation, alors c'est fantastique.

QUELQU'UN DANS LA SALLE

J'aimerais poser à Stafford-Clark une question sur *Shopping and Fucking*. Vous avez parlé d'un théâtre de texte, par opposition au théâtre physique. Un texte comme *Shopping and Fucking*, dans sa traduction italienne, me semble très lié au caractère

less oppositional to a Labor government that could be in power for 15 years?

IAN RICKSON

Well, the Labor government is just preparing to put through a series of laws that were put out by the Tory Party, to do with refugees, that are extremely right wing. There are always going to be enough things to rail against and to inspire writers to speak.

IAN HERBERT

I just arrived from the suburbs and will be knocking the National Theatre rather a lot today. Could I ask the Royal Court representatives to tell us just how many of their new works over the last couple of years had actually been through the Royal National Theatre's Studio? They are quite a useful aid to new writing, aren't they?

IAN RICKSON

Well, it's important for us to find alliances and the National Theatre Studio, which is a sort of separate area to the National, has been a great colleague. I mean, I can't deny that and I can't tell you how many. We're very unpossessive about our playwrights and if we can get allegiances with the Bush or the National Theatre Studio, whoever, to get work on, whether it's with us or in their own programming, then that's terrific.

physique de l'acteur. Comment avez-vous traduit cela sur scène : vous êtes-vous fié au naturalisme du texte ? Avez-vous conservé, disons, une vérité poétique vis-à-vis de ce naturalisme ? Et, dans ce cas, la relation entre le metteur en scène et l'auteur a-t-elle toujours été idyllique, ou y a-t-il eu des moments de tension ? Avez-vous modifié la nature physique du travail ?

MAX STAFFORD-CLARK

Mon Dieu ! La question porte sur *Shopping and Fucking* et si la relation avec l'auteur était bonne ? L'auteur croate assise derrière vous a décrit cette relation ce matin. J'ai trouvé qu'elle l'avait vraiment bien décrite. Elle a décrit la relation entre l'auteur et le metteur en scène comme une histoire d'amour où le metteur en scène devait être tendre avec l'auteur et qu'il devait le protéger. Je suppose qu'entre Mark Ravenhill et moi, ç'a été un rendez-vous à l'aveugle. Et je reviendrai sur cette relation et sur l'histoire de la pièce cet après-midi, lorsque nous jouerons un extrait de *Shopping and Fucking*. Mais vous avez abordé le caractère physique de la pièce et dit que la traduction italienne impliquait cet aspect physique. Et bien, peut-être que dans les écoles d'art dramatique, au lieu d'avoir des cours de voix ou d'escrime, on devrait avoir un cours qui s'intitulerait *Fucking*, parce qu'aujourd'hui, on demande aux acteurs de faire toutes sortes de choses physiques sur scène qui étaient probablement inconcevables il y a 20 ou 30 ans. Mais cela inté-

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I would like to ask Stafford-Clark a question about *Shopping and Fucking*. You spoke of text-based theatre as opposed to physical theatre. A text like *Shopping and Fucking*, in the Italian translation seems, to me, very much connected to the physicality of the actor. How did you manage to translate it onto the stage: did you rely on the naturalism of the text ? Did you keep, say, a poetic truth with respect to its naturalism ? And, in this case, was the relationship between the director and the author always idyllic, or were there moments of tension ? Did you modify the physical nature of the work ?

MAX STAFFORD-CLARK

My goodness ! The question is about *Shopping and Fucking* and whether the relationship with the writer was good ? The Croatian writer sitting behind you described the relationship this morning. I thought she hit a point wonderfully. She described the relationship between the writer and the director as being a love affair and that the director had to be tender with the writer and that in the end he had to be protective. I suppose it was a blind date I had with Mark Ravenhill and I will, this afternoon when we do an extract from *Shopping and Fucking*, go into the relationship and the history of the play and perhaps I'll answer that question then. But you talked about the physicality of the play and that the Italian translation implies a physicality. Well, probably there should be in drama schools, instead

resse toujours, bien sûr, que les deux choses qui ne se produisent jamais sur une scène, qui sont toujours une difficulté, sont le sexe et la mort, que le pénis et l'épée soient, en fait, des mensonges théâtraux ou des techniques théâtrales. Alors nous avons passé beaucoup de temps à voir comment faire pour effectivement baiser sur scène ou pour faire en sorte que cela soit réaliste sans que cela arrive vraiment. C'était vraiment marrant, un bon moment la première après-midi où les gens ont commencé à se déshabiller. Je peux vous montrer? Non, pas sans les acteurs. Mais vous avez raison, le sexe sur scène doit être abordé par le metteur en scène avec les acteurs à un certain moment et il faut savoir juger le bon moment des répétitions où on est prêt pour ce genre d'intimité, c'est toujours très difficile. C'était plus facile dans les années 60, parce qu'alors, les gens se déshabillaient tout le temps et, en fait, l'histoire de la nudité au Royal Court est un sujet très intéressant. Pendant les années 1980, il y a eu une période où seuls les hommes pouvaient se dévêtir sur scène, alors beaucoup d'appareils génitaux pendaient de pièce en pièce, puis les choses se sont calmées. Ce n'était politiquement correct que pour les hommes de se déshabiller. Aujourd'hui, je crois qu'on est arrivé à une sorte d'équilibre. C'est naturaliste et ce qui ressort des petits segments que vous verrez cet après-midi est un peu fondé sur l'observation des comportements, pour dire les choses correctement.

of, you know, voice work and sword play, there should be a lesson called *Fucking*, because actors are required to do all kinds of things physically on stage these days that probably were inconceivable 20 or 30 years ago. But it always interests me that, of course, the two things that don't happen on stage, that are always a trick, are sex and death, that the penis and the sword are theatrical lies, really, or theatrical technique. So, how you actually fuck on stage or make it look persuasive without it actually happening, is something that we spent a lot of time doing. It was great fun, we had a great afternoon the first time people took their clothes off. Can I show you? No, not without the actors. But you're quite right, sex on stage is something that the director has to address with the actors at a certain point, and that judgment about when in rehearsal you're ready for that kind of intimacy, it's always a very tricky one. It was easier in the 1960s because then people had their clothes off all the time and, indeed, the history of nudity in the Royal Court Theatre is a very interesting subject. There was a period in the 1980s when only men could take their clothes off on stage and there was a lot of dangling genitalia that went from play to play and then it sort of calmed down again. But it was only politically correct for men to take their clothes off for a while. But I think a balance has been established now. It is naturalistic, and the production that you'll see little tiny segments of this afternoon is, I suppose. Observation of behaviour lies at the bottom of it, if that's a correct way of putting it.

MICHAEL BILLINGTON

Merci, Max. Voilà, je crois, qui vous garantit une salle comble cet après-midi.

ALISTAIR MCCAULAY

Deux questions. Pouvez-vous nous parler du contenu politique de *The Weir* et nous dire comment il se conforme à la politique du Royal Court et, parmi les pièces que vous avez reçues, y en a-t-il qui ont été refusées parce qu'elles ne correspondaient pas à la politique du théâtre ?

MAX STAFFORD-CLARK

Je crois que le théâtre serait bien terne si chaque pièce avait une ligne politique claire et je trouve cela fascinant quand la politique est codée ou métaphorique. Je pense que *The Weir* est une pièce très idiomatique et fondée sur le langage et c'est ce qui m'inquiète un peu dans cette culture. L'élément politique de cette pièce est poétique dans la mesure où elle est issue d'une culture irlandaise en recherche de paix, d'harmonie et de rassemblement. Et toutes ces choses qui ont été réprimées dans cette culture, que se soit les abus des Christian Brothers ou le catholicisme. Je pense que le besoin de témoigner est très fort en Irlande en ce moment. C'est ce qui ressort de *The Weir*. Quelle était la seconde partie de la question ?

MICHAEL BILLINGTON

Thank you, Max. That's guaranteed a full attendance this afternoon, I think.

ALISTAIR MCCAULAY

Two questions. Could you discuss the politics of *The Weir* and how it suits the politics of the Royal Court, and are there any plays that you received that you turned down, rejected, because they're wrong for the politics of the Royal Court?

MAX STAFFORD-CLARK

I think it would be a dull theatre if every play we programmed had an overt political line through it, and I think what's fascinating about work is when the politics within are, perhaps, coded or metaphorical. So I think a play like *The Weir*, actually, I am worried about in this culture simply because it's a very intensely idiomatic play and language-based. I think the politics of that play are poetic insofar as it comes out of an Irish culture where the major things that are happening are a drive for peace and harmony and a need to come together. And with a whole series of things that have been repressed in that culture, whether it be the abuses that have been perpetrated by the Christian Brothers or through Catholicism and need to speak. I think a very strong thing in Ireland at the moment is a need for testimony. And I think all that comes through in *The Weir*. What was the second part of the question?

ALISTAIR MCCAULAY

Avez-vous déjà refusé une pièce pour des raisons politiques?

MAX STAFFORD-CLARK

Non, je ne pense pas.

STEPHEN DALDRY

Il y a eu une période pendant laquelle nous éliminions les pièces écrites par des auteurs de droite et Roger Scruton, philosophe et chasseur, connu pour ses opinions de droite, a écrit une pièce pour nous. À notre grande satisfaction, la pièce était mauvaise alors nous l'avons montée pour exposer la droite. Mais, de toute évidence, le débat met en jeu toutes sortes d'opinions.

MICHAEL BILLINGTON

Oui, Barbara, vous voudriez parler?

BARBARA NATIVI

Oui, parce que nous discutons de la relation entre la pièce, son rapport physique et la politique, je pose la question. Jusqu'à quel point le Court s'intéresse-t-il en ce moment à la découverte de pièces nouvelles venues d'autres pays parce que, je pense que si vous changez de culture, la relation entre l'écriture et son rapport physique et tout le reste change. Alors, il est possible de trouver une solution à ce que l'on dit. Je sais que vous travaillez là-dessus, alors quel est le pourcentage de

ALISTAIR MCCAULAY

Have you ever turned a play down because of its politics?

MAX STAFFORD-CLARK

I don't think so, no.

STEPHEN DALDRY

There was a period when we sorted out plays by right-wing writers, and Roger Scruton, who is a well known right-wing philosopher and huntsman, wrote a play for us. Satisfyingly it was very terrible, so we were able to put it on and expose the right-wing. But, obviously, debate involves all kinds of opinions.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, Barbara, do you want to speak?

BARBARA NATIVI

Yes, since we are discussing the relationship between the play, its physicality, and politics, I ask this question. How interested is the Court at the moment in discovering new play-writing from other countries? Because I think if you change the culture, possibly, the relationship between writing and physicality and everything changes. So, possibly, that's a good way to find the solution to what we are talking about. So, how much – I know that you are working on this – but what is the percentage of plays, and from which countries, and how do you choose these countries?

pièces étrangères et comment choisissez-vous les pays? C'est surtout intéressant en ce moment puisque beaucoup d'auteurs viennent de pays en guerre et il est possible que tout puisse changer, que ce point de vue rende tout plus simple.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais d'abord connaître la réponse de Graham Whybrow, puis celle de Elyse.

GRAHAM WHYBROW

La première responsabilité d'un théâtre qui produit des pièces nouvelles est de créer au niveau local une culture en mouvement autour de l'écriture nouvelle en s'adressant en premier à des auteurs de votre pays, de votre langue. Et pourtant, il serait bien réducteur, bien limité, de ne pas avoir une perspective internationale qui apporte du soutien, défie votre travail. Je ne pense pas que ce serait une bonne vision du théâtre que tous les théâtres aient comme un quota de productions étrangères. Sinon, tous les théâtres en Europe se ressembleraient, on ressemblerait à la boutique *duty free* d'un aéroport, proposant le meilleur de la Belgique, le meilleur de la France et ainsi de suite. Ce que nous adorons, et Elyse pourra vous en parler, c'est aller dans un pays et voir dans quelles conditions favorables les auteurs de ce pays sont produits. Et, en fait, de mon point de vue, nous lisons souvent des pièces qui

I think it's interesting, especially at the moment – we had a lot of playwrights from countries in war – and, possibly, everything can change; this point of view could make everything simpler.

MICHAEL BILLINGTON

Could I ask first Graham Whybrow and then Elyse to answer that?

GRAHAM WHYBROW

The first responsibility of a producing theatre doing new plays is to create a vibrant indigenous culture of new writing, and then your first responsibility must be to writers from your own country and your own language. And yet that would be so circumscribed, so limited, if you didn't have a proper international perspective to bring to bear on your work and challenge it. I don't think it would be a good idea as a vision of theatre, if all theatres were, almost by quota, producing international work. Otherwise, every theatre in Europe would look the same, they'd look like an airport duty free shop, retailing the best of Belgium and the best of France and so on. What we relish, and Elyse will talk about that, is being able to go to another country and see favourable conditions where writers in that country are produced. And actually, from my perspective, we are very often reading plays which have not been produced, which we think are better than the plays that are being produced.

MICHAEL BILLINGTON

Elyse, the last word.

n'ont pas été montées et que nous trouvons mieux que celles qui le sont.

MICHAEL BILLINGTON

Elyse, le mot de la fin.

ELYSE DODGSON

Juste pour dire que le Royal Court a toujours été un théâtre international et que dans les années 1950, nous étions le premier théâtre à proposer le travail de Ionesco, de Brecht et de Genet au public britannique et je pense que cela continue. Mais, comme le dit Graham, nous regardons évidemment d'abord notre propre société, mais nous parcourons le monde, nous trouvons des choses très excitantes et nous prenons part au développement de ces travaux. Il y a deux aspects : les cultures où le théâtre est établi, puis les pays en voie de développement, qui n'ont pas de tradition de théâtre écrit et nous découvrons des auteurs qui trouvent leur voie de la même façon que nos jeunes auteurs la trouve en Grande-Bretagne. Pour le moment cela a été pour nous une expérience très stimulante.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup, Elyse. Je pense que nous devons mettre un terme à cette première exploration du Royal Court. Cet après-midi, Max Stafford-Clark dirigera une scène de *Shopping and Fucking*, tentant, nous l'espé-

ELYSE DODGSON

Just to say I think the Royal Court has always been an international theatre and in the 1950s we were the first theatre in Britain to bring the work of Ionesco, Brecht and Genet to British audiences and I think this continues. But like Graham says, obviously we look at our own society first, but we're going all over the world, we're finding very exciting work and we're taking part in the development of that work. There are two strands: one in established theatre cultures; and also in developing countries where there has been no tradition of theatre writing and where we are discovering writers, finding their voices in the same way that our young writers find them in Britain. And that's been a very exhilarating experience for us now.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much Elyse. I think we have to draw this part of the Royal Court exploration to an end. This afternoon we will continue, when Max Stafford-Clark will direct a scene from *Shopping and Fucking*, proving that the penis is mightier than the sword, we hope. Ian Rickson will direct a scene from *Mojo* by Jez Butterworth, and Barbara Nativi will direct a scene or scenes from Martin Crimp's *Attempts on Her Life* – and this will be a genuine workshop, and I will talk to the directors, hopefully, about the work and then we will see a scene from the work and how it evolves. Can I – I hope the panel will forgive me – thank you all collectively. If I go through the individual names it will be like reading

rons, de prouver que le pénis est plus fort que l'épée. Ian Rickson dirigera une scène du *Mojo* de Jez Butterworth et Barbara Nativi dirigera une ou plusieurs scènes d'*Atteintes à sa vie* de Martin Crimp. Ce sera un véritable atelier. Je parlerai aux metteurs en scène de leur travail puis nous verrons une scène et comment elle évolue. Puis-je dire – et j'espère que les participants me pardonneront – un grand merci collectif à vous tous. Cela ressemblerait à la lecture de la distribution de *Hamlet* si je devais citer chaque nom. Alors je remercie chaque personne individuellement pour leur contribution. Un grand merci à vous tous.

[PAUSE]

MICHAEL BILLINGTON

Bienvenue, de retour au travail du Royal Court. Ce matin, nous avons parlé de la politique du théâtre et comment celle-ci était mise en pratique. Cet après-midi les metteurs en scène vont animer des ateliers et nous allons voir des extraits de trois pièces. Tout d'abord, nous allons voir une scène de *Mojo* de Jez Butterworth, une pièce créée par Ian Rickson. Ensuite, Max Stafford-Clark dirigera une ou plusieurs scènes de *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. Enfin, Barbara Nativi travaillera sur *Atteintes à sa vie* avec trois comédiens italiens. Mais, tout d'abord, je pensais qu'il fallait donner quelques explications au sujet de *Mojo* avant d'en voir une scène. Ian, pouvez-vous nous

out the cast list of *Hamlet*, so may I just thank every single person on the panel for their contributions. Thank you very much indeed.

[PAUSE]

MICHAEL BILLINGTON

Welcome back to the work of the Royal Court. This morning we talked about the policy of the theatre and how that policy is put into practise. This afternoon the directors are going to do workshops, and we are going to have extracts from three plays. First of all from Jez Butterworth's *Mojo*, which Ian Rickson directed originally, and is now going to do a scene from, and then we'll have Max Stafford-Clark directing a scene or scenes from *Shopping and Fucking* by Mark Ravenhill, and then Barbara Nativi will work on Crimp's *Attempts On Her Life* with three Italian actors. But I thought we needed to perhaps just explain a little bit about *Mojo* before we see a scene from it. Ian, can you first of all describe to us just how this play happened. Was this a play that you sought, commissioned: how did it occur?

IAN RICKSON

Well, I think it was one of those fairy tale situations where a play arrives on your desk and you sort of push it to one side with the twelve other plays you have to read that week. But I'm a great believer in the idea that if you take a page from any script, you can tell whether the voice

expliquer comment cette pièce est arrivée? L'avez vous recherchée, commandée, comment est-ce arrivé?

IAN RICKSON

Et bien, je pense que c'était un de ces moments, comme dans un conte de fées, où une pièce atterrit sur votre bureau et vous la poussez de côté avec les douze autres que vous devez lire dans la semaine. Mais je crois beaucoup à l'idée que lorsque vous prenez une page de n'importe quelle pièce, vous sentez si la voix est originale et différente. Je crois que quelques pages sont tombées du manuscrit, je les ai ramassées et j'ai vu cette langue poétique et musicale et j'ai décidé de le lire. Le texte faisait 150 pages et nous avons organisé une petite lecture de la pièce à haute voix, et nous avons su que nous touchions quelque chose. Et même si l'auteur n'avait que 24 ans, nous avons tout de suite joué la pièce en bas, dans la grande salle, ce qui n'était pas arrivé depuis *Look Back in Anger* de John Osborne. Cela est allé très vite. La pièce est arrivée au mois de mars, elle était déjà en répétition au mois de juin. Il y avait quelque chose de dynamique dans ce voyage, du courage à pousser sur scène cette pièce, sachant que la programmation dans la plupart des théâtres en Angleterre se fait à peu près un an à l'avance. Mais cela faisait penser à un vrai pari et c'était excitant. L'extrait que vous allez voir correspond au début de la pièce donc je ne

is original and distinctive, and I think a couple of pages fell out of this script and I picked them up and saw this exhilarating, poetic, musical language, and decided I would read the play. And it was about 150 pages long, and so we organised a little reading, where it was read aloud, and then we knew that we were on to something. And even though the writer was only 24, we put on the play immediately downstairs in our main theatre, which was the first time that had happened since John Osborne's *Look Back in Anger*, so the speed of that was amazing. The play came in in March, was already in rehearsal in June, and there was something about the dynamism of that journey and the bravery of just pushing it on stage, bearing in mind that most theatres in England programme a year or so ahead. But I think it felt like a real dare, and it was thrilling. The extract you are going to see is the beginning of the play, so I don't want to explain it too much, but basically: 1956, we are in an area of London called Soho – very influenced by Italy – and two characters, Sweets, played by Pearce Quigley, and Pots, played by Nick Tennant, are waiting for a meeting that is happening behind them, in which something good is going to hopefully happen, which is that Sam Ross, who is the local gangster, may be buying a singer that sings in their club – they don't own the club, they basically sweep the floors, but it would be like Scorsese coming into Taormina. If he basically does the deal correctly, they could be into something, but they're not sure, and

veux pas trop entrer dans les détails : 1956, nous sommes dans un quartier de Londres, Soho – très influencé par l'Italie. Il y a deux personnages : Sweets, interprété par Pearce Quigley et Pots, interprété par Nick Tennant. Ils attendent une réunion, qui se passe derrière eux, pendant laquelle quelque chose de bien va se produire. Sam Ross, gangster local, va peut-être acheter un chanteur qui se produit dans un club où les deux personnages sont balayeurs. C'est comme si Scorsese arrivait à Taormina. Si Sam Ross négocie bien, ça pourrait vouloir dire quelque chose pour eux, mais ils n'en sont pas sûrs, de même qu'ils n'ont pas vraiment confiance l'un dans l'autre. Mais tout ceci trouve une explication dans la scène. Nous allons faire à peu près 8 minutes, puis nous jouerons un peu avec la scène même si les metteurs en scène détestent diriger en public. Vous savez, simuler une mise en scène, c'est comme simuler le sexe, c'est même pire parce qu'au moins lorsqu'on simule du sexe c'est... bref, je n'irai pas plus loin – oui, c'est plus difficile. Je vais donc vous jouer une scène et ensuite nous jouerons un peu avec.

Je suppose qu'au Court – à la suite de Max, et Max de Ute Hagen, Stanislavsky – on pousse le comédien à jouer simplement l'objectif et à jouer sur l'autre personnage. Et Max, comme il vous le montrera, divise cela en action fragmentée, effectuée de façon transitive afin de jouer sur l'autre comédien. Mais aussi longtemps que vous

they're not sure of each other either. But in a way this all gets explained in the scene. So we'll do about eight minutes of the scene, and then we'll play with it a bit – but directors hate directing in public. It's sort of, you know, simulating directing is like simulating sex, in fact it's worse 'cause at least simulating sex is...well anyway, I won't go further – yeah, more difficult. So, I'll play you a scene, and then we'll play with it a bit.

At the Court, I suppose we – pretty much from Max, Max from Ute Hagen, Stanislavsky – are always trying to get the actor just simply to play the objective and to be affecting the other character. And Max divides it, as he'll show you, right down into an action clause by clause that you are doing in a transitive way to affect the other actor. But as long as you're affecting the other actor and doing something to them, then at least the play is coming alive. It's specific and you're not getting actors just generalising and emoting.

ACTOR

Yes! Oh yeah, no, definitely. Because it's like giving your thought so that each line has an energy... each line already has a previous energy that gets you through the next line.

IAN RICKSON

You did that like it wasn't scripted. Right, very good. Now, let's look at the next sequence, which is "God spoke to me last night Sweets."

avez un effet sur l'autre comédien, que vous lui faites quelque chose, alors au moins la pièce commence à vivre. C'est spécifique, les comédiens ne se contentent pas de généraliser et de jouer des émotions.

ACTEUR

Oui! Oh, oui, non, absolument. C'est comme si vous transmettiez votre pensée pour que chaque ligne dégage de l'énergie... Chaque réplique a déjà une énergie précédente, ce qui vous permet d'arriver à la réplique prochaine.

IAN RICKSON

Vous l'avez fait comme si ce n'était pas écrit. Très bien. Maintenant, regardons la séquence suivante – « Dieu m'a parlé hier soir, Sweets ». Vous savez, enfant nous jouons tout le temps et, en grandissant, les moments de jeux se limitent à la récréation à l'école primaire, un petit peu à la pause de midi à l'école secondaire, puis ça s'arrête. Les répétitions devraient être des moments de jeux, pas anodins mais des jeux où le secret d'une scène est libéré. Je pense réellement que si vous nourrissez bien les comédiens, ils trouvent leur propre chemin vers un jeu sincère au texte, surtout si l'auteur est présent. Et la meilleure façon d'y arriver ce n'est pas de parler beaucoup, c'est dans l'action, les exercices, une façon de leur permettre de se lâcher pour que la pièce se réalise. Je vous ai fait quelques simulations,

You know, we play all the time when we are a child and then the amount of play we have as we grow older shortens to play-time when we are in our junior school, and then a little bit at lunch-time at secondary school and then it finishes. And rehearsal should be a time of play, but not just sort of purely benign play; it should be play that releases the secret of a scene. I am a great believer if you give enough food for actors they will find their own journey which is sincere to the play, particularly if you've got the writer there, and the best way of doing that is not through a lot of talk, but through action and exercises and ways of allowing them to be released so the play is realised. So I have been doing some simulating and, you know, it's odd, but I hope that you've gone with me. The other thing I do a lot is research so we go to the area the play is set and we spend time there. We do a lot of research of the period that the play is set, and in this play particularly because it is so musical – the language is musical – all the time the only thing we can listen to is music from the period, and a certain kind of percussive music of 1956 really helps the actors get that degree of cadence and muscularity in the language. So the actors in *The Weir*, for example, similarly did a lot of research, and they even rehearsed drinking the amount of drink they drink in the play, which is a lot.

là et c'est curieux, mais j'espère que vous m'avez suivi. L'autre chose que je fais beaucoup, c'est de la recherche. Nous allons dans les endroits où la pièce se situe et nous y passons du temps. Nous faisons aussi beaucoup de recherches sur l'époque à laquelle se passe la pièce, surtout celle-ci, parce que la langue est tellement musicale. Nous écoutons de la musique de l'époque, une sorte de musique rythmée de 1956, qui aide vraiment les comédiens à acquérir dans la langue ce degré de cadence et de force. Les comédiens de *The Weir*, par exemple, ont aussi fait des recherches. Ils ont même répété en buvant la même quantité de boisson qu'ils boivent dans la pièce, ce qui fait beaucoup !

MICHAEL BILLINGTON

Je peux juste vous poser une question à propos de la pièce ? Pourquoi un auteur de 24 ans, Jez Butterworth, a-t-il choisi cette période en particulier, le savez-vous ?

IAN RICKSON

Je pense qu'en choisissant une période 10 ans avant sa naissance, c'est-à-dire 1956, il a pu inventer tout un langage. Et ce qui est formidable dans cette pièce c'est qu'il a inventé toute une poésie Cockney (il faudrait un brillant poète pour traduire la pièce en italien), séduisante, belle et drôle, qui associe formidablement le public. Ce qui est aussi très intelligent, et vous avez pu le voir dans la scène que l'on a étudiée, c'est que l'action

MICHAEL BILLINGTON

Could I just ask you a question about the play? Why did a writer like Jez Butterworth, who was 24, choose this particular period, do you think?

IAN RICKSON

Well, I think what he could do by setting a play ten years before he was born, i.e. 1956, was invent a whole language. And what is so wonderful about the play – and, you know, if it was translated into Italian you would really want a brilliant poet to do it – is that he has invented a whole kind of Cockney poetry which is seductive and beautiful to play and funny and involves the audience dramatically. I think what is also clever about the play is, as you can see in the scene that we looked at, the real action is off; there is something happening behind, and that's always good in a play because it encourages the audience to imagine and engage in an active way. I think that is why theatre is the most radical of all the arts, because actually it can fill an imaginative space in the spectator. All the violence is off-stage; it's all in one time, it's very unified.

MICHAEL BILLINGTON

And also, what's interesting about the play is that it is an all-male play, an all-male cast, isn't it? And it's obviously from that scene about male bravado and male talk, but in the end is the play in your view a satire on this cocksure male world?

se passe en dehors de la scène, il se passe quelque chose derrière et c'est toujours bon dans une pièce parce que cela encourage le public à imaginer et à s'engager de manière active. Je pense que c'est pour cela que le théâtre est l'art le plus radical parce qu'il peut remplir un espace imaginaire en chaque spectateur. Toute la violence est hors scène, tout est dans le même temps, c'est très uni.

MICHAEL BILLINGTON

Ce qui est intéressant, aussi, c'est que se soit une pièce exclusivement masculine, une distribution toute masculine, n'est-ce pas? Il s'agit de cette scène de bravade masculine et de discussions entre hommes, mais, en fin de compte, selon vous, cette pièce est-elle une satire d'un monde de mâles sûrs de leur bite?

IAN RICKSON

Je pense que le mot satire est trop faible. Je pense que cette pièce est un psychodrame sur les familles mâles et sur ce que les hommes se font – je pense que ça parle de l'absence du féminin. Et comme on peut le voir dans cette scène, lorsqu'il n'y a pas de femmes, ils endossent des rôles de femmes eux-mêmes mais, au bout du compte, ce monde de mâles est désert et destructeur.

MICHAEL BILLINGTON

Bien, merci beaucoup, c'était vraiment très bien. Passons à *Shopping and Fucking* avec

IAN RICKSON

I think satire is too light a word. I think the play is a psycho-drama about male families and what men do to each other when – I think it's about the absence of the feminine. And as you can see from that scene, when there is no woman, in a way they start to adopt female roles themselves. But ultimately that male world is barren and destructive.

MICHAEL BILLINGTON

Good, thank you very much. That was very, very good. We'll move on to *Shopping and Fucking* with Max. We're now going to do, or Max Stafford-Clark is going to direct two scenes from a play called *Shopping and Fucking* by Mark Ravenhill, which many of you will know and I suspect all of you will have heard of.

MAX STAFFORD-CLARK

I have been furiously thinking of all the exercises I can possibly do. Ian didn't tell me he was going to do that at lunchtime. Goodness, I feel outrageously upstaged, but I'll think of a few. So we're just going to read one scene, just to give the play some context, and at the end of the session we'll do the scene that we've worked on. But this is Lulu – this is Kate Ashfield who's playing Lulu, Pearce Quigley is playing Robby, and they've agreed to meet in a pub and go to a club where Lulu has auditioned for somebody for a shopping channel, and it's quite

Max. Max Stafford-Clark va diriger deux scènes de cette pièce de Mark Ravenhill. Je pense que beaucoup d'entre vous la connaissent et je suppose que tout le monde en a entendu parler.

MAX STAFFORD-CLARK

Je pense très fort à tous les exercices que je pourrais faire. Ian ne m'a pas dit au déjeuner qu'il allait faire ça. Mon Dieu, je me sens terriblement pris de court, mais je vais en retrouver quelques-uns. Alors, nous allons lire une scène, juste pour donner le contexte de la pièce, puis à la fin, nous jouerons la scène sur laquelle nous avons travaillé. Mais voici Lulu, interprétée par Kate Ashfield et Robby, interprété par Pearce Quigley. Ils se sont mis d'accord pour se retrouver dans un pub pour ensuite se rendre dans un club où Lulu a passé une audition avec quelqu'un pour une chaîne de téléachat et c'est assez embrouillé, mais, au lieu de cela, cette personne lui a donné 300 *extasy* à écouler. Ils vont au club pour les vendre, c'est le plan. Mais sur le chemin du pub, il arrive quelque chose à Lulu. Robby attend dans le pub, il a sans doute déjà testé la marchandise en l'attendant et se trouve donc dans un drôle d'état du fait qu'elle ne soit pas venue. Vous avez l'*extasy* sur vous, n'est-ce pas? Bien. Voilà la situation et nous allons juste lire la scène pour vous, d'accord?

convoluted, but instead he's given her 300 Es to sell. And they're going to go to the club and sell them, and that's the plan. However, something has happened to her on the way to the pub. Robby's been waiting in the pub; he's sampled the goods himself a little bit perhaps, while waiting, so he's been in rather a state that she hasn't turned up. You've actually got the E, haven't you, on you? Right. So that's the situation, and we're just going to read this one scene for you first, Ok?

MICHAEL BILLINGTON

Right, could you just talk about that scene, Max? What does that scene tell us about these characters or about this world? Is it that you wanted to establish the context of the play, that you chose that scene?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, I should explain that both Kate and Pearce have been in the play, although not in the same production, so the first time they've met in public was just a moment ago. We didn't talk this morning about the actors, but as you can already see, the actors are a very important part, and I think one of the things we have in England is a whole raft of actors who have worked on new work. So we don't have permanent companies. And talking to some of my colleagues from other countries at lunch time, the economic possibility of having a permanent company of actors is just impossible in an English context. So what we have instead is a kind of

MICHAEL BILLINGTON

Pouvez-vous nous parler de cette scène, Max? Qu'est-ce qu'elle nous enseigne sur les personnages ou sur cet univers? Est-ce pour nous mettre dans le contexte de la pièce que vous avez choisi cette scène?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, je devrais dire que Kate et Pearce ont tous les deux joué dans la pièce, mais pas dans la même distribution. C'est la première fois qu'ils se rencontrent sur scène. Nous n'avons pas parlé des comédiens ce matin, mais, comme vous l'avez vu, ils représentent une part très importante et une chose que nous avons en Angleterre, c'est tout un tas de comédiens ayant déjà travaillé sur la nouvelle écriture. Nous n'avons pas de troupes permanentes et, en parlant au déjeuner avec des collègues venus d'autres pays, les possibilités économiques d'avoir une troupe permanente sont inexistantes dans le contexte anglais. À la place, nous avons – les metteurs en scène – une forme de troupe plus souple que nous essayons de garder tout au long de notre carrière. J'ai travaillé sur quatre pièces avec Kate depuis cinq ans. Avec Pearce, nous avons probablement fait huit pièces. Ce sont des comédiens que je connais et qui me connaissent et ils apportent une expérience et une humanité considérable à chaque projet. J'ai devant les yeux le texte original sur lequel nous avons travaillé. Nous sommes passés par un processus – en fait, le

loose company that each of us who are directors carry through our careers with us, so I have worked with Kate on four plays over the last five years, and I have worked with probably eight plays with Pearce, so both of them are actors that I am familiar with and they are familiar with me, and their expertise and humanity that they bring to every project is quite considerable. What I have here in front of me is the original script that we worked from. And the process that we went through – well, the process that one goes through with each play is very separate: I have just done a play by Caryl Churchill, called *Blue Heart*, where the script as it is now published and as it is performed, is virtually identical to the script that we started work with on the first day of rehearsal, but with *Shopping and Fucking* that is not the case. And the two versions I have got here – one is the first production and one is a subsequent production – are both very different.

MICHAEL BILLINGTON

If I'm right, there is a particular method that you adopt, which is quite well-known or famous in the British theatre, isn't it? And looking at your manuscript at lunchtime what struck me is that every single line of the play seems to have an annotation alongside it in the margin, right?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes.

Ce qui nous intéresse, ce n'est pas seulement de donner nos pièces ou d'en recevoir pour les mettre en scène. Nous nous considérons comme un théâtre international. (...) nous sommes des pionniers, en quelque sorte, puisque nous ne travaillons pas qu'avec les metteurs en scène, les auteurs et les comédiens, nous laissons entrer le traducteur aussi. Et je pense que nous arrivons à un nouveau niveau de traduction (...) Je pense que nous en sommes vraiment qu'au début.

I think we are not just interested in giving out our plays abroad or in receiving plays and putting them on; we see ourselves now as an international theatre. (...) I think we are being pioneers in a sense, in that we are not only working with the director and the playwright and the actors in the rehearsal room, but we are bringing the translator in now, too, and I think we are finding a new level of translations (...) but I think it's very much still the beginning.

ELYSE DODGSON

processus est différent pour chaque pièce. Je viens de monter une pièce de Caryl Churchill qui s'intitule *Blue Heart*. Le texte tel qu'il est publié et tel qu'il a été joué est identique à celui sur lequel nous avons travaillé dès la première répétition. Ce n'est pas le cas de *Shopping and Fucking*. J'ai ici deux versions : celle de la création et une suivante. Elles sont très différentes.

MICHAEL BILLINGTON

Si je ne me trompe pas, vous avez adopté une méthode particulière, assez populaire ou connue dans le théâtre britannique, n'est-ce pas ? En regardant votre manuscrit pendant le déjeuner, ce qui m'a surpris c'est que chaque ligne du texte est annotée en marge, n'est-ce pas ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui.

MICHAEL BILLINGTON

Quelle en est la raison, pouvez-vous l'expliquer ? Comment procédez-vous avec un nouveau texte ?

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, je crois que nous plaçons l'analyse avant l'instinct. Nous analysons les intentions du texte, un peu à la manière de Stanislavsky. On peut vous en faire un petit peu, pour vous montrer. Jouons la deuxième scène.

MICHAEL BILLINGTON

And what is the purpose of that, can you explain that a bit? What is the process you go through with any new script?

MAX STAFFORD-CLARK

Well, I think we put analysis before instinct, so that we do analyse the intentions of a script, so it is Stanislavskyish. So we can do a little bit for you and show you that. Let's do the scene we were going to do second, shall we?

MICHAEL BILLINGTON

What, are you just going to read it or are you...?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, we'll show you what we mean by...no, that's the one we've just done. So if I read the unit and you read the action on this scene. Shall we go on that one?

KATE ASHFIELD

Yes.

MAX STAFFORD-CLARK

So, the first unit of this scene – we haven't done this scene [...] we've worked on. So the first unit is called "Lulu wants to mother Robby". Yes, you read the action first and then....

MICHAEL BILLINGTON

Vous allez juste en faire une lecture ou... ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, on va vous montrer ce qu'on veut dire... Non, ça, c'est celle qu'on vient de faire. Alors, moi je lis le texte et vous l'action de cette scène. On y va ?

KATE ASHFIELD

Oui.

MAX STAFFORD-CLARK

Alors, la première s'appelle «Lulu veut mater Robby». Toi, d'abord tu lis l'action, et puis...

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais juste en savoir un peu plus sur ce procédé. Pour chaque ligne de texte, qui trouve un verbe, un adjectif ou un adverbe pour la décrire. Vous ou les acteurs ?

MAX STAFFORD-CLARK

Les deux. La collaboration est difficile et je pense que c'est pour cela que les metteurs en scène choisissent des auteurs morts et que les auteurs finissent par mettre en scène leur propre travail. Mais je m'intéresse plus au théâtre de collaboration qui n'est dominé ni par le metteur en scène ni par le scénographe ni par les comédiens. Il n'est pas question d'imposer des mots aux

MICHAEL BILLINGTON

Could I just ask a bit about this then? So with each line of the play, is it you or the actors who's coming up with this verb that describes, or adjective or adverb?

MAX STAFFORD-CLARK

Both. I mean, collaboration is hard, and I think why directors end up directing plays by dead writers and writers end up directing their own work is because collaboration is hard. But the theatre that interests me most is collaborative theatre, that isn't dominated by the director or designer or actors. So, it's not a question of imposing a word on the actors, it really is arriving at what we believe... and the writer, as I think Ian said this morning, it's an assumption that the writer is present at every single session, so the writer is always there. So you just work out what the overall intention of the scene is and then find the action. It is a bit like doing the *Times* crossword puzzle, so I would always alternate it with something much more physical, or something much less heady, 'cause if you work like that all day, by the middle of the afternoon it's as if you've done the *Times* crossword puzzle fifteen times, and your head feels tired.

MICHAEL BILLINGTON

Can I ask, Kate or Pearce as well, what happens when presumably there are lines when there are several actions going on, aren't there, or there might be, you know, more than one – I mean what happens then?

comédiens, le tout est d'arriver à faire ce en quoi nous croyons. Et l'auteur, je pense que Ian l'a dit ce matin, on présume que l'auteur sera présent à chaque répétition, l'auteur est toujours présent, alors on travaille sur l'intention globale de la scène et on trouve l'action. C'est un peu comme quand vous faites les mots croisés du *Times*, il faut alterner avec quelque chose de plus physique, de moins cérébral, parce que si vous travaillez comme ça toute la journée, c'est comme si vous aviez fait les mots croisés quinze fois d'affilée, votre tête est fatiguée!

MICHAEL BILLINGTON

Je peux vous demander, à Kate ou à Pearce, ce qui se passe lorsqu'il y a plusieurs actions dans la même scène? Cela peut arriver.

KATE ASHFIELD

Et bien, on divise la réplique et on fait autant d'actions que nécessaire.

MICHAEL BILLINGTON

D'accord. Parce qu'on suppose qu'il y a une signification par ligne, pour cette scène. Il peut y avoir des contradictions, non?

MAX STAFFORD-CLARK

Non.

MICHAEL BILLINGTON

Non?

KATE ASHFIELD

Well, then you divide the line up and do different actions for each bit.

MICHAEL BILLINGTON

Right, right. Because the assumption there is that there is one purpose with every line of that scene. There might be contradictory impulses, mightn't there?

MAX STAFFORD-CLARK

No.

MICHAEL BILLINGTON

No?

MAX STAFFORD-CLARK

You can't play something contradictory.

MICHAEL BILLINGTON

A character can surely say a line which might have two different, or three different purposes, mightn't it? I mean, not every line has one direct purpose, or does it?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, I think it does.

MICHAEL BILLINGTON

You think it does, right. So can you not say something simultaneously, ironically and angrily?

MAX STAFFORD-CLARK

Vous ne pouvez pas jouer une chose contradictoire !

MICHAEL BILLINGTON

Un personnage peut dire une réplique qui a deux ou trois significations, non ? Je veux dire, chaque réplique n'a pas qu'une signification, ou alors je me trompe ?

MAX STAFFORD-CLARK

Si, je crois que c'est le cas.

MICHAEL BILLINGTON

Vous le pensez, d'accord. Alors, ne peut-on pas dire quelque chose d'une façon, à la fois, ironique et colérique ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, ce n'est pas un problème. Ce que vous décrivez, c'est votre intention. Je veux dire que votre intention peut être d'intéresser le public, mais vous allez peut-être l'ennuyer, c'est le public qui décide. Notre intention est de le captiver ou de l'occuper.

MICHAEL BILLINGTON

Nous avons raté une chose, là, non ? Non, mon intention est d'obtenir de vous des informations et, en même temps, d'intéresser le public, alors on essaye de faire deux choses en même temps.

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, that's not a problem. What you're describing is what your intention is. I mean, your intention might be to interest the audience, but we might only be succeeding in boring the audience – that's up to the audience to play. Our intention is to enthrall them, or engage them.

MICHAEL BILLINGTON

We've failed on that one haven't we? No, my intention is to elicit information from you and at the same time to interest the audience, so one is trying to do two things at once.

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, but you're only doing one thing to me. You're not trying to interest me, you're trying to elicit me, you've just said that. By doing that you might be entertaining the audience, certainly.

MICHAEL BILLINGTON

Right, so one is an intention and one is a by-product of the intention.

MAX STAFFORD-CLARK

Yes.

MICHAEL BILLINGTON

Right. I'm still interested in the method. So you assume every line, I mean even if some-

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, mais vous ne voulez qu'une chose de moi! Vous n'essayez pas de m'intéresser, vous essayez d'obtenir des choses de moi, vous venez de le dire! Ce faisant, vous pouvez peut-être aussi divertir le public, bien sûr.

MICHAEL BILLINGTON

D'accord, ce qui veut dire que l'une est une intention et que l'autre est un sous-produit de cette intention.

MAX STAFFORD-CLARK

Oui.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Mais je m'intéresse toujours à la méthode. Alors, vous assumez chaque réplique, même si quelqu'un dit «oui» ou «non» ou «bonjour», il y a toujours une intention. Aucune réplique n'est innocente, dans une pièce?

MAX STAFFORD-CLARK

Non.

MICHAEL BILLINGTON

Les répliques ne sont jamais fonctionnelles.

MAX STAFFORD-CLARK

Les répliques sont toujours fonctionnelles?

one says "yes" or "no", or "hello", it's always got some purpose, has it? There's not an innocent line in a play.

MAX STAFFORD-CLARK

No.

MICHAEL BILLINGTON

Lines are never functional.

MAX STAFFORD-CLARK

Lines are always functional.

MICHAEL BILLINGTON

But I mean, sometimes – I mean you know what I'm getting at...

MAX STAFFORD-CLARK

This is getting very Pinterish, isn't it?

MICHAEL BILLINGTON

Doesn't a dramatist sometimes write a line just to get a character off the stage, or to get a character on the stage? If someone enters through the door and says "hello", there's no meaning in that, is there?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, there are all kinds of meanings in "hello", so play hello as a "seduces".

KATE ASHFIELD

Hello.

MICHAEL BILLINGTON

Mais, je veux dire, parfois. Vous savez ce que je veux dire...

MAX STAFFORD-CLARK

Ça commence à ressembler à du Pinter, vous ne trouvez pas ?

MICHAEL BILLINGTON

Cela n'arrive-t-il pas qu'un auteur dramatique écrive une réplique juste pour qu'un personnage quitte ou entre en scène ? Si quelqu'un entre par la porte et dit « bonjour », y a-t-il forcément une signification ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, « bonjour » peut vouloir dire beaucoup de choses. Joue un « bonjour » de séductrice.

KATE ASHFIELD

Bonjour.

MAX STAFFORD-CLARK

Joue un « bonjour » distant.

KATE ASHFIELD

Bonjour.

MAX STAFFORD-CLARK

« Bonjour » peut vouloir dire beaucoup de choses, selon la façon de le jouer, mais il ne veut jamais rien dire.

MAX STAFFORD-CLARK

Play hello as “distances”.

KATE ASHFIELD

Hello.

MAX STAFFORD-CLARK

So, you can play hello as lots of things, but you can't play it as nothing.

MICHAEL BILLINGTON

Right.

MAX STAFFORD-CLARK

There is no line that you can – I mean you can do, you see it happen on stage all the time, but it's called bad theatre.

MICHAEL BILLINGTON

Would you, or did you, do you apply the same technique to classical plays?

MAX STAFFORD-CLARK

I've directed very few classical plays, but I've done *King Lear*, and yes, it works a dream in *King Lear* because of course in Shakespeare the sub-text, or the thoughts of the actors, are contained in the line, so it works probably more easily with the classical plays, and with the *Recruiting Officer* it works absolutely fine. It really is just a declaration of intent, and it is a first stage and by pushing it to you like this it feels a wrong emphasis is being put on it, because I don't feel like a missionary. It's

MICHAEL BILLINGTON

Bien.

MAX STAFFORD-CLARK

Aucune réplique ne peut – je veux dire, vous pouvez le faire, on le voit tous les jours sur scène, mais ça s'appelle du mauvais théâtre.

MICHAEL BILLINGTON

Appliquez-vous ou avez-vous appliqué par le passé, la même technique pour les pièces classiques ?

MAX STAFFORD-CLARK

Je n'ai dirigé que très peu de pièces classiques, mais j'ai fait *King Lear* et cela fonctionne merveilleusement bien, parce que dans Shakespeare, le sous-texte ou les pensées des comédiens se trouvent dans la réplique. Cette méthode fonctionne peut-être même mieux avec les pièces classiques et avec *Le Sergent recruteur* cela marche très bien. Il ne s'agit en fait que d'une déclaration d'intentions. C'est une première étape. Mais en vous parlant de cette méthode, j'ai l'impression qu'on ne met pas l'accent sur les bons côtés parce que je n'ai pas le sentiment d'être un missionnaire. Ce n'est pas comme si c'était la seule manière de travailler et qu'il n'y en avait pas d'autre. Il y a beaucoup de façons de travailler, mais je trouve celle-ci très efficace en répétitions. Et vous pouvez

not like there is this way of working and there is no other. There are lots and lots of ways of working, and this is just one technique that I find very useful in rehearsal. But you certainly can apply it to every line and there is no line said on stage that doesn't have some intention.

MICHAEL BILLINGTON

Right. Do you want to pursue the scene a bit further now and talk about it afterwards?

MAX STAFFORD-CLARK

Yeah, shall we do that? And then we can talk about the history of the play a bit too. This is the next scene involving the same couple, and it is set in the accident and emergency wing of a big London hospital. And Pearce has blood under his eye, and has been, that's right, so blood there. Kate is wearing pyjamas, night-dress with a coat over the top. In her left hand she has a bottle of TCP, in her right hand a very realistic wad of cotton wool. It's something like 4:30 or 5 a.m., and the set as it was originally was a wall with various neon letters on which spelt out in the previous scene, the one we read for you, spelt out BAR, and in this scene spelt out A & E, which stands for Accident and Emergency.

MICHAEL BILLINGTON

Max, could you just tell us something about that scene in the context of the play? I mean, it's obvious what's happened:

l'appliquer à toutes les répliques parce qu'aucune réplique dite sur scène n'est dénuée d'intention.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Voulez-vous poursuivre la scène et en parler après ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, on fait ça ? Ensuite, on pourra parler de l'histoire de la pièce un petit peu aussi. Dans cette scène, il y a le même couple. Cela se passe aux urgences d'un grand hôpital de Londres. Pearce a du sang sous l'œil. Kate est en pyjama, une nuisette avec un manteau par-dessus. Dans la main gauche, elle a une bouteille de TCP, dans la droite, une boule très réaliste de coton hydrophile. Il est environ 4 h 30, 5 h 00 du matin. Le décor est un mur avec des lettres de néon, comme dans la scène précédente, où il y avait les lettres « B-A-R ». Maintenant, c'est écrit « A & E », *Accidents and Emergencies* [Accidents et Urgences].

MICHAEL BILLINGTON

Max, pourriez-vous replacer cette scène dans le contexte de la pièce ? La situation paraît évidente : on lui a donné 300 *extasy*, qui pourraient devenir une source de profit pour un bon moment. Il a tout dépensé dans ce club et il les a mis dans une position où ils vont devoir, pendant le reste de la pièce, restituer l'argent qu'ils ont perdu, c'est ça ?

he's just been given these three hundred Es, hasn't he, which are going to be the source of their profit for, I presume for a very long time to come, their income. He's blown it, hasn't he, in this night club and now he's put them into this position where they are going to have to spend the rest of the play presumably retrieving the money they've lost, is that right?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, there's a drugs plot and there's an economic situation. And I think when the play was first written, that was a bit underplotted, so part of the process of the workshop and the rewrite was to make that plot clearer, and one of the later scenes which shows them selling sex over the telephone, engaging in telephone sex, was the final scene to be written in the play, and was in fact only written during the previews, I think, wasn't it?

KATE ASHFIELD

Yes.

MICHAEL BILLINGTON

Right. Tell us a bit about the significance of the title. It's one of those titles that's become part of theatrical vocabulary the world over, hasn't it? One's made jokes about this title: *Shopping and Fucking*.

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, il y a l'histoire des drogues et il y a une situation économique. Je pense qu'à l'écriture de la pièce, cette scène n'était pas très claire, alors une partie des ateliers et de la réécriture a consisté à rendre l'intrigue et l'action plus claire. L'une des scènes que l'on voit à la fin de la pièce, lorsqu'ils vendent du sexe par téléphone, a été écrite pendant les avant-premières, n'est-ce pas ?

KATE ASHFIELD

Oui.

MICHAEL BILLINGTON

Bien. Parlez-nous de la signification du titre, qui fait maintenant partie du vocabulaire théâtral à travers le monde. Il y a eu des blagues autour de ce titre : *Shopping and Fucking*.

MAX STAFFORD-CLARK

Beaucoup de journalistes en ont fait, oui.

MICHAEL BILLINGTON

Que signifie ce titre ?

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, dans le jargon de l'édition, on désigne par « *shopping and fucking* » certains romans que l'on trouve dans les aéroports et Mark s'est inspiré de cela. Mais ce

MAX STAFFORD-CLARK

Lots of journalists have, yes.

MICHAEL BILLINGTON

What does it signify, this title?

MAX STAFFORD-CLARK

Well, there are novels that you pick up at airports, aren't there, which are called in the publishing trade "shopping and fucking novels", and Mark used it from that. But it does describe two current obsessions. But I think that with this and the scene from *Mojo* we are giving a very partial view of English drama – we also do elegant plays full of language and fine sentiments as well as the two extracts we've shown you. But I think it is a catchy title. You're quite right; the title has become mythologised, but it does also accurately describe the principal activities of the characters in the play.

MICHAEL BILLINGTON

But is it going further than that? I mean, is the play saying that we've elevated shopping into a kind of sacred ritual and fucking has simply become a sort of commercialised...

MAX STAFFORD-CLARK

Transaction.

MICHAEL BILLINGTON

Transaction, yes, or a mundane activity, almost.

titre décrit aussi deux obsessions de notre époque. Mais je trouve qu'avec cette scène et celle de *Mojo*, nous donnons une vision très partielle du théâtre anglais – nous faisons aussi des pièces très élégantes, bien écrites et pleines de sentiments. Mais je trouve ce titre très accrocheur. Vous avez raison, ce titre est devenu un mythe mais il décrit aussi très bien les activités des deux personnages de la pièce.

MICHAEL BILLINGTON

Cela ne va-t-il pas plus loin? Est-ce que la pièce ne dit pas aussi que nous avons élevé le *shopping* au rang de rite sacré et que baiser est devenu une espèce de commercialisation...

MAX STAFFORD-CLARK

Transaction.

MICHAEL BILLINGTON

Une transaction, oui ou presque une activité mondaine.

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, c'est une des métaphores dont se sert la pièce.

MICHAEL BILLINGTON

J'aimerais vous demander, à vous tous, ce qui se passe à propos de cette pièce parce que son histoire est phénoménale, n'est-ce pas? Si je me souviens bien, c'était une

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, that's one of the metaphors the play uses.

MICHAEL BILLINGTON

Could I ask all of you: what is it about this play, because the history of this play is phenomenal, isn't it? It opened – as I remember, it was an Out of Joint production which you did – it opened at the Theatre Upstairs, quite quietly actually. And it ran there for some weeks. The history is long and complicated: it went on tour, it's played in the West End, the play has now been translated into numerous languages. It's become one of those plays that, as you said, has become part of mythology, and it's now come to symbolise 1990s theatre in Britain, in the same way that *Look Back in Anger* symbolised 1950s theatre in Britain. Can you begin to pin down why?

MAX STAFFORD-CLARK

Well, I think it's a good play, and I think it does touch on people who are lost, and there is a sense in which... you can tick off the things that are absent in the play: there is no searching for jobs or job satisfaction. Mark, one of the characters we haven't met this afternoon, presumably has had a job and earned money at one point, but what job he's earned is only very sketchily touched on in the play, and the characters are looking for something to happen to

production *Out of Joint*, créée au Theatre Upstairs, qui est passée assez inaperçue. Elle est restée à l'affiche à peu près trois semaines. L'histoire est longue et compliquée. La pièce est partie en tournée, a été jouée dans le West End et est traduite dans beaucoup de langues. Elle est devenue l'une de ces pièces mythiques, qui symbolise le théâtre des années 1990 en Grande-Bretagne, tout comme *Look Back in Anger* symbolise le théâtre des années 1950. Avez-vous un début d'explication à cela ?

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, je pense que c'est une bonne pièce et je pense qu'elle touche les personnes égarées. Il y a un sentiment de... On peut pointer ce qui manque dans la pièce : il n'y a pas de recherche de travail ou de satisfaction dans le travail. Mark, l'un des personnages que nous n'avons pas vu cet après-midi, a eu un emploi et gagnait de l'argent à une époque, mais son travail est très peu décrit dans la pièce et les personnages veulent que quelque chose leur arrive, ils recherchent un épanouissement, ils forment une deuxième famille. Et si on imagine qu'il existe des sociétés dans lesquelles les gens quittent leur maison – leur première famille – pour se marier et c'est cela leur deuxième famille. Mais, de plus en plus en occident, les gens passent par une famille de transition, et c'est ce que font tous les personnages de cette pièce : ils ont tous quitté leur famille, aucun n'est marié, ils vivent tous les quatre dans un

them, and looking for some kind of fulfilment, and are kind of in their second family. And if you imagine that there are some societies where people leave home – their first family – and get married, and that's their second family. But more and more in western society, people go through a transitional family, and that's what all the characters in this play are doing – they've all left home, none of them have married and set up with each other, they're all in this kind of super-student accommodation of all four of them living in the same flat. So I think it touches a chord with young people, as you've observed.

MICHAEL BILLINGTON

You've been in it, Kate, from the beginning.

KATE ASHFIELD

Yes, I was in at the beginning and then Pearce in the second production which went all round the world.

MICHAEL BILLINGTON

And did you play it in the West End, yourself as well?

KATE ASHFIELD

No.

appartement, comme des étudiants. Je pense que ça parle aux jeunes, comme vous avez pu l'observer.

MICHAEL BILLINGTON

Kate, vous avez joué dans la pièce depuis le début.

KATE ASHFIELD

Oui, j'y suis depuis le début et Pearce fait partie de la seconde distribution qui a fait le tour du monde.

MICHAEL BILLINGTON

Avez-vous joué dans le West End ?

KATE ASHFIELD

Non.

MICHAEL BILLINGTON

Ce qui est extraordinaire c'est que la pièce a été jouée au Gielgud Theatre dans le West End. C'était magnifique de descendre la Shaftesbury Avenue et de voir, en lettres de néon, Gielgud Theatre puis, juste en dessous, «*Shopping and Fucking*» ! Imaginez-vous, dans vos rêves les plus fous, qu'un jour cela serait une pièce commerciale de la Shaftesbury Avenue ?

MAX STAFFORD-CLARK

Je ne fais pas ce genre de rêves Michael, non. La pièce change certainement,

MICHAEL BILLINGTON

The extraordinary thing is that it ended up playing at a theatre which rejoices in the name of the Gielgud Theatre in the West End. And here was a wonderful thing as you walked down Shaftesbury Avenue in neon you see Gielgud Theatre and then you see *Shopping and Fucking* underneath, or almost, anyway. Did you ever imagine in your wildest dreams this play would end up as a commercial play on Shaftesbury Avenue?

MAX STAFFORD-CLARK

I don't have those kinds of dreams, Michael, no. The play certainly changed because of the architecture of the theatres it played in, so when we first did it in a sixty-seat theatre, the first night in fact – I think probably when you were there – somebody was sick and somebody fainted. And then later, when we played it in Bristol, we played it in a studio theatre and two people fainted one night. And the theatricality of the evening worked on a kind of intensity and on the proximity of the action. And there is very explicit sexual action – somebody's bottom gets licked right next to them. So then when it moved into a bigger theatre it invoked a quite different kind of theatricality. A very small proportion of the work I have ever done has been played in theatres that seat above four or five hundred, and I think when you do move into that kind of arena you have to invoke a different theatricality.

suivant l'architecture du théâtre dans lequel on la joue. Le premier soir, nous l'avons jouée dans un théâtre de 60 places – je pense que vous y étiez – une personne a été malade, une autre s'est évanouie. À Bristol, nous avons joué dans un théâtre studio et, un soir, deux personnes se sont évanouies. La théâtralité de la soirée dépendait d'une intensité et d'une proximité de l'action. L'action sexuelle est très explicite – quelqu'un se fait lécher les fesses juste à côté de vous. Lorsque nous l'avons jouée dans un théâtre plus grand, nous avons dû invoquer une théâtralité très différente. Seule une petite proportion de mon travail a été produite dans des salles de plus de 4 ou 500 places et je pense que lorsque vous passez dans une salle plus grande, cela appelle forcément une théâtralité différente. L'intensité n'est plus suffisante. La pièce est devenue plus comique et Pearce a fait partie de cette transition. L'effet théâtral dépend de la taille du théâtre.

MICHAEL BILLINGTON

C'est une pièce... J'ai toujours pensé que cette pièce avait pour sujet principal la consommation ou le fait de consommer. Ils sont toujours en train de manger, non ?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, le fait de manger et la satisfaction...

Intensity is no longer sufficient, so the play became much funnier and Pearce was part of that transition, and depended on a different kind of theatricality.

MICHAEL BILLINGTON

Is it very much a play – it has always struck me as being a play about consumption or consuming. They're always busy eating, aren't they?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, eating and satisfaction...

MICHAEL BILLINGTON

Oral satisfaction.

MAX STAFFORD-CLARK

...and the inability to obtain satisfaction, and food and nurturing are again the metaphors of the play, and Lulu – the characters are all named after the singers in the band Take That – and all of them, Robbie, Lulu, and there was a character called Jason in an earlier draft who was cut out, are all named after that band. One of the things it does is reveal a gay world and a gay sensibility. You have to ask what's the role of Lulu in that world, what's the role of the woman, and that was one of the story lines that became clarified during the workshop and during the process of rehearsal. And she probably had some romantic history with Robbie, some relationship that started at university and

MICHAEL BILLINGTON

La satisfaction orale.

MAX STAFFORD-CLARK

... Et l'impossibilité d'obtenir la satisfaction, de se nourrir, sont, encore une fois, les métaphores de la pièce. Lulu, Robbie et il y avait un personnage qui s'appelait Jason, dans une première version – tous les personnages sont nommés d'après les chanteurs du groupe Take That. L'une des choses que cette pièce nous révèle c'est un monde et une sensibilité gay. Il faut se demander quel est le rôle de Lulu, une femme, dans ce monde. C'est une des lignes de l'histoire qui a été clarifiée pendant les ateliers et les répétitions. Elle a probablement eu une histoire d'amour avec Robbie, qui a débutée en fac et qui s'est arrêtée par la suite. Et au début de la pièce, on voit que Robbie a une relation très intense avec Mark. Le rôle de Lulu se limite à celui d'une mère désespérée : elle nourrit, elle range parce qu'elle n'a aucun autre rôle à jouer. Ce que vient de dire Kate à propos de ceux qui veulent du sexe gentil et propre, c'est un des moments dans la pièce où l'on touche cette facette du personnage – pourquoi ne pourrait-elle pas être avec eux et pourquoi doit-elle subir leur présence ?

MICHAEL BILLINGTON

Ce matin, vous avez évoqué la simulation de l'acte sexuel sur scène. Comme vous l'avez

which subsequently broke up, and Robbie is now, when the play begins, having a much more intense relationship with Mark. And Lulu's role becomes a kind of desperate mother figure: feeding people, tidying, nurturing, in the absence of any other role for her to fill. And the speech that Kate just made; that there are normal people, who want kind, tidy sex and – why can't she be with them and why does she have to be stuck with these two – is one of the moments of the play where you kind of touch on that for that character.

MICHAEL BILLINGTON

You talked this morning about simulated sex on stage, as you say there's a lot of it in this play, isn't there, including towards the end some graphic and horrific sex, actually. How difficult is that to do?

MAX STAFFORD-CLARK

There is a moment – Pearce can probably remember the moment – when Lloyd, who played Mark – we've had an all straight cast at one point and we've had an all gay cast, but at this particular moment we had an all straight cast playing the men – who is a fine Northern Irish actor (“speaks like that normally, you know”) – but he had been out drinking the night before and we'd arrived at the moment in rehearsal where I said, “Well, I think we should do the scene where you lick Gary's bottom – you know – for real this morning”, and the actor playing Gary, who was Russell was up for it, as it were,

dit, il y en a beaucoup, n'est-ce pas, surtout vers la fin, c'est du sexe graphique et horrifique, en fait. À quel point c'est difficile de faire cela sur scène ?

MAX STAFFORD-CLARK

Il y a un moment. Pearce doit probablement se rappeler ce moment où Lloyd, qui jouait Mark – il y a eu une distribution entièrement hétérosexuelle, puis une autre entièrement gay mais à ce moment-là, les rôles d'hommes étaient tenus par des hétéros – un très bon comédien d'Irlande du Nord, qui « parle un peu comme ça », vous voyez, avait passé la soirée précédente à boire et le lendemain matin, en répétitions, j'ai trouvé que le moment était venu de jouer la scène où il devait lécher les fesses de Gary. Russell, qui jouait le rôle de Gary, était prêt et a dit « *Oui, d'accord, ok* » et on l'a joué. Lloyd a titubé jusqu'à la fenêtre, l'a ouverte pour prendre une bouffée d'air frais après la scène et a dit... Il nous a dit, dans un langage quasi graphique, que c'était la première fois qu'il voyait cette partie de l'anatomie masculine d'aussi près et que, si tôt le matin, ça lui donnait un peu la nausée.

MICHAEL BILLINGTON

Ce n'est pas pour mettre les pieds dans le plat, mais il y a une scène à la fin de la pièce, où l'on croit qu'on va assister à un viol anal avec un couteau, non ?

MAX STAFFORD-CLARK

Cela ce passe en coulisses, oui.

and said "Yep, fine, Ok", and we did it and Lloyd staggered to the window and opened it to get a bout of fresh air after we'd done the scene and he said...but he indicated to us in fairly graphic language that that was the first view he had ever had in such proximity of that particular part of a man's anatomy, and that at that time in the morning it did make him feel a bit queasy.

MICHAEL BILLINGTON

But what about, not to put one's foot in it, but there's a scene at the end of the play, isn't there, when you think you're going to see someone being anally raped with a piece of cutlery.

MAX STAFFORD-CLARK

That happens off-stage, yes.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, but you think it's going to happen.

MAX STAFFORD-CLARK

It's about to happen when the scene ends, yes.

MICHAEL BILLINGTON

I was just wondering how difficult it is to break through...

MICHAEL BILLINGTON

Oui, mais on pense que ça va arriver!

MAX STAFFORD-CLARK

C'est sur le point de se produire lorsque la scène se termine, oui.

MICHAEL BILLINGTON

Je me demandais juste à quel point il est difficile de franchir le pas...

MAX STAFFORD-CLARK

Et bien, j'en ai parlé ce matin, je trouve les scènes de sexe très difficiles et qu'il devrait probablement y avoir quelques... C'est quelque chose que le metteur en scène doit affronter avec les acteurs à un moment ou à un autre. Il y a eu une période, dans les années 1970, où cela se faisait relativement vite, puis une période plus politiquement correct où l'on attendait le dernier moment. Je me souviens d'une scène où une comédienne devait se mettre seins nus. Les répétitions arrivent, elle se déshabille et tous les politiquement corrects ont dit *«Bien, très bien, passons à la scène 3!»* Des semaines plus tard, elle avouait : *«C'était terrible. Personne ne m'a dit "quelle paire de nichons tu as" lorsque je me suis déshabillée?»* Alors je pense qu'il n'y a pas de bonne technique pour jouer ces scènes, il faut juste les affronter courageusement...

MAX STAFFORD-CLARK

Well I made that point this morning, I think sex scenes are very difficult and that probably there should be some... it is something that a director has to confront with the actors at some point. There was a time in the seventies when one did it fairly quickly, and then there came a time of political correctness when you left it to the last moment. I remember one scene where an actress had to be topless and finally we arrived at the rehearsal where she shed her clothes and everybody totally politically correctly just moved on and said, "Right, very good, we'll do scene three now", and moved onto the next scene, and weeks later she said, "It was terrible, you know, nobody said 'what nice tits you've got' or anything when I took my clothes off," so there is no correct way of doing those scenes, you just have to confront them fairly manfully....

KATE ASHFIELD

I think they're a lot easier to do than they are to watch, sometimes. And because I think it always becomes about – I didn't have to do any fucking in this one, but I have done yes – I think it becomes about just being accurate, the same as you do fight scenes, just making sure that it's kind of realistic. But Pearce did do it.

PEARCE QUIGLEY

Yes, I did.

KATE ASHFIELD

Je pense qu'il est plus facile de les jouer que de les regarder, parfois. Et je pense que – je ne devais pas baisser dans celle-ci, mais je l'ai déjà fait, oui – le tout, c'est d'être précis, comme pour les scènes de combat, pour que cela paraisse réel. Tu l'as fait, toi?

PEARCE QUIGLEY

Oui, je l'ai fait.

MICHAEL BILLINGTON

N'y a-t-il jamais eu de protestations à propos de cette pièce? Des spectateurs qui se lèvent, s'en vont, crient, vous lancent des objets?

PEARCE QUIGLEY

Oui, lorsqu'on a joué en Nouvelle-Zélande, à Wellington, il y avait un mouvement catholique, je crois, qui brandissait des banderoles «*Interdisez cette pièce!*» Il y a eu beaucoup de tapage dans la presse à propos de cet après-midi-là, mais cela n'a duré qu'un après-midi, ils n'étaient pas très...

MAX STAFFORD-CLARK

Cet incident a suscité la controverse dans la presse mais pas dans le public et vous avez parfois l'impression que la presse protège des choses qui n'existent pas. Il s'est produit la même chose avec *Anéantis*. Parfois, vous et vos collègues repérez

MICHAEL BILLINGTON

Have you had, anyone, I mean, were there any forms of protest about this play? Did anyone anywhere get up, walk out, shout out, object?

PEARCE QUIGLEY

Yes, when we did it in New Zealand, in Wellington, we had I think it was a Christian movement, with placards outside saying "Ban This Play". And, just one afternoon, there was a lot in the press about it but it only happened one afternoon.

MAX STAFFORD-CLARK

It excited much more controversy in the press than it did from the public, and you do feel sometimes that the press are protecting something that doesn't exist. And I think the same thing happened with *Blasted* too, that you and your colleagues sometimes spot something that they think the public ought to be thinking and say like, "This play is controversial." But actually our experience of performing the play was that it wasn't controversial, and that, although yes, people did protest in Wellington, what's remarkable, if you ask me, is that people didn't protest.

It's not the controversy, but the absence of controversy that I would point to. And that the play indeed started in a studio theatre, but did transfer to the commercial sector and play in a big theatre without really any kind of controversy at all. So I think although

quelque chose que vous pensez que le public devrait penser et vous dites «*Cette pièce est sujette à controverse.*» Mais notre expérience, le fait de l'avoir jouée, montre que la pièce n'est pas sujette à controverse et que, même s'il y a eu des protestations à Wellington, la chose remarquable, à mon avis, c'est cette absence de protestation. Ce n'est pas la controverse mais son absence que je soulignerais. La pièce a été créée dans un théâtre studio, puis a été transférée dans un théâtre commercial sans qu'il n'y ait eu aucune sorte de controverse et malgré les prédictions de la presse. C'est cela qui est intéressant.

MICHAEL BILLINGTON

Pour terminer, j'aimerais vous demander s'il n'est pas significatif que, depuis une décennie, les deux pièces les plus connues venues de Grande-Bretagne soient *Anéantis* de Sarah Kane et cette pièce. Ces deux pièces ont fait le tour du monde et elles représentent quelque chose...

MAX STAFFORD-CLARK

Un genre.

MICHAEL BILLINGTON

Un genre qui existe dans le théâtre britannique et qui est extrêmement violent et sexuel. Qu'est-ce que cela nous dit ? Ces deux auteurs montrent-ils quelque chose de réel dans la société ?

the press predicted that this would be controversial, in point of fact it wasn't, and that's what's interesting about it.

MICHAEL BILLINGTON

I just finally would like to ask, though, is it not significant that I suppose the two most famous plays now that have come out of Britain in the last decade are Sarah Kane's *Blasted* and this play? These are the two that have gone round the world, aren't they? And they have come to represent something....

MAX STAFFORD-CLARK

A genre.

MICHAEL BILLINGTON

A genre that exists in British drama and both are extremely violent and extremely sexual. What does this tell us? Are both these writers representing something that exists in the society?

MAX STAFFORD-CLARK

I think that both plays probably have to be seen as a metaphor. Yes, of course violence exists and of course sex exists. It always surprises me that sex is much more upsetting when you see it on stage than violence. I mean, violence somehow has been debased by the theatre, so you see *Hamlet* or you see *The Duchess of Malfi* and it ends with a heap of corpses, and yet you know that's not really happening and that those

MAX STAFFORD-CLARK

Je pense que les deux pièces doivent être perçues comme une métaphore. Oui, bien sûr, la violence et le sexe existent. Cela me surprend toujours de constater que le sexe sur scène dérange plus que la violence. Je veux dire que la violence a perdu de sa valeur par le théâtre. Prenez *Hamlet* ou *La Duchesse de Malfi*, ces deux pièces se terminent avec une montagne de cadavres et, pourtant, vous savez que ce n'est pas la réalité, que les comédiens se relèveront pour les rappels et qu'ils rejoueront la scène le lendemain soir. La violence est terrifiante dans la vraie vie. Si vous voyez quelqu'un se faire agresser à un arrêt de bus ou si vous vous trouvez dans un petit accrochage en voiture, vous en tremblez pendant des jours et, pourtant, la violence sur scène ne nous donne pas les mêmes sensations. On peut la cataloguer, la regarder bien assis dans son fauteuil. Pendant l'entracte du *Roi Lear*, par exemple, on peut entendre des commentaires du genre : « *J'ai trouvé cela très vraisemblable lorsqu'il s'est fait arracher les yeux, oui, c'était une scène très convaincante.* » On porte très rapidement un jugement esthétique sur une scène de violence. Je pense qu'il est beaucoup plus difficile de cataloguer et de prendre de la distance par rapport à une scène de sexe. Comme Kate l'a souligné plus tôt, il est très important, surtout pour les scènes de sexe explicites, de les jouer justes, précises et vraies et cela veut dire y apporter son expérience collective. Et cela va bien plus loin, puisque le sexe fait partie de

actors will stand up for the curtain call and be doing that scene the next night. So violence in real life is terrifying: if somebody's mugged or indeed you're involved in a slight car accident, or you see somebody mugged at a bus stop, then you're shaking for days, and yet somehow violence on stage doesn't give us the same feeling at all. We can categorise it and see it very safely, and indeed you can hear people in the interval saying, in *King Lear*, "I thought, you know when he gouged his eyes out it, was very, very persuasive, yes it was very convincing that scene", and an aesthetic judgement is made on an act of violence pretty well immediately. I think sex is much harder to categorise on stage and to distance yourself from. So that sex scenes, particularly explicit sex scenes, are important, as Kate has emphasised, to get right and to get accurate and to get truthful, and it does mean pulling your collective experience on that. And it does have an effect over and beyond – whereas sex is part of everybody's life, hopefully, and violence isn't – somehow on stage those are reversed and sex becomes much more upsetting to see on stage than violence, and I don't quite know why that is.

MICHAEL BILLINGTON

Well, is it because violence is something that happens regardless, in public, doesn't it, frequently? It is not confined to the domestic arena. Sex, on the whole, is something that happens between consenting adults in private,

la vie de tous, je l'espère, et pas la violence. Pour une raison que je n'arrive pas tout à fait à saisir, le passage au plateau inverse les deux et fait que l'on a beaucoup plus de mal à voir du sexe sur scène que de la violence.

MICHAEL BILLINGTON

Peut-être parce que la violence surgit n'importe où, en public, alors que le sexe est confiné dans la sphère privée. Globalement, le sexe se passe entre deux personnes adultes, consentantes dans le privé, n'est-ce pas? Alors de le voir s'exhiber sur une scène en public est toujours une expérience étrange, n'est-ce pas?

MAX STAFFORD-CLARK

Oui, j'ai monté une fois une pièce de Wallace Shawn, *A Thought in Three Parts* [*Une pensée en trois parties*], qui ne parlait quasiment que de sexe et j'ai beaucoup utilisé les cartes pendant les répétitions. Par exemple, dans la scène que nous venons de jouer, j'aurais pu demander : «*Donnez-moi un chiffre sur dix pour qualifier l'inquiétude de Robbie à l'idée que son histoire ne soit pas acceptée par Lulu!*» On me donne la carte 7 et je demanderais à Pearce de jouer la scène, ce qui provoquerait un débat autour du degré d'anxiété de Robbie et comment le faire baisser.

Lorsque nous avons joué *A Thought in Three Parts*, les comédiens devaient, en

isn't it. Therefore to see it exhibited on a public stage is always a strange experience, isn't it?

MAX STAFFORD-CLARK

Yes, I did do a play once, Wallace Shawn's *A Thought in Three Parts*, which consisted almost entirely of sex, and I used cards a lot in rehearsal. For example, in the scene we've just done I might say "How worried is Robby out of ten that his story is going to not be accepted by Lulu?", and the card would be seven, and I would ask Pearce to play that to begin with and then that would provoke a debate about exactly what anxiety he has about that story and how it would go down. So when we did *A Thought in Three Parts*, people had in rehearsal to have orgasms to the power of a particular card, and so a woman having an eight with a man who was having a three provoked quite unexpected hilarity. But we did rehearse that aspect of the play very thoroughly.

MICHAEL BILLINGTON

And what happened if you got a Jack or a Queen, or shouldn't I ask?

MAX STAFFORD-CLARK

I kept all those to myself, Michael.

MICHAEL BILLINGTON

Right, thank you very much indeed, Max, thank you too, to the actors. Thank you,

répétition, avoir des orgasmes différents suivant les indications de la carte, alors une femme qui avait un orgasme de 8 avec un homme qui en avait un de 3 provoquait une hilarité quelque peu inattendue! Mais nous avons beaucoup répété sur cet aspect de la pièce.

MICHAEL BILLINGTON

Et qu'arrive-t-il quand vous tombez sur un Valet ou une Dame, ou ne devrais-je pas poser la question?

MAX STAFFORD-CLARK

Je les gardaient toutes pour moi, Michael.

MICHAEL BILLINGTON

Bien, merci vraiment beaucoup Max, merci aux comédiens, aussi. Merci à tous. Barbara Nativi va maintenant nous présenter une scène de *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp.

BARBARA NATIVI

Le texte, traduit par Margherita d'Amico, a été monté plus tard au Piccolo sous un autre titre : *Traccia di Lei* [*Des traces d'elle*], si je ne me trompe pas – je n'ai pas pu voir cette production.

Cette sélection, je la qualifierai d'un peu étrange car, en tant que directrice du Festival Intercity, nous avons depuis plusieurs années monté quinze pièces du répertoire contemporain anglais ; pour vous dire la vérité, j'aurais bien voulu, pour

thank you all. And Barbara Nativi is now going to do a scene from Martin Crimp's *Attempts on Her Life*.

BARBARA NATIVI

The text, translated by Margherita d'Amico, was later put on at the Piccolo under a different title: *Traccia di Lei* [*Traces of Her*], if I am not mistaken – I was not able to see that production.

This selection, I'd say, is a bit strange because, as a director at Intercity for the past several years, we have staged fifteen pieces of new English drama; and to tell you the truth, coming here, I would have liked to present a passage from *Blasted*, for several reasons.

In the same vein, precisely, after the death of Sarah, there has been a request, and rightly so, to hold a moment of silence and wait before we go back to her work.

Regarding Crimp's work, I staged it in its time, but I used twenty actors, so now you'll see them use microphones in order to create this distance.

The reading consists of two attack scenes: to do more would not have been possible because it is a work in progress....

Of the fifteen texts – I must say this – many are from the Royal Court. Not all of them, because each theatre that works with new writing has to have its own autonomy when choosing a text, and Intercity has this. I think that it later makes for a more interesting and lasting relationship of collaboration and exchange – also with the Royal Court.

plusieurs raisons, vous présenter ici un passage de *Anéantis*,

Dans la même veine d'idée, après la mort de Sarah Kane, il a très justement été demandé d'observer un temps de silence avant de retourner vers son œuvre.

En ce qui concerne l'œuvre de Crimp, je l'ai montée, mais avec vingt acteurs, donc vous les verrez maintenant utiliser des micros pour créer cette distance.

La lecture tournera autour de deux scènes montrant des attaques : faire plus n'était pas possible car il s'agit d'un travail en cours...

Des quinze textes, je dois le dire, beaucoup viennent du Royal Court. Pas tous, puisque chaque théâtre qui travaille sur l'écriture nouvelle doit garder son autonomie dans le choix des textes et c'est le cas d'Intercity. Je crois que cela crée à la longue une relation de collaboration et d'échange plus intéressante et durable...

Avec le Royal Court aussi.

Toujours est-il que le texte de Crimp est très intéressant. En plus, le Festival a fait traduire une autre de ses pièces, *Le Traitement*, mis en scène par Roxana Silver, qui travaille avec le Court. C'est un texte particulier, très particulier...

Peut-être parce que c'est le moins anglais... ? Je ne sais pas... Quoi qu'il en soit, vous allez rencontrer trois acteurs qui vont lire une scène pouvant être jouée par le nombre d'acteurs que vous voulez, suivant le cours de votre recherche. Recherche qui est beaucoup plus importante ici que pour d'autres pièces. En fait, cela parle d'une longue

Still, Crimp's text is very interesting. What's more, the festival has translated another one of his works, *The Treatment*, directed by Roxana Silver, who works with the Court. It's a peculiar text, however, very peculiar.... Perhaps because it is the least English...? I don't know.... Anyway, you will encounter three actors reading a scene that can actually be played by as many actors as you choose, according to the course of your research, which this work demands much more than others. In fact, it involves a long hunt for Anna, a search for her identity... a persecution of Anna, if you will, whether by herself or by several other characters.

MICHAEL BILLINGTON

Just finally, to round off the afternoon. I just wondered, Barbara, could you explain what was it about this play of Martin Crimp's that made you want to do it? It's a very strange play, isn't it, because it's got no defined meaning....

BARBARA NATIVI

No.

MICHAEL BILLINGTON

It's not really got a defined setting, it's a very open play. Is that why you wanted to do it?

traque d'Anna, une quête de son identité... Une persécution d'Anna, si vous voulez, menée soit par elle-même soit par d'autres personnages.

MICHAEL BILLINGTON

Juste pour boucler cet après-midi. Je me demandais, Barbara, pourriez-vous nous dire ce qui, dans cette pièce, vous a donné envie de la mettre en scène ? C'est une pièce très étrange, n'est-ce pas, qui n'a pas de sens bien défini ?

BARBARA NATIVI

Non.

MICHAEL BILLINGTON

C'est une pièce très ouverte, qui n'est pas bien définie. Est-ce cela qui vous a donné envie de la mettre en scène ?

BARBARA NATIVI

Oui, absolument, et ce qui est intéressant dans la pièce c'est que, par exemple, nous n'étions que trois, et quand vous essayez de partager les répliques en trois suivant un ordre rationnel vous détruisez la pièce. C'est une pièce qu'il faut beaucoup travailler. Au tout début, par exemple, dans une autre scène, vous pouvez juste lire la pièce et essayer de trouver le même personnage. Disons qu'il y a une scène contre une artiste, une jeune artiste, on voit que c'est

BARBARA NATIVI

Yes, absolutely, and what's interesting with the play is that, for example, we were only three, and when you try to split the lines between three people following a rational order then I think you destroy the play. So it's really a play in which you have to work quite a lot. So at the very beginning for example, in another scene, you can just read the play and try to find the same character. Let's say there is a scene against an artist, a young artist, so you could see this is against her all the time, but I think you destroy the play, because what's really interesting is that every possible character is continuously saying the opposite. So my point of view is that it's really important that there be many actors, like in the English production I think there were eight actors.

MICHAEL BILLINGTON

Yes, yes, and I saw a production of it in Milan, when I think there was a cast of twelve or thirteen. What was interesting when I saw it at the Piccolo in Milan was that the director there allowed, in the final scene which you just did, a degree of improvisation – it was up to the actors themselves to determine which lines they spoke. Were you after the same effect?

BARBARA NATIVI

Do you know what I did, I had twenty-two actors. Then I split them. Every group took care of a scene, so they were proposing many different solutions. So what is interesting is

contre elle à tout moment mais je trouve que l'on détruit la pièce, parce que ce qui est vraiment intéressant c'est que chaque personnage dise tout et son contraire continuellement. Alors, de mon point de vue, il est très important qu'il y ait beaucoup de personnages, comme dans la production anglaise, je crois qu'ils étaient huit.

MICHAEL BILLINGTON

Oui, oui, j'ai vu une version à Milan, où je crois que la distribution comptait douze ou treize comédiens. Ce que j'ai trouvé intéressant au Piccolo de Milan, c'est que le metteur en scène a laissé une place à l'improvisation dans la scène finale que vous venez de nous jouer. Les comédiens eux-mêmes déterminaient quelles répliques ils devaient dire. Cherchiez-vous à obtenir le même effet ?

BARBARA NATIVI

Savez-vous ce que j'ai fait ? J'avais 22 comédiens. Puis je les ai séparés. Chaque groupe s'occupait d'une scène, alors il y avait beaucoup de versions différentes. Ce qui est intéressant, c'est que cela soit écrit dans la pièce, même si rien est écrit. Je ne savais pas ce qui se passait pour la production, alors l'un des acteurs me l'a dit. Je pense vraiment que cette pièce demande d'ouvrir pleins de possibilités, alors, à ce moment-là, j'ai fait la même chose, mais je ne pouvais pas le reproduire ici, c'était trop compliqué.

that it is really written in the play, even if nothing is written. So I really think this play asks people to open many possibilities, so I did the same thing, but I couldn't reproduce it here because it was very complicated.

MICHAEL BILLINGTON

Can I ask you finally, a very difficult question, what to you does this play say? I mean, it says different things in different productions. What to you was the point of the play, what was the philosophy of the play, what was the idea of the play for you.

BARBARA NATIVI

Yes of course, like in every play of Martin's there is a lot of thinking about the media, and our identity and, you know, the world and how it is painted by the media. But I think it's really difficult – it's different because Anne, the character, is also a car, she is everything, so I don't know. It's really a big puzzle, you know, like possibly we feel, I think sometimes I feel like a puzzle myself really. You know, also when very important things happen in the world, I think he is really cruel, so he describes our saying, you know, I don't know if I have made myself clear. So the contradiction is inside....

MICHAEL BILLINGTON

Anyway, but it's a fascinating play because it's a total contrast to the earlier plays that we saw this afternoon. I mean, *Shopping and Fucking* is a very specific play and a play of

MICHAEL BILLINGTON

Pour terminer, j'aimerais vous poser une question très difficile. Pour vous, qu'elle est la signification de cette pièce de Martin Crimp? Je veux dire, chaque production a sa signification. Pour vous, quel était l'intérêt de la pièce, sa philosophie, qu'elle en était l'idée?

BARBARA NATIVI

Oui, bien sûr, comme dans toutes les pièces de Martin, il y a une réflexion sur les médias, notre identité et, vous savez, le monde et comment il est décrit par les médias. Mais je pense que c'est vraiment très difficile. C'est différent parce que le personnage d'Anna est aussi une voiture, elle est tout, alors, je ne sais pas. C'est un grand puzzle, en fait, comme peut-être nous pouvons nous sentir, parfois j'ai le sentiment d'être un puzzle moi-même. Il parle aussi de nos rapports lorsqu'il se passe quelque chose d'important dans le monde. Il est très cruel, il décrit nos dires, vous savez, je ne sais pas si je me fais bien comprendre. Alors la contradiction est à intérieure...

MICHAEL BILLINGTON

Quoi qu'il en soit, c'est une pièce fascinante parce qu'elle contraste totalement avec les deux précédentes. Je veux dire que *Shopping and Fucking* est une pièce très spécifique, c'est un commentaire social. *Mojo* est encore plus une pièce de

social comment. *Mojo* is even more a play of language in a precise setting. This play of Martin Crimp's is the most extraordinary play and it takes on a different colour and a different meaning depending on where you see it and who is staging it. Every production re-invents the play.

BARBARA NATIVI

Yes, absolutely, also because we didn't have any image now, and then when you have the play, the text, you know, and the image, you can produce whatever you want. And the point is, what do you want? Concerning *Shopping and Fucking*, which I am going to produce very soon, I want to say something because at the very beginning when I chose the play a lot of people said "Ah no, it's too easy, it's obvious." I don't think so. I think there is this wide space, you know. I think that in a social play you can also really feel the same construction as in Martin Crimp's. And I say this because sometimes, if you read it – the line is simple, it's not Shakespeare – it doesn't look so deep, and that's something which pushes a lot of directors in Italy to not be interested in this sort of play-writing. But I don't really agree.

MICHAEL BILLINGTON

But you're going to direct this when, in Florence?

langage, située dans un endroit précis. Cette pièce de Martin Crimp est vraiment extraordinaire : elle prend une couleur différente et un sens différent suivant l'endroit où elle est jouée et qui la met en scène. Chaque production réinvente la pièce.

BARBARA NATIVI

Oui, absolument, parce que nous n'avions pas d'images. Une fois que vous avez la pièce, le texte, vous pouvez en donner l'image que vous voulez. Le tout est de savoir ce que l'on veut. En ce qui concerne *Shopping and Fucking*, que je vais monter bientôt, je voulais dire qu'au début, lorsque j'ai choisi de la monter, beaucoup de gens m'ont dit «*Oh, non, c'est trop facile, trop évident!*». Je ne le pense pas. Je pense qu'il y a un grand espace de liberté, vous savez. Je pense aussi que dans une pièce à caractère social, on peut trouver la même construction que dans Martin Crimp. Et je dis cela parce que quand on lit les répliques – elles sont simples, ce n'est pas du Shakespeare – on n'a pas une impression de profondeur et c'est un point qui pousse les metteurs en scène italiens à ne pas s'intéresser à ce genre d'écriture. Mais je ne suis pas vraiment d'accord.

MICHAEL BILLINGTON

Mais, quand allez-vous diriger cette pièce ?
À Florence ?

BARBARA NATIVI

In Florence and then in Milan.

MICHAEL BILLINGTON

Well thank you very much indeed, Barbara. Now I would just like very briefly to thank everyone involved this afternoon, to thank Ian Rickson from the Royal Court, to thank Max Stafford-Clark, to thank the three actors who came from London, to thank the three actors who came I presume from Florence, and to thank the audience for sitting here. As you know, this evening, to round off what I suppose is a day of demonstration of the vitality of the Royal Court, we have a performance of *The Weir*.

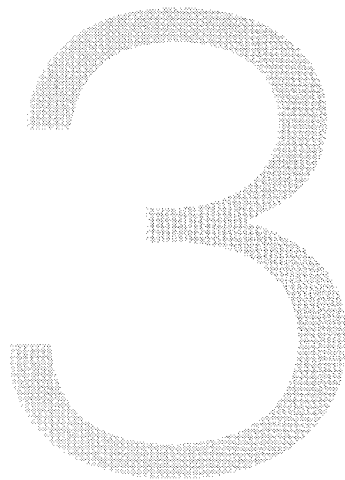
BARBARA NATIVI

À Florence, puis à Milan.

MICHAEL BILLINGTON

Bien, merci vraiment beaucoup, Barbara. J'aimerais maintenant brièvement remercier tous ceux qui ont participé à cette rencontre. Remercier Ian Rickson du Royal Court, Max Stafford-Clark. Remercier les trois comédiens venus de Londres, les trois comédiens venus, je suppose, de Florence. Remercier aussi le public d'avoir été présent. Comme vous le savez, pour conclure ce qui, je suppose, fut une démonstration de la vitalité du Royal Court, nous assisterons à une représentation de *The Weir*.

Sur les traces de Pina



Introduction : Franco Quadri
Modérateurs/Moderators :
Leonetta Bentivoglio et Norbert Servos

Tracing Pina's Footsteps

Participants

Malou Airaud

Akira Asada

Michel Bataillon

Leonetta Bentivoglio

Franco Bolletta

Christopher Bowen

Gianfranco Capitta

Piera Degli Esposti

Peter Esterházy

Bernard Faivre d'Arcier

Donya Feuer

Francesco Giambrone

Mechthild Großmann

Renate Klett

Eriko Kusuta

Dominique Mercy

Ivan Nagel

Savitry Nair

Leoluca Orlando

Helena Pikon

Franco Quadri

Matthias Schmiegelt

Maria João Seixas

Norbert Servos

Julie Shanahan

Sergio Trombetta

Elisa Vaccarino

Robert Wilson

FRANCO QUADRI

PINA BAUSCH : UN LANGAGE À INTERPRÉTER

J'avais prévu de parler de la possibilité d'interpréter Pina Bausch au-delà de son travail en tant qu'artiste, afin d'éviter l'interprétation traditionnelle et l'*ipse dixit* réducteur qu'on retrouve parfois dans les écrits de Leonetta Bentivoglio. Mais j'ai dû changer mon approche car cela fait un moment que je ne suis plus régulièrement le travail de Bausch, alors j'ai décidé que je n'avais par forcément les moyens d'étayer ce genre d'analyse (sauf à analyser rétrospectivement). Puis, j'ai pensé revisiter un texte que j'avais écrit par le passé, dans lequel je pouvais chercher à prouver un point de vue plus juste dans le temps. Malheureusement, je ne l'ai pas retrouvé.

Cela fait un moment que je suis de loin le travail de Pina Bausch. Le dernier spectacle que j'ai vu, c'était à Palerme, il y a quelques saisons – il s'agissait, en fait, de *Palermo, Palermo*. J'utilise volontairement le mot « spectacle » et je continuerai à employer ce terme pour les créations du Tanztheater Wuppertal... je ne veux pas paraître pédant, mais le mot « morceau » [*pezzo* en italien], que j'entend beaucoup ici, semble se rapprocher plus de la terminologie musicale que théâtrale. L'éditeur qui est en moi me pousse à intervenir dès que le traducteur emploie le mot « morceau » pour traduire *Stück* dans un contexte théâtral. Je préfère employer [le mot

FRANCO QUADRI

PINA BAUSCH: A LANGUAGE TO INTERPRET

I had planned to speak about the possibility of interpreting Pina Bausch beyond her work as an artist, to steer clear of traditional interpretation and crippling “ipse dixit” that occasionally crops up in the writing of Leonetta Bentivoglio. I had to shift my approach, however, because I have not seen Bausch's work on a regular basis for some time now, so I decided that I probably lacked the means to attempt this kind of analysis (unless I approached it retrospectively). Then I thought I'd revisit a text I wrote years ago, in which I sought to prove a most likely dated point of view. Unfortunately, though, I wasn't able to find it.

I have been following Pina Bausch from afar for some time now. The last show I saw was in Palermo, a few seasons back – in fact it was *Palermo Palermo*. (I use the term ‘show’, and continually describe Tanztheater Wuppertal creations as such.... I do not mean to be pedantic, but the word ‘piece’ [*pezzo*, in Italian], which I have heard used here persistently, seems more appropriate to musical

français] «pièce» – qui me semble plus approprié – ou art dramatique, théâtre, travail et laisser le mot «morceau» à la langue allemande. Il est vrai que ce mot sous-entend une partie d'une entité, mais je pense que le mot *Stück* a une signification plus large et qu'il mérite une autre traduction en italien.

Comme vous le savez, dans *Palermo, Palermo*, le rideau se lève sur un mur. Après un long silence, le mur explose et la scène se retrouve couverte de débris et de briques éparpillées, qui deviennent des obstacles que les danseurs doivent éviter pendant tout le spectacle. Alors, beaucoup ont immédiatement associé ce mur qui s'écroule au «Mur», le prophétique Mur de Berlin qui, même détruit, a encore aujourd'hui la même signification qu'avant. Au lieu de cela, j'y ai vu la représentation de l'effondrement de l'une des façades cachées qui, naturellement ou intentionnellement, se sont répandues sur Palerme, cette capitale somptueuse et décadente que Pina Bausch a, semble-t-il, comprise, ayant elle-même souffert passagèrement du travail et de la violence de la solitude. Laissez-moi mentionner un autre épisode qui démontre la variété d'interprétations de son travail. J'ai lu les critiques de la production la plus récente de *Viktor*, à Venise. J'avais vu celle de Rome. Selon les critiques, la production de Venise avait été modifiée afin de prendre de la distance par rapport à la mémoire des événements de Tchernobyl – le spectacle fut dédié à la

rather than theatrical terminology. My editor's hat pushes me to intervene when a translator uses the word 'piece' to translate *Stück* within a theatrical context. I'd rather use [the French] word *pièce* – which seems to me more consistent with our usage – or play, drama, work, and let 'piece' remain suitably Germanic. It's true that the word 'piece' implies one part of a whole, but I think the meaning of *Stück* is much wider, and as a theatrical term deserves another translation in Italian.)

As you know, in *Palermo Palermo* the curtain rises to reveal a wall. After a long silence, the wall explodes and covers the stage with rubble and scattered bricks, which later become obstacles the dancer-performers must avoid running into for the rest of the evening. Now, many people immediately associated the crumbling of the wall to *the Wall*, the prophetic Berlin Wall that retains even now, in its state of destruction, the same significance that it held during its time. Instead, I saw the explosion as representing the collapse of one of the many unsound façades that, naturally or intentionally, have over the years spread through Palermo, this sumptuous and decaying capital that Pina Bausch seems to have understood, having also suffered the transience of labour and so much violent solitude.

Let me mention another episode that demonstrates the variety of ways one can interpret her work. I read the reviews of the most recent production of *Viktor*, in Venice. I had seen a previous production of the

catastrophe car elle avait eu lieu pendant sa création. Toutefois, ayant vu le spectacle au [Teatro] Argentina, où la scène représentait une tombe géante qu'on creuse sans cesse, je ne pouvais m'empêcher de penser à Rome, une ville en ruine qui continue de déterrer des trésors anciens. Je n'avais pas connaissance de la référence à Tchernobyl et, quand je l'ai sue, j'ai pensé que cela avait été fait rétrospectivement. Juste une autre interprétation de son travail.

Je me réfère à ces exemples simples afin de mettre l'accent sur le fait que le particulier et l'universel coïncident dans l'œuvre de Pina Bausch, alors qu'on se focalise souvent sur les aspects formels de son travail. Surtout dans la série de spectacles dédiés aux villes – Rome, Palerme, Madrid... – et dans ses voyages allemands où chaque ville représente le monde. D'une seule action, il est possible de lire deux interprétations. Je pense que ceci est surtout vrai d'un théâtre qui se base sur les contradictions, comme sélectionner des danseurs qui n'auront pas forcément à danser. Et c'est à cause de ces contradictions, de cette ambiguïté, que les possibilités d'interprétation se multiplient. L'interprétation n'entrave pas les intentions originelles de l'auteur, comme dans toute grande œuvre d'art. Ceci est, pour moi, indiscutable.

Des danseurs qui ne dansent plus... Et pourtant, ce soir, dans *Iphigénie auf Tauris*, ils danseront. C'est encore une contradiction, une ambiguïté. Cette reprise démontre une autre caractéristique, émanant du besoin de

show in Rome. According to the critics, the current production had altered from the earlier version in order to distance itself from the memory of Chernobyl – the catastrophe to which the show was dedicated, and by which it had been marked because the tragedy had taken place while the show was being created. Having seen the show at the [Teatro] Argentina, however, where it was staged as a giant tomb that was continuously being dug up, I couldn't think of anything but Rome, a collapsing city that continues to unearth ancient treasures. I found out about the reference to Chernobyl only later, and when I did, I assumed that it was a reference that had been attached to the show retrospectively: just another interpretation of her work. I refer to these two ordinary examples in order to emphasise how in Pina Bausch's theatre, which is usually analysed with attention to its aspects of form, the specific and the universal often coincide. Especially in her series of performances dedicated to cities – Rome, Palermo, Madrid... – to these German travels of hers where every city represents the world. It is possible to read two interpretations from one action. I think that this is consistently true of a Theatre that is based on contradictions, as in the recruiting of dancers that are not called upon to dance. And it is because of these contradictions, this ambiguity, that the possibilities of interpretation multiply. Interpretation is unfettered by the author's original intentions, like in all great works of art. This to me is indisputable.

créer de nouveaux spectacles qui gardent la même essence malgré les changements apportés à leur forme extérieure, et de garder les anciens spectacles de son répertoire en mémoire. (Même si sa mémoire, ou celle de sa troupe, ne coïncide pas avec celle du public – même un public professionnel – qui focalise sur certains détails et humeurs, selon la structure de chaque spectacle intermédiaire.)

Ayant vu *Viktor* à Venise, certains critiques ont trouvé que le spectacle s'était appauvri : il était dépassé. Mais qu'est-ce qui avait changé, le spectacle ou ce qu'ils en attendaient ? Avec le temps, qu'est-ce qui avait changé dans la troupe pour qu'on ne puisse plus la reconnaître ? Et qu'est-ce qui motive un créateur d'images et de mouvements à remettre en scène des spectacles anciens ? Le désir de les renouveler ou le besoin de les rendre éternels ? Il est ridicule de suggérer que ces reprises aient pour but de transformer l'œuvre en pièce de musée, surtout que les acteurs sont sensiblement les mêmes, avec quelques années en plus, plus mûrs et ainsi plus à même d'approcher la pièce sous un angle différent.

J'ai toujours considéré Pina Bausch comme une artiste qui travaille avec l'espace, comme le fait Bob Wilson. Elle transforme l'espace scénique en contenants qui font se contraster le mouvement (ou l'immobilité) de ses danseurs ou les obstacles qui petit à petit polluent entièrement la scène, comme les chaises dans *Café Müller* ou les débris de mur dans *Palermo, Palermo*. Ces contenants, dans une

Dancers who no longer dance.... And yet, tonight, in *Iphigenie auf Tauris*, they will dance. That's another contradiction, another ambiguity. This revival demonstrates another characteristic, arising from the need to create new shows that retain a continuity of essence despite the changing of their exterior shape, and to keep previous shows in her repertoire faithful to memory (though her memory, or the memory of her company, may not coincide with the memory of an audience – even a professional audience – which may focus more on certain specific details and magnified moods, depending on the structure of each successive intermediary).

Having seen *Viktor* in Venice, some critics complained that the show had become weak: it was out of date. But what had changed – the show, or the expectation of those watching? What had changed within a company that, with the passing of time, one might fail to recognize? And what drives this creator of images and gestures to re-stage previous shows: a desire to renew them or the need to eternalise them? It's ridiculous to suggest that their reproduction is meant to offer up the work as a museum piece, especially since the performers are essentially the same, though a few years older, much more mature and thus able to approach the piece from a new perspective.

I have always considered Pina Bausch to be an artist who works with space, like Bob Wilson. She fashions the stage space into a container contrasting the movement (or still-

série de spectacles datant de 1980 (une date qui est aussi le titre d'un de ses spectacles phares), étaient de grandes pièces vides, faisant écho à la nudité de la scène, et remplies, de façon répétitive, d'eau, d'un champ de gazon, de fleurs, d'un lit de terre permettant ainsi aux personnages habillés en tenues typiquement années 50, avec leurs monologues et leurs mouvements de masse à couper le souffle, de se réinventer à chaque changement de thème. Pourrais-je considérer aujourd'hui Pina Bausch comme une créatrice qui travaille avec le temps, comme Bob Wilson? Non seulement par rapport à la longueur de ses spectacles – un peu excessive au regard de ce qui est nécessaire, mais en fin de compte toujours indispensable – mais aussi par rapport au temps qui s'écoule entre la création et les reprises. Il a toujours été impossible pour moi d'interpréter un spectacle indépendamment des autres et non comme un épisode d'une seule longue histoire ou une variation sur un même thème... et maintenant, il m'est plus que jamais difficile de séparer chaque pièce d'un discours cohérent et compréhensible qui s'étend sur des décennies de travail. Pina est passée de la fiction à la réalité : ses premiers spectacles sont de vrais ballets, de vraies tragédies, comme *Macbeth* ou *Les Sept Péchés capitaux* et, au fil du temps, ils sont devenus de plus en plus autobiographiques, comme un reflet de la société et une recherche de l'identité allemande. L'interprétation de ses spectacles devient de moins en moins contrôlée – même

ness) of her dancer-performers, or the obstacles that gradually litter the whole stage, like the chairs in *Café Müller* or the rubble in *Palermo, Palermo*. These containers, in a series of consecutive performances in 1980 (a date that is also the title of one of her most significant shows) were big empty rooms echoing the bareness of a stage, but, repeatedly filled with water, fields of grass, carnation blooms, or blankets of soil, allowed the ensemble, dressed in clothes typical of the 1950s, with its monologues and breathtaking movements *en masse*, to re-invent itself within each theme and disguise.

With the passage of time, should I now consider Pina Bausch to be a creator who works with time, just like Bob Wilson? And not only because of the length of her performances – ever a bit excessive relative to what one deems necessary, though always proved indispensable – but instead because of the duration of time from the first show through each successive show: the passing of time during their telling and retelling. It has always been impossible for me to interpret a show independently of others, and not as an episode within one big story, or as a variation on a single theme. And now, more than ever, it is difficult for me to separate each *pièce* from the coherent and comprehensive discourse that threads through decades of work.

Pina has moved from fiction to non-fiction: from her earliest shows, which are genuine ballets and tragedies such as *Macbeth*, or *The Seven Deadly Sins*, to become ever more

si elle aime à penser qu'ils le sont purement par « l'aventure créative » qu'ils représentent – alors que la mise en scène devient de plus en plus construite et imposante, surtout depuis le cri violent de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* en 1984, qui marque aussi l'éloignement progressif d'une observation ironique vers une chose plus dépouillée. Un spectacle n'est jamais insensible aux changements de publics. C'est pour cette raison qu'aucune reprise n'est la réplique exacte de l'original. Je dois dire que la manière d'interpréter Pina Bausch en Italie aujourd'hui a changé. Mais pas seulement en Italie. Ce qui est particulier, c'est que plus Bausch fait un travail qui peut être considéré comme de la danse, plus elle intéresse les critiques de théâtre, alors que lorsqu'elle remplace des pas de danses par des mots, sa compétence est reconnue par les critiques de danse.

Je me souviens avoir vu ses premiers spectacles, au milieu des années 60, à Nancy : une grande étude sur le nouveau théâtre a permis au phénomène Pina Bausch d'explorer sur scène. Plus tard, sa troupe fut conviée à participer aux deux séries suivantes. Étaient présents des critiques de la presse française, autour de Colette Godard, Rita Cirio et Gianfranco Capitta. Les spectacles furent produits comme faisant partie d'un festival de théâtre, comme ce fut le cas plus tard en Allemagne.

Et puis, je me souviens être resté fidèle malgré les « ouh », les protestations, les spectateurs qui sortent avant la fin, mais

autobiographical as she places a mirror up to a society and searches for a German identity. And the interpretation of her shows becomes progressively less controlled (though she would like to think that they are purely because of the 'creative adventure' that is each production), while the staging grows more impressive and built up over the years, especially from *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*'s violent shriek in 1984, which also signals the slow departure from her ironic observations to something much more desolate.

A performance is never unaffected by its changing audiences, never insensitive to its public and 'spectacular' context. Which is why no revival can replicate its original model. I must say, in Italy the manner in which one interprets Pina Bausch has changed these days. But not only here. A somewhat peculiar fact is that the more Bausch produces work that can be said to be within the realm of dance, the more she is reviewed by theatre critics, whereas the more she replaces dance moves with the spoken word, the more her competency is recognised by dance critics.

I remember seeing her first performances in the second half of the 1960s, in Nancy: a major survey of new theatre allowed the Bausch phenomenon to burst onto the world stage. Her company was subsequently invited to participate in the following two series. In attendance were the critics of the French press, led by Colette Godard; and Rita Cirio and Gianfranco Capitta. The shows were

aussi fidèle aux triomphes – au Theater-treffen de Berlin et à Monaco, et plus tard à Cologne où fut présentée, pour la première fois, une rétrospective de cinq œuvres au Theater der Welt, ce qui représentait un accomplissement important pour la République Fédérale.

Je me rappelle aussi du Cycle Bausch de la Biennale de 1984, présenté en collaboration avec le [Gran Teatro La] Fenice et inclus dans le programme théâtral du festival. J'en étais le directeur à l'époque, et c'est avec beaucoup d'émotion que j'ai assisté aux sept spectacles consécutifs, présentés comme une histoire. Pendant les représentations, la troupe a attiré un groupe de fidèles enthousiastes. Et je me souviens avoir demandé à toute la presse d'envoyer leurs critiques de théâtre *et* de littérature car le style « inter-disciplinaire » de son travail me semblait mériter les deux points de vue. Je ne veux ni les isoler, ni les monter les uns contre les autres, mais il est vrai que les méthodes, les points de vue et les sphères d'influence sont spécifiques à chaque domaine d'activité. Et le travail de Pina Bausch a eu une influence énorme sur le monde du théâtre.

La créatrice du Tanztheater fait figure de tournant : c'est le début d'un nouveau style et la création d'un nouveau vocabulaire de la danse. Elle représente la route par laquelle furent abandonnés les standards des années 60 et 70. En figure de proue, elle a su imposer sa propre méthode de création, fondée sur un travail de groupe et

produced as part of a theatre festival, like in Germany at a later occasion.

And then I remember having remained faithful throughout the 'boos', the protests, and the walk-outs; but also through the triumphs: at the Theatertreffen in Berlin and in Monaco, and then in Cologne where for the first time a retrospective of five of her works was presented at the Theater der Welt, which was an important achievement for the Federal Republic.

I also remember the 1984 Biennale with its 'Bausch cycle' presented in collaboration with the [Gran Teatro La] Fenice and included in the theatre programme of the festival. I was the director at the time, and it was a very emotional time to attend those seven consecutive shows presented as a story. In the course of the performances the company attracted a group of dedicated enthusiasts. And I remember having asked all the newspapers to send over their dance critics *and* their literary critics, because the interdisciplinary style of her work seemed to me to merit both points of view. I don't mean to isolate each of them, or set one against the other, but it is true that there are different methods, points of view and spheres of influence specific to each area of expertise. And Pina Bausch's theatre has had an enormous influence within the world of the theatre.

The creator of the Tanztheater represents a turning point in the forging of a new style and the creation of a new vocabulary of dance. She represents the route through which were abandoned the standards of the

sur la fidélité des membres de sa troupe multinationale. Encore aujourd'hui, même si elle est considérée différemment de l'extérieur et que son rôle est glorifié par le succès de ses représentations, elle se considère toujours comme une artiste à la poursuite de l'avant-garde. Ceci est évident lorsqu'on voit un public conservateur se manifester lors de son dernier spectacle à Venise. Sa force se trouve dans sa victoire sur le maniérisme et dans sa prise de risques lorsqu'elle joue avec l'ordinaire. De plus, le fait d'avoir recours à ses précédents spectacles lui permet d'être ouverte à la redécouverte, malgré les quelques changements de structure au sein de sa troupe. Toutefois, ne délaissions pas ses productions récentes, dans lesquelles, en examinant l'individu dans ses profondeurs, Bausch dépeint la réalité du monde extérieur.

Je me souviens du dynamisme visuel de *Palermo, Palermo*. À partir du moment où la bombe explose, on est brutalement transporté dans une certaine situation et avec cette bombe imaginaire en plastique, l'utilisation de l'espace sur scène est manipulée pour que la nudité suggestive soit immédiatement transformée en ville et en champs de bataille. Les images obsédantes ne manquent pas dans le spectacle, comme le dédaigneux et sybarite « théâtre de marionnettes » ou la violence implacable contre les corps et les objets sur scène. Mais je voudrais en rappeler une en particulier : la troupe entière, habillée en tenues de soirée rétro et battant le tempo

sixties and seventies. As a leading figure, she also imposed her own method in the creating of a show, based on ensemble work and on the continuity of members in her multinational troupe. Even today, though she is considered otherwise from the outside, and though she inhabits a glorified role through the success of her productions, she still considers herself to be an artist who pursues the avant-garde. This is also evident in the reservations of a conservative public who made itself heard at the latest event in Venice. Her strength lies in her victory over mannerisms and in her risk-taking when tackling the ordinary. Moreover, her resorting to a lesser-known earlier repertory keeps her open to re-discovery, despite the occasional changes to the structure of her company.

Let's not, however, dismiss her more recent work, in which, through the deepening examination of the individual, Bausch is able to carve the reality of the exterior world.

Just recalling the visual dynamism of *Palermo, Palermo*, where from the moment the wall explodes you are brutally transported into a certain situation, and with that imaginary, plastic bomb that today is able to conjure up other dramatic parallels, the use of space on stage is manipulated so that its suggestive barrenness is immediately transformed into a city and battlefield. There are many haunting images throughout the show, such as the supercilious "puppet theatre" of the self-indulgent, or the relentless violence against bodies and

omniprésent du « pas Bausch », avance vers l'avant-scène et, très élégamment, commence à jeter non des fleurs mais de petits détritrus sur la scène qui en est déjà jonchée, comme on sèmerait des graines. Les spectateurs « classiques » qui n'y ont vu qu'une description de la décadence ont oublié une partie de l'histoire ; peut-être n'ont-ils pas remarqué l'invasion significative du théâtre par la scène ; peut-être n'ont-ils pas vu qu'ils pouvaient eux-mêmes avoir un rôle dans le spectacle. Ils ont oublié les deux facettes de l'histoire : celle de la gloire esthétique d'hier et de la honte d'aujourd'hui qui, dans l'utilisation de l'espace et de la gestuelle prévisible, furent brossées avec une pugnacité inimaginable dans un traité sociologique et néanmoins toujours présentes dans l'éphémère de la transfiguration artistique.

ROBERT WILSON

On pense habituellement que un et un font deux mais quand on y réfléchit bien, deux est un : Le ciel ne peut pas exister sans l'enfer, ils ne font qu'un, une seule et même chose et c'est cela qui m'intéresse dans l'œuvre de Pina Bausch : comment une chose peut permettre d'en découvrir une autre. Martha Graham dit dans son autobiographie, *Blood Memory*, au début de son autobiographie, elle dit : « *Je suis une danseuse, nous apprenons en faisant, tout théâtre est danse.* » Je partage une opinion commune, je pense comme Pina que tout

objects on stage. Yet I would like to recall just one: when the entire troupe, dressed in retro evening wear and beating time to the ubiquitous 'Bausch step', advances towards the proscenium and very elegantly takes from out of these plastic bags – not flowers to toss to the audience – but bits of garbage to throw to the already trash-ridden floor, with the gestures of one who sows seeds.

Those conventional audience members who saw in the show only a depiction of decadence have forgotten a part of the story. Perhaps they failed to notice the significant invasion by the stage of the theatre house, with its stalls and its stucco; perhaps they did not notice that the audience itself was appropriated to play a role in the show. They forgot the two sides of the story: that of yesterday's aesthetic glory, and today's shame, which in the use of space and the predictability of gesture, were portrayed with a poignancy unimaginable in a sociological treatise, yet ever present in the transience of artistic transfiguration.

ROBERT WILSON

Usually we think that one plus one is two, but if we think about it, two is one: heaven can't exist without hell, it's one thing, and it's this that interests me about Pina Bausch's work, how one thing can help us hear or see another. Martha Graham said in her autobiography, *Blood Memory*, in the beginning of her autobiography, she said, "I am a dancer, we learn by practice, all the-

est mouvement. Certains anthropologues pensent que l'homme bougeait avant de parler et que c'est à travers le mouvement que le langage est né. Les sons sont nés et élevèrent les vibrations et la pensée jusqu'aux mots. Mais tout commença avec le mouvement. Martha Graham dit que l'immobilité contient tout mouvement. Je me souviens de la première fois où j'ai vu l'œuvre de Pina, c'est l'immobilité qui m'avait impressionné. Quand il était à Pise, Ezra Pound a dit « *et l'immobilité est la quatrième dimension, et la puissance d'un animal sauvage.* » Ce qui est impressionnant dans l'œuvre de Pina, c'est qu'elle est complète. Bertolt Brecht disait qu'il voulait un théâtre épique. Ce que je trouvais impressionnant, du peu que je connais du théâtre de Brecht, c'est qu'il est très simple et c'est aussi ce qui m'impressionne dans le travail de Pina, c'est sa simplicité qui le rend épique. Le mystère est à la surface. J'ai vu une répétition de Martha Graham quand elle était âgée de 95 ans, un reporter du New York Times s'y trouvait. Après la répétition, il lui a dit : « *Dites-nous Miss Graham : Pour vous, créer un ballet c'est quoi?* » Sans hésitation, elle avait répondu : « *Je dessine l'image de mon cœur.* » C'est en cela que l'œuvre de Pina m'émeut.

atre is dance." And I share a common belief, I think with Pina, that it's all movement. Some anthropologists believe that man was moving before he was speaking, and through movement language was formed; sounds came and raised higher vibrations and thought into...we had words, but it began with movement. Martha Graham said that in stillness there's all movement, and I remember when first seeing Pina's work, it was the stillness that impressed me. Ezra Pound said, when he was in Pisa, "And the fourth dimension is stillness, and the power of a wild beast." What is very impressive about Pina's work is that it is complete. She's someone who has developed a theatrical language, and gesture, and light, and stage setting, and movement in poetry and music, in all the arts. It's a personal vocabulary that is complete. Bertolt Brecht said he wanted to have an epic theatre. What was so impressive for me, the little I know of Brecht's work, is that it is very simple, and this also impresses me with Pina's work. And it is in this simplicity that it becomes epic. The mystery being in the surface. I went to see a rehearsal of Martha Graham when she was 95, and there was a reporter from the New York Times who was there, and after the rehearsal he said, "Tell us Miss Graham, what is it like for you to make a ballet?" And without hesitation she said, "I chart the graph of my heart." It's in this that I am moved about Pina's work.

LEONETTA BENTIVOGLIO

J'aimerais poser une question. Je me souviens qu'une fois, lors d'une interview, Bob Wilson m'avait dit que deux des personnes qui avaient le plus inspiré son travail, surtout au début, étaient Martha Graham et George Balanchine. Deux chorégraphes considérés, à raison, comme opposés du point de vue de leur esthétique : le fondateur de la danse moderne et le plus abstrait du néo-classicisme américain. J'aimerais savoir si Pina Bausch, qui fait un peu partie d'une génération suivante, a eu, au-delà de l'admiration, une influence directe et spécifiquement esthétique sur votre travail, de la même façon que ces derniers.

ROBERT WILSON

Oui, je crois que Pina et moi sommes très différents. Je viens du Texas et elle d'Allemagne. Je pense que les paysages dans nos têtes diffèrent mais je pense que nous avons à peu près le même âge et que nous sommes tous les deux des produits de notre époque. Nous avons créé un travail, un ensemble de travaux, qui est très personnel et très différent. Je pense que, de bien des façons, il existe des ressemblances et c'est une confirmation et à travers cette confirmation il y a moyen d'apprendre et c'est là qu'il existe une influence. D'une certaine façon, c'est un peu... une ressemblance avec le travail de Martha Graham, c'est un vocabulaire très personnel. Balanchine était moins personnel. Ling et

LEONETTA BENTIVOGLIO

I want to ask a question. I remember in an interview once Bob Wilson told me that two of the people who had inspired him the most in his work, especially at the beginning, were Martha Graham and George Balanchine, two choreographers considered – truly – aesthetically diametrical opposites: the founder of modern dance, and the most abstract of American neoclassicism. I'd like to know if Pina Bausch, who forms part of a successive generation, has had, beyond just admiration, a direct, and specifically aesthetic influence on your work.

ROBERT WILSON

Yes, I believe that Pina and I are very different. I come from Texas and she's from Germany. I think that the landscapes in our heads are different, but I think we're about the same age and that we are both products of our time. We have created work, a collection of works, that are very personal and very different. I think that in many ways, there are resemblances and that's a confirmation, and through this confirmation there is a means of learning, and that is precisely where the influence resides. In a sense, it's a little...a resemblance with Martha Graham's work, the vocabulary is very personal. Balanchine was less personal. Ling and Curstin, who staged Balanchine's work at the New York City Ballet, say that "modern dance will not have a tradition". They are products of our time and I think that, in many ways, this is

Curstin qui créèrent l'œuvre de Balanchine au New York City Ballet, disent « *la danse moderne n'aura pas de tradition.* » Ce sont des produits de notre temps et je pense que, de bien des façons, c'est comme cela qu'on regardera le travail de Martha Graham dans cent ans et celui de Pina Bausch, le mien aussi peut-être. C'est très différent de ce qu'a fait Balanchine. Dans cent ans, peut-être même dans deux cents ans, on jouera encore les œuvres de Balanchine, je ne suis pas sûr que l'œuvre de Martha Graham aura une place dans l'histoire dans cent cinquante ans. C'est un produit de notre époque et je pense que celle de Pina aussi, mais cela ne l'intéresse pas, et cela ne m'intéresse pas non plus. C'est comme une étoile filante. Cela arrive une fois. Une fois.

NORBERT SERVOS

TANZTHEATER WUPPERTAL
LE LANGAGE DE LA POÉSIE

Afin d'évoquer Pina Bausch, j'aimerais tout d'abord vous rappeler une scène, une scène de la pièce *Two Cigarettes in the Dark*. Cinq couples, assis par terre, dansent en rythme sur *La Valse* de Ravel dans une chambre blanche et stérile. Ils se balancent péniblement, en saccades, vers l'avant, se cognent aux murs, se tournent encore. Alors que la troupe en vêtements festifs se balance gaïement en tombant, un serveur apporte le champagne. Un homme chancelant sort du rang, s'accroche au serveur et le fait tomber. Les danseurs

the way we will look in 100 years at Martha Graham's work and Pina Bausch's, and perhaps mine also. What Balanchine did is very different. In 100 years, maybe even in 200 years, Balanchine's works will still be staged. I'm not sure Martha Graham's work will have a place in history in 150 years. It's a product of our time and I think Pina's is also but that doesn't interest her; it doesn't interest me either. It's like a shooting star. It happens once. Once.

NORBERT SERVOS

TANZTHEATER WUPPERTHAL
LANGUAGE OF POETRY

In order to discuss Pina Bausch, I would first like to remind you of a scene, a scene from the piece *Two Cigarettes in the Dark*. In measured dance pose, but bent seated on the floor, five pairs rock in time to Ravel's *La Valse* in a sterile white room. Toilsomely twitching lightly they sway forwards, knock against the walls, turn again. While the festively dressed company sways gaily in their downfall, a waiter brings champagne. Staggering, a man falls out of the row, clings to the waiter, and finally brings him down. The helpless seated dance breaks against a wall, rises up. Finally they flee the inhospitable space under the last ruined strains of a formerly blissful waltz. For a moment an icy silence, like after a catastrophe. Then the actress Mechthild Großmann comes – barebreasted, in a long blue skirt, a cigarette butt casually hung from the corner of her mouth – forking in hay, stacks

assis, désemparés, se cognent au mur et se lèvent. Ils fuient cet espace inhospitalier, sous les derniers accords d'une valse auparavant heureuse. Un moment de silence, glacial, comme après une catastrophe. Puis, la comédienne Mechthild Großmann arrive – torse nu, une longue jupe bleue, un mégot pendu au coin des lèvres – fourchant du foin, empilant des briques, comme si le travail ordinaire lui apportait la paix. Une chanson glauque de Hugo Wolf résonne « *Tout a une fin* ». Un moment, il semble que la pièce veuille laisser le public partir avec cette chanson triste puis il y a un tournant complètement inattendu. Les lumières s'allument et, sur un swing léger, les danseurs, en grande tenue de soirée, s'approchent du public, les bras tendus. Cela devait ressembler à une soirée. Que s'est-il passé ?

Cette scène est classique et elle clarifie la manière dont il faut lire le théâtre dansé de Pina Bausch, c'est-à-dire comme un langage de la poésie. Parce que, comme en poésie, l'inattendu peut rencontrer l'évident, tout en étant surprenant. L'humeur peut changer à tout moment, la plus grande misère laissant la place à une joie relâchée. Et comme en poésie, rien n'est simplement suggéré ou emmaillotté dans des mouvements symboliques, tout se développe grâce au seul pouvoir de la métaphore, qui ne nécessite aucune interprétation. Le frisson de l'horreur, le deuil, la rébellion éruptive contre le destin et, finalement, la réconciliation avec ce monde adverse, s'écrivent toujours avec un enthousiasme débridé dans ces

briquettes entirely as if the ordinary work produced peace.

A gloomy song from Hugo Wolf sounds out "Everything ends".

For a moment the piece appears to want to [release] the audience with this sad exiting song, but then an entirely unexpected turn. The lights come on and on a light swing the dancers approach the audience with outstretched arms in brilliant eveningwear. It should be a party. What happened?

This is a classic scene sequence in Pina Bausch's dance-theatre, and I think one which clarifies how it should be read, namely as a language of poetry. Because – like in poetry – the most unusual things meet the most obvious and yet simultaneously surprising. The mood can change at any time, momentarily the greatest misery can change, freeing the space for a relaxed cheerfulness. And as in poetry, nothing is merely suggested or packaged in symbolic movements; everything phrases itself with the pure power of the metaphor, which requires no interpretation.

The shudder of horror, the loss of mourning, the erupting rebellion against fate, finally the reconciliation with an adverse world, write themselves always with unbridled zest in the fantastic dance spaces.

Those who watch these pieces not only understand, but also experience, suffer, and scare themselves. They are taken into an outwardly concentrated experience which shakes and moves them from within. Pina Bausch's Tanztheater gets to the bottom of emotions and allows them to abruptly forge ahead. It pulls one in, in a undulation

fantastiques espaces de danse. Non seulement le spectateur de ces pièces les comprend, mais il les vit, il souffre et se fait peur. Il est transporté vers une expérience qui le remue et l'émeut de l'intérieur. Le Tanztheater de Pina Bausch va au fond des émotions et leur permet d'aller de l'avant. Il nous tire vers les extrêmes, suspendus entre un besoin créatif, une peur panique et l'envie d'être soi pour une fois, à l'unisson avec soi-même et avec le monde. C'est comme un choc qui pose ceux qui voyagent à travers l'œuvre de Pina Bausch au bord d'un gouffre. La question se pose de façon radicale : déclin ou survie ?

C'est l'effet explosif du Tanztheater parce qu'au-delà d'avoir libéré les entraves du beau, il s'est ouvert à des questions qui touchent à l'existence. Les expériences du Tanztheater ne sont pas gratuites, elles émanent d'un besoin, comme après avoir échappé à un effondrement. Il propulse les voyageurs vers des lieux inconnus, des endroits fantastiques aussi effrayants qu'enchantés. Il y a bien longtemps que ce théâtre d'imageries poétiques en mouvement a montré que son effet allait au-delà des mots et des frontières. Il remue quelque chose à l'intérieur de chacun et pousse à trouver une réponse. Une composition dramatique de rêves non réalisés donne la direction, tout en se servant de la plus grande ouverture d'esprit. Les spectacles de Pina Bausch sont comme des essais de bonheur sans fin entre tentatives et erreurs. Mais chaque erreur ne motive

of extremes, suspended between a creative need, a panicked fright and the yearning to be for once oneself, at one with oneself and with the world. It is as if a shocking commotion happens, which puts the travellers in the works of Pina Bausch on the edge of an abyss. The question poses itself radically: decline or survival.

This is what makes the explosive effect of the Tanztheater, because it has not only released the shackles of appearing beautiful: it has opened itself to touching our existential questions. So the barefooted expeditions of the Tanztheater do not step forward freely but are demanded by a need, like after a recently survived collapse. It launches the travellers to areas in which no one has set foot on before, to fantastical places as frightening as they are enchanting. Long ago it came to light that this theatre of poetically moving pictures has a more lasting effect than all words and that it is understood across all boundaries. It stirs something which lies in everyone and which presses for a solution. A dramatic composition of unrealised dreams gives direction, which simultaneously serves itself with the greatest openness. The pieces of Pina Bausch are similar to a never-ending test of happiness, between attempts and errors. Yet every mistake provides motivation only to a new approach. It is true that no one knows the solution, but in the end one knows what one can omit as an unsuccessful attempt. In a precisely calculated interplay between compaction and emptiness,

qu'une nouvelle approche. Il est vrai que personne ne connaît la solution mais, en fin de compte, chacun sait ce qu'il peut considérer comme une tentative infructueuse. Un jeu précis et calculé de pleins et de vides que chacun peut remplir de ses propres souvenirs, ses rêves, ses désirs. Selon les couleurs et les tons de notre expérience, c'est une performance à la fois tragique et comique. Les thèmes et les intrigues nous sont familiers. Tout peut avoir une importance, tout peut devenir danse. La hiérarchie des valeurs et des significations est abolie. En principe, tout a droit de citer. En ce sens, c'est le théâtre qui se libère agréablement de la moralité et de l'idéologie. Il ne se considère pas plus intelligent mais il persiste sans relâche à sonder la nature humaine qui est prête à prendre tout le monde au sérieux. Imperturbable, il illustre un droit de l'homme : le respect mutuel, l'amour.

Je pense que Pina Bausch a trouvé un langage qui transcende les cultures. C'est le langage d'un bonheur perdu, senti à travers le sentiment de la perte et de l'horreur, un bonheur que l'on peut trouver dans un moment calme d'auto-absorption. Les animaux qui apparaissent de temps à autre sur la scène du Tanztheater parlent de ce langage. Ils prennent la mesure de cette activité humaine agitée et parfois hystérique. L'hippopotame dans *Arien*, le crocodile dans *Keuschheitslegende* sont les témoins silencieux d'une quête humaine parfois désespérée, parfois heureuse. Mais

one fills the stage with one's own memories, dreams, and wishes. It is a simultaneously tragic and comic performance with the different colorings and shades of the experience. The themes and the plots are always familiar to all of us, in which each of us can find themselves. Everything can be important and everything can become dance. The hierarchies of values and meanings are abolished. In principle everything has an equal right to be there. In this sense, it is theatre which is pleasantly free of morals and all ideology. It does not consider itself to be smarter, but persists relentlessly on a human nature, which is prepared to take everyone seriously. Imperturbable, it makes a case for a human right: to mutual respect and to love.

I think Pina Bausch has found a language which can be understood across all cultures. It is the language of a lost happiness, which just becomes noticeable in the feeling of loss and horror, a happiness which one can sense in a still moment of self-absorption. The animals which time and again appear on the stage of the Tanztheater speak of the language. They are like a silent measuring stick of hectic and sometimes hysterical human activity. The hippopotamus in *Arien*, the crocodile in *Keuschheitslegende* – these animals are always silent witnesses of a sometimes desperate, sometimes happy human search. But unlike the people on the stage and the people in the stalls, the animals can just be there. They are without questions and therefore without cares. It is

à l'inverse des personnes sur scène et du public, les animaux peuvent se contenter de n'être que présents. Ils ne posent pas de questions et donc n'ont pas d'inquiétudes. La nature peut éveiller les hommes, leur faire prendre conscience, mais le prix à payer est celui d'être banni du paradis, de perdre cette sécurité qui un jour a lâché les hommes dans un monde sans repos. Depuis que l'homme s'est détaché de ses origines naturelles, il est – quoi qu'il arrive – enchaîné à une envie qui ne pourra se racheter que dans le futur. Il doit d'abord se rendre compte par lui-même du bonheur d'être partie prenante du monde, d'être apparenté à lui. Le Tanztheater nous le raconte dans la pièce soi-disant appelée «*Madrid Piece*» de 1990. La scène nue est ouverte jusqu'au mur pare-feu et couverte de neige qui tombe doucement du ciel. Infatigable, une femme marche en crabe à quatre pattes jusqu'à ce qu'un homme la place au milieu de la scène. Dans un désespoir silencieux, elle danse sa rage et sa haine d'elle-même. Sur les accords d'une complainte italienne, lentement ses mains se transforment en griffes passant devant son visage comme pour enlever un masque. Arrivent d'autres femmes, elles se tapissent à terre, leurs mains formant des cercles autour de leurs ventres et de leurs cœurs, montrant du doigt leurs bouches, leurs poitrines, avant de sortir. Progressivement, cette scène devient l'une des plus longues du Tanztheater. La musique change. Sur un thème de cordes de la Renaissance

possible that the nature in people awakens them to consciousness, but the price is banishment from paradise, the loss of security which once let the people go out in the world. Since he has his adopted home, since leaving his origins in nature, he is – come what may – chained to a yearning which can only be redeemed in the future. He must first realise for himself the happiness of being entirely in the world, and of being related. The Tanztheater tells of even this, for example in the so-called 'Madrid Piece' of 1990. The barren stage is open as far as the firewall and is full of snow, which gently falls from the staged sky. Infatigably a woman begins a crab walk on all fours on the floor until a man places her in the middle of the space. In silent despair she dances her rage and self-hatred. To the strains of an Italian lament in slow motion she forms her hands into claws, driving them across her face as if she wanted to rip off a mask. More women are introduced, they cower, let their hands make circles around their stomach and heart, indicate with their fingers the mouth, the chest, and are taken off. Gradually this develops into one of the Tanztheater's longest scenes. The music changes to a quiet string theme of the Spanish Renaissance, the women come and go, stay in place, always flinging their arms in the same sequence around the body, swinging in a light rocking of the hips, springing strides ahead, letting themselves fall backwards, being caught. Many solitary dancers in a pale half-light, who in the middle of the snow claim their

Bertolt Brecht disait qu'il voulait un théâtre épique. Ce que je trouvais impressionnant, du peu que je connais du théâtre de Brecht, c'est qu'il est très simple et c'est aussi ce qui m'impressionne dans le travail de Pina, c'est sa simplicité qui le rend épique. Le mystère est à la surface.

Bertolt Brecht said he wanted to have an epic theatre. What was so impressive for me, the little I know of Brecht's work, is that it is very simple, and this also impresses me with Pina's work. And it is in this simplicity that it becomes epic. The mystery being in the surface.

ROBERT WILSON

espagnole, les femmes vont et viennent, s'arrêtent, balançant leurs bras autour du corps toujours selon la même séquence, se déhanchant légèrement, sautant en avant, se laissant tomber en arrière, puis rattraper. D'autres danseurs solitaires, dans la pénombre, se cherchent une place au milieu de la neige. Cela ressemble à une méditation de danse infinie. Le temps semble suspendu et rien ne peut distraire les danseurs. Leurs solos sans fin parlent de leur quête de liberté, lorsqu'ils s'embrassent eux-mêmes, comme pour se rassurer. Même s'ils ne semblent pas ressortir libres de cette expérience personnelle. Ce rondo du temps perdu est un dialogue permanent avec son corps mais rien n'est encore gagné et ne permet de partir vers le monde extérieur. D'abord, on doit se retrouver soi-même puis le faire reconnaître, ensuite, seulement, on pourra sortir vers l'espace libre.

C'est avec une grande ténacité que les personnages des pièces de Pina Bausch s'arrêtent juste avant la frontière qui leur permettrait d'accéder au bonheur. Avec persistance, ils lui tournent le dos et finissent par tomber dessus, laissant la porte ouverte à la liberté. La situation est précaire et avec chaque nouveau spectacle, ils complètent leur numéro d'équilibriste comme pour dire : *« Seul persiste celui qui passe les tests dans la peur panique, celui qui endure l'isolation extrême. »* Seul le bonheur qui a ses racines dans le deuil est fondé. C'est comme si dans les difficiles

own place. It appears like an unending woollen dancerly meditation. Time appears suspended, and nothing can disconcert the dancers. In their endless solos they speak of a longing for a freedom all their own; then they fling their arms around themselves, as if they wanted to reassure themselves. Though it is as if they do not come out of this personal experience freely. The time-forgotten rondo is an abiding dialogue with the own body, which is not yet won and which cannot move out yet into the open space. First comes the arrival of oneself, the want to acknowledge that, and only then the exit into the free space.

Tenaciously the people in Pina Bausch's pieces pause before a border leading them into a land of happiness. And persistently they run against this border, on which they ultimately fall, and in which the way to freedom opens itself. The situation is precarious, and with every new piece they complete their delicate balancing act as if they wanted to say: only that which stands the tests in a panicked fright, that which proves bearing in extreme isolation, endures. Only a happiness which ascends from the root of mourning has a base. It is as if in the difficult vicissitudes of the most extreme moments, the existence of each single thing begins to prove itself in order to bring to light its substance. This means that the suffering of the world is an exercise in gaining strength. When indeed everything is withstood, when all illusions have worn themselves out, and one can look at oneself,

vicissitudes des points les plus extrêmes, l'existence de chaque chose se prouvait afin de mettre à jour sa substance. Cela veut dire que l'on prend des forces avec la souffrance du monde. Effectivement, quand tout n'est que résistance, quand les illusions se sont essouffées, et que l'on peut se regarder soi-même et regarder les autres, tel que l'on est, alors on existe indiscutablement. La souveraineté est synonyme de vraie liberté, déçue ni par les apparences ni par une mascarade. Alors je pense que le sentiment de deuil qui émane des spectacles de Pina Bausch ne forme pas, comme le pensent beaucoup, un cul-de-sac désespéré. Il parle plutôt de la vulnérabilité qu'on endure, à laquelle on résiste et qui ne nous quitte que lorsque la joie d'être de nouveau soi-même nous pénètre. C'est exactement pour cette raison que les personnages du Tanztheater se jettent à corps perdu dans la bataille. Ils comprennent le sens de se donner entièrement, sans se retenir. Mais, sans surprise et presque automatiquement, cela les pousse de l'autre côté du malaise. En fin de compte, comme la sagesse des vieux contes de fées, quelque chose fait harmonieusement le lien entre le bien et le mal. On reprend confiance en la vie.

and at others, as one is, only then one exists indisputably. Sovereignty is that which means true freedom, not deceived by appearance nor by masquerade. So I think the reason for the mourning that arises from Pina Bausch's pieces is not, as many often believe, a dead-end of hopelessness. It tells much more of a vulnerability that wants to be withstood and endured, which does not desist until the happiness of being entirely oneself again is re-instilled. This is exactly why the people in the Tanztheater throw all of their energy into the fight. They understand how to give themselves completely without holding back. But, unsurprisingly and almost automatically, that leads them out to the other side of malaise. In the end, something – like in the wiseness of old fairy tales wherein the terrible and the beautiful connect in the easiest way – instills itself. A trust that life is sustaining is instilled again.

AKIRA ASADA

It's a great pleasure and honour for me to participate in this wonderful ceremony of the Europe Prize for Theatre, event which may well be called *Taormina, Taormina*. Coming from Japan, however, I would like to remind you that Pina Bausch's work is not only European but truly cosmopolitan. In her company there are people from all over the world. And her repertoire now includes works like *Der Fensterputzer* [*The Window Washer*], which was co-produced with the Hong Kong Art Centre and, by the way,

AKIRA ASADA

C'est un grand plaisir et un grand honneur pour moi que de participer à cette merveilleuse cérémonie du Prix Europe pour le Théâtre, un événement qu'on aurait pu appeler « Taormina, Taormina ». Cependant, puisque je viens du Japon, je veux rappeler que l'œuvre de Pina Bausch n'est pas seulement européenne mais véritablement cosmopolite. Les membres de sa troupe viennent de partout au monde et son répertoire comprend des œuvres telles que *Der Fensterputzer* [*Le Laveur de vitres*] qui a été coproduit par le Hong Kong Art Center et qui, soit dit en passant, sera jouée au Japon dans les semaines qui viennent. Oui, le théâtre dansé de Pina Bausch est véritablement le joyau de la culture européenne contemporaine, et en tant que tel c'est aussi un joyau de la culture mondiale de l'espèce humaine. J'aimerais vous dire quelques mots dans une perspective un peu plus générale. En fait, je ne suis ni chorégraphe ni danseur, je ne suis même pas critique de danse, je suis seulement un écrivain qui écrit parfois sur le sujet de la danse et à ce titre j'ai interviewé Pina Bausch deux ou trois fois. Donc, j'aimerais commencer par vous parler de cette expérience affreuse qu'est une entrevue avec Pina Bausch. Comme beaucoup d'entre vous le savez peut-être : il est très, très difficile d'avoir à interviewer Pina. Pas parce qu'elle ne collabore pas, plutôt parce qu'elle est si sérieuse que l'entrevue devient très difficile. Par exemple, au départ vous posez quelques

which will be performed in Japan in the coming weeks. Yes, indeed, the dance-theatre of Pina Bausch is the crown jewel of contemporary European culture, but as such it's also the gem of global culture of humankind. Now I'd like to say a few words from a more general perspective. Actually I'm neither a choreographer nor a dancer, I'm not even a dance critic, I'm only a writer who sometimes writes about dance, and as such I've interviewed Pina Bausch a couple of times. So, I'd like to start with this awful experience: an interview with Pina Bausch. Indeed, as many of you might know all too well, it's very, very difficult to have an interview with Pina. Not that she's not cooperative: rather, because she's dead serious, the interview becomes all the more difficult. For example, first you ask some banal questions: "What is dance for you? What do you express by means of dance?" Then, she looks down, sighs, and contemplates for a long, long time. The silence is so long that finally you feel you are forced to say something, a banality such as, "Yes, you express by means of dance what cannot be expressed by means of words." Then she looks up with her chin slightly up, smiling enigmatically, as if wanting you to continue. Of course you feel you have to continue and go on with some other banalities. This, trying to interview her, you end up being interviewed by her, and you begin to understand how demanding a question-and-answer session of Pina with her dancers is. Therefore, at one point, I came to the conclusion that it is almost

questions banales : « *Qu'est-ce que la danse pour vous? Qu'exprimez-vous par votre danse?* » Elle baisse alors les yeux, elle soupire, puis médite longtemps, longtemps, un silence si long que finalement vous êtes forcé de dire quelque chose, une banalité du genre « *Oui, par la danse, vous exprimez des choses que vous ne pourriez pas exprimer avec des mots.* » Alors elle relève la tête, le menton pointé un peu vers le haut, un sourire énigmatique aux lèvres comme si elle voulait que vous poursuiviez. Naturellement, vous vous sentez obligé de continuer et vous enchaînez les banalités. Ainsi, quand vous essayez de l'interviewer, c'est elle qui finit par vous interviewer et c'est alors que vous réalisez à quel point une séance de questions-réponses entre elle et ses danseurs doit être exigeante. J'en suis arrivé à la conclusion qu'interviewer Pina n'avait aucun sens, que tout ce qu'il fallait faire c'était l'embrasser et la serrer dans ses bras, en la regardant dans les yeux peut-être. Vous ne pourrez pas vous empêcher de dire des banalités du genre « *Oh, c'est si bon de vous revoir* », et cela suffira. De cette façon, un échange plus précieux que des mots se fait entre elle et vous. J'ai des expériences parfaitement contraires avec l'un des grands chorégraphes de l'Allemagne d'aujourd'hui : [le chorégraphe américain] William Forsythe. On peut décrire son œuvre comme une grande radicalisation de la chorégraphie de Balanchine. Très étrangement, Forsythe pense que je le comprends parfaitement. Un psychanalyste lacanien dirait

meaningless to interview Pina. All you have to do is kiss and embrace her looking deeply into her eyes. You cannot say totally meaningless things like, "Oh, it's so nice to see you again," and that is enough. In that way, something much more precious than words is somehow communicated between you and her. Now, I have had completely opposite experiences with another great choreographer of Germany today, [the American choreographer] William Forsythe, whose work might be characterised as an extreme radicalisation of Balanchine's choreography. Now, very strangely, Forsythe believes that I understand him perfectly. A Lacanian psychoanalyst would say that I'm "*le sujet supposé de savoir*" ["the subject who is supposed to know"] for him. So, in front of me, he goes on speaking and speaking about extremely abstract things at extremely high speed, almost at the speed of light, like, "When you subtract the spatial from the balletic, what you get is the purely *événementiel*." And during the interview, again very strangely, I'm convinced that I somehow understand him. But, after leaving him, totally satisfied with a very exciting interview, I suddenly realize that I don't remember anything. And again that doesn't matter. My entire neural network is totally washed and cleansed by these extreme jets of conceptual stream, and I feel completely fresh. Therefore, I would say that if a conversation with William Forsythe is ultraviolet, a conversation with Pina Bausch is infrared. Both are invisible, both are almost meaningless,

que je suis pour lui «le sujet supposé savoir». Résultat, en ma présence, il parle sans s'arrêter de choses extrêmement abstraites à toute vitesse, pour ne pas dire à la vitesse de la lumière, du style : *«quand vous soustrayez le spatial du ballétique, ce que vous obtenez c'est l'événementiel pur.»* Pendant l'entrevue, très étrangement, je suis convaincu que je comprends ce qu'il me dit, mais une fois que je l'ai quitté avec le sentiment d'avoir fait une entrevue vraiment très satisfaisante, je découvre alors que je ne me souviens de rien de ce qu'il a dit et qu'une fois de plus cela n'a aucune importance. Mon réseau neuronal dans sa totalité a été lavé, lessivé par ces jets extrêmes d'élan conceptuel et je me sens totalement renouvelé. En conclusion, je dirais que si un entretien avec William Forsythe est ultra-violet, une conversation avec Pina Bausch est infra-rouge. Les deux sont invisibles, les deux sont presque dépourvus de sens, et pourtant ce que vous en retirez est plus important que des mots. Je ne pourrais pas en dire autant de leurs représentations! Le ballet de Forsythe est si pointu qu'il dépasse la limite de visibilité, de la même façon qu'on ne peut pas voir une ligne géométrique pure. Après une représentation, on n'en garde aucune image concrète précise en mémoire. Tout ce dont on se souvient c'est d'avoir rencontré un événement à l'état pur, nu de tout sens théâtral presque au sens du philosophe français Alain Badiou. Au contraire, le théâtre dansé de Pina est si

and still you get something much more important than words. And can't I say the same things about their respective performances? On the one hand, Forsythe's ballet is now so sharp as to exceed the limit of visibility, just as you cannot see a pure geometric line. After the performance you cannot remember any concrete image of it. All you remember is that you encountered a pure event, event devoid of any theatrical meaning, almost in the sense of French philosopher Alain Badiou. On the other hand, Pina's dance theatre is so dense that it exceeds the limits in the opposite direction. You cannot understand what you saw on stage. No, you are not even sure you really saw the core of the performance. And still you know you received something very precious. Indeed, your entire body is totally warmed up by the infrared ray that emanates from her performance, from the emotional machine she puts on stage. Yes, I called it emotional machine in my preface to Maarten Vanden Abeele's fantastic book of photography, in order to describe the mechanism of Pina's performance which far exceeds the ordinary theatrical structure. Yes, it is a machine almost in the sense of Gilles Deleuze and Félix Guattari. It works, it functions, it emits light and emanates warmth, yes it emanates infrared rays. It's beyond description, it's almost beyond visibility, but you can feel it, you can feel it with your body, and that is the miracle of Pina Bausch's dance theatre. Thank you very much.

dense qu'il dépasse les limites dans la direction opposée. Vous ne comprenez pas ce que vous avez vu sur scène. Vous n'êtes même pas sûr d'avoir vu le cœur de la représentation et, en même temps, vous savez que vous avez reçu quelque chose de très précieux. En fait, le corps entier est réchauffé par le rayon infra-rouge qui émane de sa performance, de la machine émotionnelle qu'elle a installée sur la scène. Oui, j'ai utilisé les termes machine émotionnelle dans ma préface au fantastique livre de photographies de Maarten Vanden Abeele, pour décrire ce mécanisme de la performance de Pina qui va bien au-delà de la structure théâtrale classique. Oui, c'est presque une machine au sens de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Cela marche, cela fonctionne, cela émet de la lumière et cela produit de la chaleur, oui cela émet des rayons infra-rouges. C'est au-delà de toute description, c'est presque au-delà de toute visibilité, mais on peut le sentir, on peut le sentir avec son corps et c'est cela le miracle du théâtre dansé de Pina Bausch. Merci beaucoup.

MICHEL BATAILLON

Je vais vous prier tout d'abord de bien vouloir excuser mon infirmité à parler votre langue et vous demander l'autorisation de m'exprimer sans arrogance en français. Leonetta [Bentivoglio] m'a demandé de faire une intervention brève, je l'ai prévue brève. Je vais essayer de tenir une dizaine

MICHEL BATAILLON

I will begin by asking you all to kindly forgive my inability to speak your language and to request your permission to speak, without arrogance, in French. Leonetta [Bentivoglio] has asked me to make a brief comment, and brief is what I plan to be. I will try to speak for about ten minutes and to address four points which may revolve around the presence of Pina Bausch in France. I will first try through figures, statistics, by trying above all to make those statistics speak. Since 1977, meaning for 22 years, Pina Bausch's Tanztheater has been present on one or more stages in France, except for two years at the beginning of 1978 and in 1980. Since 1979, Tanztheater has had its name in lights at the Théâtre de la Ville in Paris for 18 seasons, usually in the spring and with 22 different shows, six of which were performed twice and one, *Café Müller*, performed three times, which makes a total of 30 shows staged in 22 years, which is practically all of Pina Bausch's work: 198 evenings – theatres in France have an average of one hundred evenings per year – meaning practically two theatre years and 185,757 spectators, according to the statistics of the Théâtre de la Ville, meaning between about two and three times the audience gathered by a prose theatre, a drama theatre in France. Thanks to the Théâtre National Populaire, Lyon, audiences from the city of Lyon had the opportunity to see seven different Pina shows at Villeurbanne or at the Lyon Opera

de minutes et aborder quatre points qui peuvent tourner autour de la présence de Pina Bausch en France. Je vais essayer de l'aborder d'abord par des chiffres, par des statistiques en essayant surtout de faire parler ces statistiques. Depuis 1977, c'est-à-dire depuis 22 ans, le Tanztheater de Pina Bausch a été présent chaque année sur une ou plusieurs scènes françaises, sauf deux années d'exception tout au début en 1978 et en 1980. Au Théâtre de la Ville à Paris depuis 1979 le Tanztheater a été à l'affiche de 18 saisons théâtrales, le plus souvent au printemps et avec 22 titres différents dont 6 ont été donnés à deux reprises et un, *Café Müller*, à trois reprises, ce qui fait un total de 30 pièces présentées en 22 ans, c'est pratiquement toute la production de Pina : 198 soirées, un théâtre en France dans la moyenne a une centaine de soirées par an, c'est-à-dire pratiquement deux années théâtrales et 185 757 spectateurs disent les statistiques du Théâtre de la Ville, c'est-à-dire à peu près entre deux et trois fois le public que rassemble un théâtre de prose, un théâtre dramatique en France. Grâce au Théâtre National Populaire, le public de Lyon et de la métropole lyonnaise a eu la chance de voir sur la scène de Villeurbanne ou à l'Opéra de Lyon 7 spectacles différents de Pina, en 1983, 1984, 1986 et 1994. En troisième position vient le Festival d'Avignon qui a présenté soit dans la Cour d'Honneur, soit au Théâtre Municipal, 6 spectacles, évidemment à un immense public venu de toute la France. À Grenoble

in 1983, 1984, 1986 and 1994. In third place is the Avignon Festival which presented either in the Cour d'Honneur or six shows at the Théâtre Municipal, obviously to a huge audience from all of France. In 1984 and 1985, Tanztheater presented three pieces in Grenoble, and also went to Douai, Lille, Nice and Strasburg. And of course one should also add two other exceptional cases, first the presentation of *Iphigenie auf Tauris* at the Opera Garnier in 1991 and of *Orpheus und Eurydike* in 1993, which was followed by the inclusion of the *Rite of Spring* in the repertory of the Opera's ballet corps. And then of course there was the beginning of the beginning which has already been mentioned by Franco Quadri, that is the Nancy Festival in 1977 and 1979, but I will come back to this later. France has only one rival in terms of frequency and regularity of Pina Bausch Company visits: Italy, where Tanztheater has performed in about fifteen towns, from Venice with a retrospective at the [Gran Teatro La] Fenice, to Palermo which, like Rome, took part in the birth and baptism of a piece. What do these statistics reveal? For France, they illustrate a very beautiful human adventure. A human adventure that we know very little of in theatre. It is founded on admiration, on esteem, on respect, on the notion of giving, and active friendship. Everything in the relationship between Pina Bausch and France is founded on sincere and mutual commitment on the part of Pina Bausch and her people on the one hand, and, on the other hand, on the part of Thomas Her-

en 1984 et 1985, le Tanztheater a présenté 3 pièces, il a fait aussi un passage à Douai, à Lille, à Nice, à Strasbourg. Et il faut évidemment rajouter deux autres cas d'exception, d'abord la présentation à l'Opéra Garnier de *Iphigénie auf Tauris* en 1991 et de *Orpheus und Eurydike* en 1993, qui a été suivi par l'inscription, au répertoire du corps de ballet de l'Opéra, du *Sacre du Printemps* en 1997. Et puis évidemment il y a eu le commencement du commencement qui a été déjà évoqué par Franco Quadri, c'est-à-dire le Festival de Nancy en 1977 et 1979, mais j'y reviendrai sur un prochain point. Pour la fréquence et la régularité des séjours de la Compagnie de Pina Bausch, la France n'a qu'une seule rivale, c'est l'Italie où le Tanztheater s'est produit dans une quinzaine de villes, de Venise avec une rétrospective au [Gran Teatro La] Fenice jusqu'à Palerme qui contribua comme Rome à la naissance et au baptême d'une pièce. Que racontent ces données statistiques? Pour la France elles disent une très belle aventure humaine. Une aventure humaine que nous connaissons très peu dans le domaine du théâtre. Elle est fondée sur l'admiration, elle est fondée sur l'estime, sur le respect, sur le sens du don et de l'amitié active. Tout dans les rapports entre Pina Bausch et la France repose sur l'engagement sincère et réciproque de Pina et des siens d'une part et, d'autre part, de Thomas Herdausse, de Gérard Violette à Paris pour le Théâtre de la Ville, de Georges

dausse, Gérard Violette in Paris for the Théâtre de la Ville, of Georges Lavaudant, Roger Planchon and Jean-Pierre Brosman in Villeurbanne and in Lyon, and of Bernard Faivre d'Arcier in Avignon. But more importantly, and just as important as the emotion, this shared loyalty has had a happy and completely paradoxical consequence. Pina Bausch, living and working in Wuppertal, is so involved in French theatrical seasons that she has become a de facto member of the French artistic community. What I mean by that is that so many tens of thousands of audience members know her work. We can say – I gave you the figures of the Théâtre de la Ville – but we can say that approximately 300,000 people have seen Pina Bausch's shows in France, so many tens of thousands of audience members know the whole range and development of her work that her approach and her art have become a constituent part of theatrical debate in France. Pina Bausch's theatre is a reference point for French artists and audiences, a magnetic pole and a standard for theatrical production. In the space of twenty years, there are two, possibly three, generations of French audiences who carry a little bit of Pina Bausch in them when they go to the theatre. And that is absolutely remarkable, and very exceptional, and a great gift that Pina was able to give to France. One small regret. Worldwide demand has become such today that the Tanztheater Wuppertal has for the past five or six years almost not been present at all in provinces far from Paris. In

Lavaudant, de Roger Planchon et Jean-Pierre Brosman à Villeurbanne et à Lyon, de Bernard Faivre d'Arcier en Avignon. Mais plus important, aussi important par delà le sentiment, cette fidélité partagée a eu une conséquence heureuse et tout à fait paradoxale. Pina Bausch résidant et œuvrant à Wuppertal intervient tellement dans les saisons théâtrales françaises qu'elle est devenue de fait membre de la communauté artistique française. Je veux dire par là que tant de dizaines de milliers de spectateurs connaissent son œuvre. On peut évaluer – je vous ai donné les chiffres du Théâtre de la Ville – mais on peut évaluer à environ les 300 000 personnes qui ont vu les spectacles de Pina Bausch en France, tant de dizaines de milliers de spectateurs connaissent son œuvre dans toute son amplitude et sur toute son évolution que sa démarche et son art sont devenus un élément constitutif du débat théâtral en France. Le théâtre de Pina Bausch pour les artistes et les spectateurs français constitue un point de repère, constitue un pôle magnétique et constitue un mètre étalon de la création théâtrale. En vingt ans ce sont deux, voire trois générations de spectateurs français qui, lorsqu'ils vont au théâtre, portent en eux un petit quelque chose de Pina Bausch. Et c'est une chose tout à fait remarquable, très exceptionnelle, et c'est un grand cadeau que Pina a pu faire à la France. Un petit regret. La demande mondiale est devenue aujourd'hui si pressante que le Tanztheater

Villeurbanne in Lyon, a new generation of young audiences has come up in five or six years which has not experienced a Pina Bausch show. And we all hope that we will be able to make it up to that new audience with a Tanztheater tour in 2001, for example. My second point is when this discovery occurred. This is an opportunity to pay their due to Lev Bogdan, Alain Crombecque and Jack Lang. It was thanks to the faith and commitment of the team and the director of the Nancy Festival that a handful of amateurs discovered *The Seven Deadly Sins* in 1977. Let me paint the background. Five years earlier, Bob [Wilson] touched avant-garde audiences and actors so deeply with *Deafman Gance* in Nancy at the Autumn Festival in Paris, that French theatre underwent a slow metamorphosis. And French theatre was extremely productive then. The so-called classical theatre narrative of Planchon, Chéreau and Vincent was experiencing a second and very beautiful youth. Marivaux's *Dispute* directed by Patrice Chéreau is an example of this. But some very decisive shows which were nevertheless born on Brecht's and Stehler's shores have already damaged apparent text coherence. For example: Klaus Michael Grüber's *Faust Salpêtrière*. Another example still from Brecht's shores is when the writings and shows of Heiner Müller arrived in France, which fragmented, split the narrative, treated it like puff pastry but without making the radical jump. The last element in this backdrop. Since 1975, Kantor's *Dead Class* was

Wuppertal depuis plusieurs années, depuis cinq, six ans déjà n'est pratiquement plus présent dans les provinces loin de Paris. À Villeurbanne dans la métropole lyonnaise, en cinq ou six ans, une nouvelle génération de jeunes spectateurs s'est constituée, qui n'ont pas vécu un spectacle de Pina. Et pour ce nouveau public nous espérons tous qu'on pourra combler ce retard par une tournée du Tanztheater en 2001 par exemple. J'arrive à mon second point, c'est-à-dire à quel moment s'est passée cette découverte. C'est une occasion de rendre à Lev Bogdan, à Alain Crombecque et à Jack Lang ce qui leur revient. C'est grâce à la conviction et à l'engagement de l'équipe et du directeur du Festival de Nancy qu'une poignée d'amateurs découvre *Les Sept Péchés capitaux* en 1977. Petit retour sur la toile de fond. Cinq ans auparavant Bob [Wilson] avec *Deafman Glance* à Nancy, au Festival d'Automne à Paris, a si fortement touché la sensibilité de l'avant-garde du public et des artistes qu'une lente métamorphose est en cours dans le théâtre français. Et le théâtre français est alors extrêmement productif. La narration théâtrale qu'on peut dire classique avec Planchon, avec Chéreau, avec Vincent a trouvé une nouvelle et très belle jeunesse. *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Patrice Chéreau en est un exemple. Mais quelques spectacles très décisifs qui sont nés pourtant sur la rive brechtienne et strelérienne ont déjà mis à mal l'apparente cohérence du récit. Un exemple : le *Faust Salpétrière*

influencing hearts and minds. When Pina entered the French stage in 1979 at Nancy's Théâtre de la Ville, in 1981 in Avignon and in 1983 at the TNP, she and her Tanztheater completed the destabilisation of the rational order that still forms the majority of French theatrical creations. Which brings me to my third point, very clearly illustrated by two quotations, one by Georges Lavaudant and the other by Karine Saporta, both from April 1987. Karine Saporta said: "Thanks to Pina Bausch, a sort of ban on emotions was lifted, an emotional zone that had long been denied". And Georges Lavaudant: "I discovered Pina Bausch in Avignon the first time she came in 1981, she was presenting [...], the show I saw, I had dreamed of doing and I found it extraordinary that someone was doing it. Like many directors, I often say to myself, I'll have to do that later, such and such a thing, that I put to one side or that I leave for later. Pina Bausch did not put to one side those things I was dreaming of, that I wanted to speak of." So a choreographer on one side and a theatre man on the other. And I would like to underline that Lavaudant is a theatre man who cares above all about modern writing. He is seeking a new status for literary texts on stage. Both noted the same thing. During the late 1970s and early 1980s, what Pina Bausch and her people brought to us was at once hoped for, expected and totally surprising. To illustrate the shock of Pina Bausch, allow me to evoke a personal memory. I first saw *Bandoneon* on a stormy night at the Trefen in 1981 when

de Klaus Michael Grüber. Un autre exemple qui provient toujours de la rive brechtienne c'est le moment où nous parvenons en France les écrits et les spectacles de Heiner Müller qui fissure, fragmente le récit, le traite comme un gâteau mille-feuilles, mais sans faire le saut radical. Dernière composante de cette toile de fond. Depuis 1975, *La Classe morte* de Kantor agit sur les esprits et sur les sens. Quand Pina entre sur la scène française en 1979 à Nancy, au Théâtre de la Ville, en 1981 en Avignon et en 1983 au TNP, elle et son Tanztheater viennent achever la déstabilisation de l'ordre rationnel qui structure encore la majorité des créations théâtrales françaises. J'arrive au troisième point. Ce troisième point est très clairement illustré par deux citations, l'une de Georges Lavaudant et l'autre de Karine Saporta, deux citations datées d'avril 1987. Karine Saporta dit : «*grâce à Pina Bausch, s'est levé une sorte d'interdit concernant les émotions, une zone d'émotion qui avait été niée pendant longtemps.*» Et Georges Lavaudant : «*J'ai découvert Pina Bausch en Avignon la première fois qu'elle y est venue en 1981, elle présentait [...], ce spectacle que je voyais, j'avais rêvé de le faire et j'ai trouvé extraordinaire que quelqu'un le fasse. Comme beaucoup de metteurs en scène, je me dis souvent : "Plus tard il faudra que je fasse ça", telle ou telle chose que je mets de côté et que je reporte. Pina Bausch elle ne mettait pas de côté ces choses dont je rêvais, dont je voulais parler.*» Donc une chorégraphe d'une part, un homme de théâtre

Berlin feminists were climbing onto the seats and shouting threats and insults, while under my very eyes this action was taking place, action that was aimed at me, that I would not have imagined possible. The violence of the impulses, emotions, feelings, the unutterable intimacy, 40 years of life, 40 years of my life that were so private that I was barely aware of them were right there in front of me, played for me with incredible strength and refinement. And I would like to dare tender a paradox. I know, through 20 years of watching Pina Bausch's work, that Pina Bausch never seeks to provoke, she is never an exhibitionist, and that night, and then another hundred times following that night, she gave me freedom, a light and obscene freedom. I think I have the right to say that is the way it was and that is the way it is today for many French audience members, girls and boys, who live through their first Pina show. That feeling of unveiling: is that insane unveiling more French? I don't know. Now to my last point, which is a very French one, about material and writing. Collecting material through group improvisation is a very old French tradition. In our country, improvisation is venerated and believed to have every virtue. It is therefore suspect. It gives rise to a thousand stupidities and sometimes one or two masterpieces like *L'Age d'Or* of the Théâtre du Soleil, for example. It was against that background of improvisation, a background unknown in Germany, that Pina Bausch arrived. And very quickly the way that Pina collected material, the way the

d'autre part. Et je souligne que Lavaudant est un homme de théâtre soucieux par-dessus tout d'écriture moderne. Il est à la recherche d'un nouveau statut pour le texte littéraire sur la scène. Tous deux font le même constat. À la charnière des années 1970 et 1980 en France, ce que nous apportent Pina Bausch et les siens est à la fois espéré, attendu et parfaitement surprenant. Pour évoquer ce choc Pina Bausch, permettez-moi de faire appel à un souvenir personnel. J'ai vu tout d'abord *Bandoneon* par une tumultueuse soirée du Trefen 1981 où les féministes berlinoises grimpaient sur les fauteuils, hurlaient des menaces et des injures, alors que sous mes yeux se déroulaient des actions, des actions qui m'étaient destinées, que je n'aurais pas imaginées possibles. La violence des pulsions, des émotions, des sentiments, l'intimité ineffable, quarante années de vie, quarante années de ma vie tellement privée que j'en savais à peine l'existence étaient là devant moi, jouées pour moi avec une force et un raffinement incroyables. Et j'aimerais oser un paradoxe. Je sais par vingt années de commerce avec l'œuvre de Pina, que jamais Pina Bausch ne recherche la provocation, que jamais elle ne pratique l'exhibition, et ce soir-là, puis cent fois ensuite elle m'a offert une liberté, une liberté allègre et obscène. Je crois avoir le droit d'affirmer que ce fut ainsi et que c'est ainsi aujourd'hui que de nombreux spectateurs français, filles et garçons, reçoivent leur premier spectacle de Pina. Ce sentiment de

company drew on itself and provided Pina with material, became legendary. Raimund Hoghe's rehearsal notes published in 1981 were filled with the method that became magical in France...and that is how it reached France. Wuppertal theatre, Wuppertal's Tanztheater in those rehearsals and those performances revealed to us the process of moving things from intimacy to the public: how things, feelings, impulses, memories, desires, and gestures leave the subject and become an object of work and of performance. Very quickly, the characters in the company are adopted by the public, which discovers a continuity from one piece to another. The transversal dialogue between works has already been mentioned here at this podium – by Franco [Quadri]. That dialogue was experienced with great strength. The process through which a carnal act becomes the object of an autonomous performance is especially sensitive when it is repeated, when a new interpreter suddenly begins to play someone's role. But there is another phase in the creation of a show, another side to Pina Bausch's art which remains a complete mystery, the act of writing, the poetry as such. That poetry, which intimate, secret laws dictate how material is selected, how a selection is organised, how space, time, sounds, actions, and words combine, how each piece is a unique and irreplaceable opera. It is as poet, playwright and poet of drama that Pina Bausch has found her place in France. She has given artists and audience two gifts, first the pleasure of her shows, the precious emotions

dévoilement, de dévoilement insensé est-il plus particulièrement français, je ne le sais. J'en viens maintenant au dernier point qui est un point très français, il porte sur le matériau et l'écriture. La collecte d'un matériau par improvisation collective c'est une très vieille tradition française. Dans notre pays l'improvisation est une démarche vénérée qui devrait posséder toutes les vertus et en conséquence c'est une démarche parfaitement suspecte. Elle engendre mille niaiseries et quelquefois un ou deux chefs-d'œuvre comme *L'Âge d'or* du Théâtre du Soleil, par exemple. C'est sur cette toile de fond de la pratique de l'improvisation, qui est une toile de fond ignorée en Allemagne, que Pina Bausch arrive. Et très vite la façon dont Pina collecte les matériaux, la façon dont la compagnie puise en elle-même et livre à Pina les matériaux, cette façon devient mythique. Le journal de répétition de Raimund Hoghe, publié en 1981 est scandé par la formule qui est devenue magique en France... et c'est comme ça que ça arrive en France. Le théâtre de Wuppertal, le Tanztheater Wuppertal dans ces répétitions et dans ces représentations nous dévoile le processus du passage de l'intimité à la chose publique, comment la chose, le sentiment, la pulsion, le souvenir, le désir, le geste quitte le sujet et devient un objet de travail et de spectacle. Très vite les personnalités qui constituent la compagnie sont adoptées par le public qui découvre des continuités d'une œuvre à l'autre. On a

that they give rise to, and then the pleasure of seeking, in vain, doubtless, the secret of her poetry made of space, time, sounds, actions and words. Thank you.

SAVITRY NAIR

I'm really so happy to be here today, to take part in this ceremony. In India, we call a ceremony something that is very special, and something that is going to be very auspicious for the future. First a story, and Pina likes stories very much.

There was a big master in India, and he was asked to come and speak to a few villages that had been waiting for him for many, many years. Finally, his way brought him to this village and all the villagers assembled under a banyan tree, waiting, sitting respectfully. And the master came and greeted the public, sat down and asked: "I suppose you know what I'm going to talk to you about today?" And everybody said, "Yes." He got up, he greeted the public and he went away. Then he said: "If you already know what I'm going to talk about, I don't have to talk," so the people felt very stupid and they entreated him so much to come again, that after a few months his way brought him back. He came to speak, he went under the same banyan tree, and he asked the same people: "I suppose you know what I'm going to talk about?" and the whole village said, "No." So he got up, he greeted them and said: "If you don't know there's no point in talking to you about any-

déjà évoqué à cette tribune – et c’est Franco [Quadri] qui l’a fait – le dialogue transversal entre les œuvres. Ça a été vécu extrêmement fort. Le processus par lequel un acte charnel devient un objet de spectacle autonome est tout particulièrement sensible lorsqu’il se passe une reprise, lorsque un nouvel interprète va tout à coup se mettre à jouer le rôle de quelqu’un. Mais il y a une autre phase de la création du spectacle, une autre face de l’art de Pina Bausch qui demeure totalement énigmatique, c’est l’acte d’écriture, la poétique proprement dite. Cette poétique, c’est selon quelles lois intimes et secrètes se fait le tri du matériau, comment s’organise ce tri, comment l’espace, le temps, les sons, les actes, les paroles se combinent, comment chaque œuvre est-elle un opéra unique et irremplaçable? C’est en poète de l’écriture, en auteur dramatique et en poète dramatique que Pina Bausch a trouvé sa place en France. Aux spectateurs et aux artistes elle a fait un double cadeau, d’abord le plaisir que donnent ses spectacles, les émotions précieuses qu’ils provoquent et ensuite le plaisir de chercher en vain sans doute à percer le secret de son écriture de poète qui est faite d’espace, de temps, de sons, d’actes et de paroles. Merci.

thing, so I go.” They were very puzzled, so they asked him to come again for the very last time. So after a few months he came again. This time, of course, they expected the same question. He came, greeted them and said: “I suppose you know what I’m going to talk about?” Half the public raised their hand and said “Yes” and the other half didn’t raise their hand and said “No.” He got up, greeted them and said: “The one half who knows please tell the other half who doesn’t know what we are here to talk about.” Ok? So, this morning’s public seems to be talking...about Pina? What can we say about Pina? That’s what I’m coming to. All of us spoke about her very intelligently; I heard all of them speaking and I was very impressed. I’ve known her for years, but I would have never imagined that people could talk so much about her and around her, except that I know what a wonderful production she gave us, and what a wonderful dancer and wonderful friend she is. But that’s not enough, when they telephoned and told me, “You should come as a friend and talk about Pina,” I said, “Yes,” feeling I would love to come and talk, but then what can I say? And they said, “No, but you are an Indian friend so why don’t you talk about that because they need something to write about.” So they wrote that I would talk about the Indian Pina Bausch. All right, you must want to know something about the Indian Pina Bausch now. I can just say that she loves India and that India loves her very much. She loves Indian dance, Indian rituals,

SAVITRY NAIR

Je suis vraiment très heureuse d'être ici aujourd'hui pour participer à cette cérémonie. En Inde, nous appelons cérémonie quelque chose de très spécial et quelque chose qui sera de bon augure pour l'avenir. Tout d'abord une histoire parce que Pina aime beaucoup les histoires. Il y avait un grand maître en Inde et on lui avait demandé de venir parler à des villageois qui attendaient qu'il vienne s'adresser à eux depuis de longues années. Finalement, il est allé jusqu'à ce village et tous les villageois se sont rassemblés assis, sous un arbre banyan, l'attendant respectueusement. Le maître salua son auditoire, s'assit et demanda : « *Je suppose que vous savez de quoi je vais vous parler aujourd'hui ?* » Et tout le monde répondit « *Oui.* » Il se leva alors, salua son auditoire et s'en alla. Puis il leur dit : « *Si vous savez déjà de quoi je vais vous parler alors il n'est nul besoin de parler.* » Les gens se sentirent très stupides et plaidèrent donc pour qu'il revienne. Quelques mois plus tard, sa route allait vers eux une fois de plus et il vint leur parler sous le même arbre banyan. Alors, il demanda à ce même public « *Je suppose que vous savez de quoi je vais vous parler aujourd'hui ?* » et le village entier dit « *Non.* » Il se leva, salua et dit : « *Si vous ne savez pas de quoi nous allons parler, alors cela ne sert à rien de parler de quoi que ce soit, donc je m'en vais.* » Ils restèrent très perplexes et donc lui demandèrent de revenir une dernière fois. Il revint quelques mois plus tard. Cette fois bien sûr tous atten-

Indian tradition, Indian mythology, I suppose Indian food, and everything connected to India, but then Japan was saying the same thing just now, and many countries still say the same thing, Italy too. So, we can all say we share her, her interest and her love. Well, when she came to India, the last visit, I think somebody followed her with a camera, German television, and they made a beautiful film out of that, and in that film we see her looking with eyes wide open and with interest and love at very silly things out of very ordinary life of India, everyday life. Right from the woman who makes a little garland and the woman who makes milk from the cow, onwards to the prayer and to the dance. Everything was of great interest to her. And when we heard the public come out of the performance, young, old, dancers, men, everybody had something to say. I think that's the furthest thing that I could imagine could happen to an Indian public, watching dance-theatre, but they all had something to say about what had touched them, and that can show you what Pina means to India and what India means to Pina, and the rest of it. If you have any questions of course I can reply but, before that, I think, what we can really, really share on this occasion is a prayer, because in India everything begins and ends with a prayer. A ceremony like this would never have started without a prayer, nor would it have ended without one. So, I'm going to sing a prayer for her well-being, for her health and happiness, and for her to give us many more years of creative work to

daient la même question. Il salua et dit : *« Je suppose que vous savez de quoi je vais vous parler ? »* La moitié du public leva la main et dit *« Oui »*, et l'autre moitié leva la main et dit *« Non »*. Il se leva, il salua les hommes et dit : *« La moitié qui savez, veuillez dire à la moitié qui ne sait pas ce dont nous allons parler ici aujourd'hui. »* D'accord? ainsi, le public d'aujourd'hui ce matin semble être... au sujet de Pina? Que pouvons-nous dire sur Pina? C'est à cela que j'essaie d'en venir. Tout le monde a parlé d'elle avec intelligence, j'ai écouté tout le monde et j'ai été très impressionnée. Je la connais depuis des années et je n'aurais jamais pu imaginer qu'on pouvait tant parler d'elle, excepté du fait que je sais quelle magnifique production elle nous a offerte et quelle merveilleuse danseuse et amie elle est. Mais ce n'est pas assez. Quand on m'a téléphoné et qu'on m'a dit *« En tant qu'amie vous devriez venir et nous parler de Pina »*, j'ai dit *« Oui, chaleureusement, j'aimerais venir parler, mais ensuite pour dire quoi ? »* Alors, ils m'ont dit *« Vous êtes une amie indienne, alors il faut venir parler de cela, cela donnera de la matière à écrire »*, et donc je devais parler de Pina Bausch l'indienne. Bon, maintenant vous voulez savoir quelque chose sur Pina Bausch l'indienne. Je peux simplement dire qu'elle aime l'Inde et que l'Inde l'aime. Elle aime la danse indienne, les rites indiens, la tradition indienne, la mythologie indienne, et je suppose la nourriture indienne et tout ce qui est en rapport avec l'Inde. Mais le

enthrall all of us and the world around. And also, for the world to appreciate it, we need peace. So, this is a special mantra called "peace for peace". So this is my personal contribution to this ceremony. Thank you very much.

She sings the prayer.

GIANFRANCO CAPITTA

PINA IN THE CITY

Amid a horde of frivolous war legends and self-styled saints that crowd the altars of the media, one true claim to 'sainthood' of this secular turn-of-century can surely be made for Pina Bausch. Born Philippina Bausch in Solingen, she grew up in post-war Germany, dividing her influences between her country's expressionist dance style, and the new, modern dance trend of the U.S.A. She moved to Wuppertal in the intensely industrial Ruhr valley, where she became the creator of a style of dancing that is perhaps one of the best loved today: dance-theatre, a complete, absolute theatre capable of crossing linguistic and professional barriers, for which she will rightfully be awarded the Europe Prize for Theatre in Taormina.

If you ever happened to visit Wuppertal to see and marvel at her *Stück* – her 'pieces' – at the *Schauspielhaus* or the *Opernhaus* where they first saw the light of day, you could easily lose yourself in the poetry of the cable car or metropolitan suspended from a monorail that coasts the river, hovering above buildings and old stations. Wim

Japon vient de dire la même chose il y a quelques instants, et l'Italie aussi. Donc, nous pouvons tous dire que nous la partageons, que nous partageons ce qui l'intéresse et son amour. La dernière fois qu'elle est venue en Inde, je crois que quelqu'un l'a suivie avec une caméra, la télévision allemande et ils en ont fait un beau film. Et dans ce film on la voit, les yeux écarquillés, regardant avec intérêt et amour toutes les petites choses de la vie ordinaire en Inde, la vie quotidienne. Depuis la femme qui fabrique les guirlandes et la femme qui trait une vache, puis la prière et la danse et tout l'intéressait beaucoup. Et ensuite on a entendu le public à la sortie de sa représentation, jeunes, vieux, danseurs, hommes, tout le monde avait quelque chose à dire. Je pense que c'était la chose la plus étrange qui soit à regarder pour un public indien qui va voir du théâtre dansé, mais tous avaient quelque chose à dire parce qu'elle les avait émus. Cela montre ce que Pina signifie pour l'Inde et ce que l'Inde signifie pour Pina. Pour le reste, si vous avez des questions à poser bien sûr je répondrai mais avant cela ce que nous devons vraiment partager pour la présente occasion, c'est une prière parce qu'en Inde tout commence et tout finit par une prière. Une cérémonie comme celle-ci n'aurait jamais commencé sans une prière, elle n'aurait pas prit fin sans une prière. Donc, je vais chanter une prière pour son bien-être, pour sa santé et son bonheur, pour qu'elle nous donne encore de nombreuses

Wenders immortalised it in *Alice in the City*. For the rest of the world, it somehow embodied Germany's emergence from its autumn of gloom.

On the eve of its centenary just a few weeks ago, in the light of a lurid dawn, the *Schwebbahn* [monorail] fell into the river. Five people died in the accident. It wasn't due to lack of regular maintenance, nor to the rail's getting on in years, but to human oversight at the end of a shift. If the connection didn't ring such a sad note, *Pina in the Cities* could become the logo for Bausch's work over the last fifteen years. After being acknowledged throughout the world as 'expert' in her field for the staging of her recollections – song and dance, elegy and impudence – Pina began a period of tireless 'travelling'. She herself admits that one of the most enriching periods of her life was the time she spent 'seeing' cities. "The only dull moments were those I spent on the airplane," she declares with irritation. She first 'saw' cities during her ever more established and acclaimed dance tours, and eventually with her shows that more and more cities far and wide commissioned to have 'told' by her. Rome, Palermo, Los Angeles, Madrid, Hong Kong...and Mexico, South America... Lisbon last year for the Expo, and again Rome, for which she has created an 'event' within a jubilatory setting that will not fail to create a stir, from the impression gained by a preview of the work held in Wuppertal last month. 'Telling' a city for Pina entails first of all knowing it, together with her twenty actor-

années de travail créatif qui nous enchante tous et dans le monde entier. Aussi pour que tous puissent l'apprécier, il faut que règne la paix. Ceci est donc une mantra spéciale appelée *La paix pour la paix*. C'est ma contribution spéciale à cette cérémonie. Merci beaucoup.

Elle chante la prière.

GIANFRANCO CAPITTA

PINA DANS LA VILLE

Si, parmi la foule des légendes guerrières frivoles et de ces saints auto-béatifiés qui se massent autour des autels des médias, une seule personne pouvait poser sa candidature à la « sainteté » de cette fin de siècle séculier, ce serait certainement Pina Bausch. Née Philippina Bausch à Solingen, elle grandit dans l'Allemagne de l'après-guerre, partageant en héritage les influences le style de danse expressionniste de son pays et le nouveau courant moderne des USA. Elle s'installe à Wuppertal, dans la vallée intensément industrielle de la Rhur, et là elle devint la créatrice de ce style de danse qui est peut-être le mieux aimé aujourd'hui : « le théâtre-danse », un théâtre complet, absolu, capable de traverser les barrières linguistiques et professionnelles, et pour lequel elle recevra, à juste titre, le Prix Europe pour le Théâtre à Taormina. S'il vous est jamais arrivé de visiter Wuppertal pour voir et vous émerveiller de ses *Stück* – ses « pièces » – au Schauspielhaus ou au

dancers. It must be both an exhilarating and desolate experience for those who accompany her in these investigations that steer clear from well-worn tourist paths and postcard scenes. In Rome the 'Bausch family' preferred instead to frequent the gypsy camps, the mischievous and musical congregation of young people at twilight, and the semi-clandestine voluptuousness of the tango ballroom dancers. Those movements, those fringe groups..., those marginal existences, inspire her to 'mix' visions with powerful images on stage, like the luxuriant traces of the Botanical Gardens, made up of water and petals, palm trees and warm western breezes, shadows of the night and unquenchable desires; video projections and an imposing "Tarpeian Rock" of simulated roman tuff...conjuring up the centrality of the capital and the poverty of the extreme south. Her method of working does not seek to offer solutions or answers; it just asks questions. Questions like the ones she asks her actors and dancers onstage when creating a new *Stück*. When approaching these cities, Pina Bausch uses a similar method. She arrives with great anticipation, and together with the whole group, strengthened by its complexity, its multinational as well as its 'multiethnic' nature if you will, she delves into new urban tapestries that proliferate on the edge of and outside the city centres...the market places and the precarious life on the margins of society...the numerous and culturally rich images that are unrestrained other than by crude statistical reports.

Opernhaus, où elles ont vu le jour, alors vous vous êtes peut-être perdu dans la poésie du funiculaire ou monorail suspendu qui longe la rivière, voguant au-dessus des bâtiments et des vieilles gares. Wim Wenders l'a immortalisé dans *Alice in the City*. Pour le reste du monde, d'une certaine façon il symbolisait la sortie de l'Allemagne de son automne de l'ombre.

Il y a juste quelques semaines, à la veille de son centenaire, dans la lumière pâle de l'aube, le *Schwebebahn* [train suspendu] est tombé dans la rivière. Cinq personnes sont mortes dans l'accident. Ce ne fut pas qu'il n'était pas entretenu régulièrement, ni que le rail avait vieilli, mais faute de l'erreur humaine à la fin d'une journée de travail. Si le rapprochement n'était pas aussi triste, au cours des quinze dernières années, le logo de l'œuvre de Bausch aurait pu devenir *Pina in the Cities*. C'est après que son expertise à mettre en scène ses souvenirs – chanson et danse, élégie et impudence – avait été reconnue dans le monde entier que Pina amorça une période de « voyages » infatigables. Elle-même reconnaît que l'une des périodes de sa vie les plus enrichissantes fut celle qu'elle passa à voir des villes. « *Les seuls moments ennuyeux furent ceux passés en avion* », déclare-t-elle avec irritation. Tout d'abord elle vit les villes pendant ses célèbres tournées de danse et éventuellement avec ses spectacles que des villes de plus en plus nombreuses et de plus en plus lointaines lui passaient en commande pour qu'elle les

Pina does not delude herself: she does not presume to make 'objective' portraits, nor does she offer picture perfect snapshots to please everyone. She seeks a complex, multi-dimensional reality as delicate as the gesture or song through which it is depicted that characterises every union, relationship, and emotion observed. Her work is so intensely anti-psychological that it becomes a limitless anthropological display. Besides its viewing delight, its irony, and its bitter sweetness, the work always uncovers a humanity that is unrelenting.

There isn't anything ideological in her work either – neither preconceptions nor recipes for salvation prevail. The strength of her images resides above all in their ambiguity, in those shadowy evocations that enables one to distinguish each of her 'tableaux' from the walls of scenery on which they hang, and to allow them to come alive as every human does: with libido and ingenuity, energy and frustration. There are some moments in her show that take one's breath away: every spectator is touched by certain scenes that call to mind his or her own experience of passions, delusions, relationships and separations.

A musical medley of songs that dwell in everyone's memory accompanies these moments, but with no intimation of continuity. This latest show is a pulsating 'gaze' on Rome. As is often the case, it does not have a definite title yet: it is still anonymously entitled *Ein Stück von Pina Bausch*. The list of musical pieces in the show is truly varied, even though its core retains a strong cohesion.

raconte : Rome, Palerme, Los Angeles, Madrid, Hong Kong... et Mexico, l'Amérique Latine... Lisbonne, l'an passé pour l'Expo et Rome à nouveau, pour qui elle créa un « événement » dans un décor jubilatoire et qui ne manquera pas de faire date, si l'on en croit l'impression laissée par une avant-première au Wuppertal le mois dernier.

Raconter une ville pour Pina cela signifie d'abord la connaître, elle et ses vingt acteurs-danseurs. Cela doit être une expérience à la fois jubilatoire et désolante pour ceux qui l'accompagnent dans ses recherches, car elle reste loin des sentiers battus et des scènes de cartes postales. À Rome, la famille Bausch préféra fréquenter les camps de gitans, les rassemblements espiègles et musicaux des jeunes à la tombée du soleil, et la volupté semi-clandestine des danseurs de tango. Ces mouvements, ces groupes de marginaux... ces existences en marge... l'inspirent à « mixer » sur scène visions et images fortes, telles que les traces luxuriantes des Jardins botaniques, faites d'eau et de pétales, de palmiers et de brises tièdes venues de l'Ouest, d'ombres de la nuit et de désirs insatiables, de projections vidéos et d'un rocher tarpéïen de fausse roche romaine... qui appelle à l'esprit la centralité de la capitale et la pauvreté du plein sud.

Sa façon de travailler ne cherche pas à offrir des solutions ou des réponses, elle pose juste les questions. Des questions comme celles qu'elle pose à ses acteurs et danseurs sur

There is Sephardic song and Angolan percussion; there's the Argentina of Gustavo Santaolalla, and the tango of Gidon Kremer; but also João Gilberto and John Zorn, the jazz of the beloved Chet Baker and the unmistakable voice of Eartha Kitt. The modulations of Roberto Murolo send shivers down the spine, while the sound of our own rap artists Assalti Frontali gives chills.

Each piece of music is the voice of a minority, and together they weave a patchwork made up of the latest sounds of the planet. The Balkans...their pain never disappears from our universe, because its entirety summons up the pace and the sound of gypsy migrations. So, occasionally, a waspish icon illuminates the stage, such as the oversexed shrieks of a busty blond, or the bourgeois ritual of offering each spectator something to drink (a direct descendent of the cups of tea offered in 1980). They titter and laugh, and make the audience laugh, betraying their petty foolishness. The affluence of wealthy Germany and the crude style of America nearly crumble when confronted with the rhythms of the *asyllanten*, which give a whole other meaning and feeling to the story. Precisely because it's a story told with neither morality nor distortion.

Violence is present in Bausch's work. It is not fairy tale violence; nor is it wrapped in cotton wool. Each encounter between a man and woman, or between two men, carries a latent violence that could easily lead to fighting even when it seems to depict absolute accord and the

scène quand elle crée une nouvelle *Stück*. Quand elle approche les villes, Pina Bausch les approche de la même façon. Elle arrive emplie d'anticipation, et avec tout le groupe, renforcée par sa complexité, sa nature à la fois multinationale autant que multiethnique, si l'on peut dire, elle plonge dans les nouveaux tissus urbains qui prolifèrent à la limite des villes et hors des centres-villes... les marchés et la vie précaire en bordure de la société... ces images nombreuses et culturellement riches que rien n'encadre hormis quelques rapports statistiques bruts.

Pina ne se fait pas d'illusion : elle n'essaie pas de faire des portraits « objectifs », ni d'offrir des photographies d'images parfaites qui plairaient à tout le monde. Elle recherche cette réalité complexe, multidimensionnelle qui est aussi délicate que ce geste ou ce chant à travers lequel sera décrit ce qui caractérise chaque union, chaque rapport, chaque émotion observée. Son œuvre est si totalement antipsychologique qu'elle en devient une exposition anthropologique sans limites. Son œuvre met toujours à nu une humanité sans merci, mis à part le fait qu'elle ait toujours un plaisir à regarder, son ironie et sa douceur amère.

Son œuvre n'a rien d'idéologique non plus – on n'y trouve ni préjugés ni recettes pour le salut. La force de ses images réside par-dessus tout dans leur ambiguïté, dans ces évocations ténébreuses qui permettent de différencier chacun de ses « tableaux » des murs du décor auxquels ils sont « accro-

most intense pleasure. Human relationship pieces (again *Stück*) become city pieces and vice versa. The panoramas of the interior reflect the social and the urban, within the mind of a woman who, as a girl during the Second World War, and an adolescent during the frenetic reconstruction of a country, scavenging through interpersonal conflicts, always seems to foresee the dangers and horrors of a new declaration of war.

Even when, in what is perhaps the most beautiful and accomplished scene in this work in progress, a historical allusion becomes a set teeming with contemporary temptations. From the frigid frustrations of beds and ladders that rotate like a scene of mythological agony, a transparent cellophane curtain opens up on an existential *caldarium* of thermal relationships, of exposed emotions and passes made in the sauna, of role reversal and acute group promiscuity.

Unequivocal signs for all their ambiguity; specific references that become universal. To take one single example from the many cities staged by Bausch: the force of Hong Kong's humanity and atmosphere erupts on stage very specifically in the solitude of a window washer (also the title of the show at the time) hanging from futuristic skyscrapers.

The grand dame of dance-theatre expresses herself through paradoxes and contradictions, from the most private and inexpressible ones to the most universal, that she alone seems to be able to contain within the severe and tender regard of her large eyes.

chés», et qui leur permet de prendre vie comme tous les humains le font : avec libido et ingéniosité, avec énergie et frustration. Il y a des moments dans son œuvre qui vous coupent le souffle : chaque spectateur est touché par certaines scènes qui font jaillir à son esprit sa propre expérience des passions, illusions, rapports et séparations. Ces moments s'accompagnent d'un pot-pourri musical fait de ces chansons qui appartiennent à la mémoire de tous, mais sans un soupçon de continuité. Ce tout dernier spectacle est un «regard» vibrant sur Rome. Comme cela arrive souvent, il n'a pas encore de titre définitif, mais anonymement on l'appelle encore *Ein Stück von Pina Bausch*. La liste des morceaux de musique du spectacle est vraiment très variée, alors même qu'au cœur il retient une forte cohésion. Il y a une chanson sépharade et des percussions angolaises, il y a l'Argentine de Gustavo Santaolalla, et le tango de Gidon Kremer, mais aussi João Gilberto et John Zorn... le jazz du bien-aimé Chet Baker et la voix reconnaissable entre toutes d'Eartha Kitt. Les vocalises de Roberto Murolo donnent froid dans le dos, tandis que notre propre artiste du rap Assalti Frontali nous fait dresser les cheveux sur la tête.

Chacun des morceaux de musique est la voix d'une minorité et ensemble ils tissent un patchwork fait des derniers sons de la planète. Les Balkans... leur douleur ne disparaît jamais de notre univers, parce que sa totalité évoque le rythme et le son des

ELISA VACCARINO

I have heard various accounts to which I could add my own comments, but instead I will speak about my most direct experience – which Leonetta Bentivoglio first referred to – back in 1992, when the Wuppertal Tanztheater was performing *Iphigenie auf Tauris*, [music by Christoph Willibald] Gluck at the Teatro Regio in Turin, and later, when a recording was published of the discussions held at a convention that I organised the following year (“A Theatre of Experiences, A Dance of Life”). But first I would like to briefly describe how I came to get to know Pina, and to admire her tremendously, and to enter the very personal and universal world of theatre that is her world.

My first experience as spectator of her work goes back to the 1970s (just after Pina was discovered in France) when the amazing *Café Müller* came to Turin, where I live. I remember that I hadn't heard much about it, but when I saw a photograph from the show in the papers, I knew I absolutely had to see it. And it turned out I was right. We were only a few people in the audience, in the darkness of the Teatro Nuovo, and I found out later that the whole town had regretted not having gone to see the show – they had not realised the importance of this pivotal work.

That was when I first realised that Pina was one of those artists who challenge; something within her and within her shows pushed me to search within myself. Pina was completely different from any choreographer

migrations gitanes. Ainsi, occasionnellement, une icône à silhouette de guêpe illumine la scène, tels que les hurlements sur-sexués d'une blonde généreuse, ou le rituel bourgeois d'offrir une boisson à chaque spectateur (descendant direct des tasses de thé offertes dans 1980). Ils ricanent et ils rient, ils font rire le public, mettant à nu leur bêtise mesquine. La richesse de l'Allemagne cossue et le style cru de l'Amérique s'écroulent presque quand ils se trouvent face aux rythmes de *Asylanten*, qui donnent un sens et un sentiment tout à fait différents à l'histoire. Précisément parce que c'est une histoire racontée sans moralité ni déformation.

La violence est présente dans l'œuvre de Bausch. Ce n'est pas une violence de conte de fée, ni enrobée de coton. Chaque rencontre entre un homme et une femme comporte une violence latente qui peut facilement mener à se combattre, même quand elle paraît décrire l'accord parfait et le plaisir le plus intense. Les pièces «rapports humains» (encore une *Stück*) deviennent des pièces «villes» et vice versa... Les panoramas intérieurs reflètent le social et l'urbain, [vus] de l'intérieur de l'esprit d'une femme qui, quand elle était petite fille pendant la Deuxième Guerre mondiale, puis adolescente pendant la reconstruction frénétique d'un pays, qu'elle fourrage parmi les conflits interpersonnels, semble toujours prévoir les dangers et les horreurs d'une nouvelle déclaration de guerre.

Et cela même quand, dans ce qui est peut-être la scène la

I knew. And from that moment on, I chose to accept her challenge. Actually, I think that only truly interesting artists are those who challenge you, who force you to discover who you really are. So I followed her to see her shows whenever I could: from Venice to Palermo, Genoa, Rome and Paris – where Pina is loved and where she returns whenever she is able.

In time I was able to read her travel journal, and thus I discovered that we shared one of the reasons for my own love of travel: to savour different things while knowing what I'm leaving behind; that is, to always take a bit of myself wherever I go. I think that what I have in common with her is an ability to search for and find myself wherever I travel. Having seen a few of her *Stück* outside of Italy, and observing what happens when her company translates the spoken parts of their physical storytelling for each audience according to the different places they tour, I discovered that people in different countries who speak different languages don't laugh in the same places and at the same jokes, despite the fact that we all share the same experience and sensitivities when watching Pina's shows. So she enabled me to travel through her shows as well.

What I think I enjoy most of all in her, however, is her intensity of emotions, and more than anything the fact that she is a master of irony when it comes to pain. Pina knows how to look at herself honestly, and forces people to do the same, but she always does it with a touch of irony and a sense of humour, setting her apart from those who, having

plus belle et la plus sophistiquée de cette œuvre en développement, une allusion historique se transforme en un décor envahi de tentations contemporaines. Partant des frustrations frigides de lits et d'échelles qui tournent comme une scène d'agonie mythologique, un rideau de cellophane transparent ouvre sur un *caldarium* existentiel de rapports chauds, d'émotions exhibées et de passes faites dans un sauna, d'inversions de rôles et de promiscuité de groupe intense.

Signes ambigus et pourtant sans équivoque ; références spécifiques qui trouvent leur portée universelle... Pour ne prendre qu'un seul exemple parmi les nombreuses villes mises en scène par Bausch : la force de l'humanité et de l'atmosphère de Hong Kong font irruption sur la scène très spécifiquement dans la solitude d'un laveur de vitres (aussi le titre du spectacle à l'époque) suspendu à des gratte-ciel futuristes.

La grande dame du théâtre dansé s'exprime par des paradoxes et des contradictions, depuis les plus privés et les plus inexpriables jusqu'aux plus universels, qu'elle seule semble pouvoir contenir dans le regard sévère et tendre de ses grands yeux.

been inspired by her, stage pastiches, faithfully episodic and fragmented, but never achieve her great finesse and subtlety. As I was saying, I was able to get close to her – as much as it is possible to get close to Pina Bausch (many have already spoken of her secrecy: even though many things are revealed, or rather, we *think* we can read into many things, through her work, she is still a very reserved and secretive person) – precisely on the occasion of her staging of *Iphigenie auf Tauris* in Turin, where we found in her and in her dancing style a purity and an ability to strip things down to their essence, so intensely and so soberly – amazingly so – that we forget that her Tanztheater pieces are actually extremely complex and full of elements, objects, and events. But in this *Tanzoper* [dance-opera], the resplendent poetry revealed so passionately by the performers' bodies was overwhelming. This encounter between Pina and the entire city was at that moment – something that happens everywhere with her, we first heard about it in India – an encounter of absolute and crescent love. Enough performances were left that season at the Teatro d'Opera to allow for a growth of affection towards Pina Bausch, something unusual for a reserved city like Turin. During which time she – generous as she is – would meet with students at the University to answer their questions, never holding back (not like with some journalists, like what our Japanese colleague was saying). She opened herself completely, without reservation, and revealed a lot.

ELISA VACCARINO

J'ai entendu certains propos auxquels je pourrais ajouter mes propres commentaires, mais je parlerai plutôt de mon expérience personnelle – que Leonetta Bentivoglio a évoquée – en 1992, lorsque le Tanztheater Wuppertal jouait *Iphigenie auf Tauris*, [musique de Christoph Willibald] Gluck au Teatro Regio de Turin, et plus tard, lorsqu'a paru un enregistrement des discussions qui se sont tenues à une conférence que j'avais organisée l'année suivante («*Un Théâtre d'Expérience, Une Danse de la Vie*»). Mais, tout d'abord, j'aimerais dire brièvement dans quelles circonstances j'ai rencontré Pina, à quel point je l'admire et comment je suis entrée dans le monde à la fois personnel et universel du théâtre qui est le sien.

Ma première expérience de son travail en tant que spectatrice remonte aux années 70 (juste après qu'on l'est découvert en France) lorsque l'étonnant *Café Müller* est venu à Turin, où j'habite. Je me souviens ne pas en avoir entendu beaucoup parlé, mais lorsque j'ai vu une photo du spectacle dans un journal, j'ai su qu'il fallait absolument que je le vois. Et j'avais raison. Il n'y avait que quelques spectateurs, dans la pénombre du Teatro Nuovo, et j'ai su par la suite que la ville entière avait regretté de ne pas avoir vu ce spectacle – ils n'avaient pas réalisé l'importance de ce travail pivot.

C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que Pina faisait partie des artistes qui osent ;

Then there was the conference that I mentioned earlier, on Pina and her work. The speakers included Leonetta Bentivoglio, Franco Quadri, her dramaturge Raimund Hoghe – in short, an opportunity for a wealth of analysis and appraisal. Many documentaries, such as *Die Klage der Kaiserin*, were shown about her work and her films. Little by little the Bausch universe had enchanted the entire city. Her last performance received a standing ovation: the audience did not want her to leave, and there she stood with tears in her eyes.

One more little thing I can say that I noticed, something whose significance will be recognised by those who know a bit about what goes on backstage in the theatre. Not every artist evokes such emotion in those who help stage the show (the technical team, who are often accused of disenchantment, lack of enthusiasm, stifling trade-unionism – in short, of all the sins in the world). At the end of that final show, they presented her with a scroll: on it they had written a poem dedicated to her. And Pina held them, one by one; everyone was distraught at the thought of having to leave one another. It was clear that a true exchange of love had occurred at that moment. It was a joyous occasion in the search for love that is ever-present in Pina's performances. The miracle happened: an encounter took place, a true encounter, between the audience and all those involved in the theatre.

Then, as she left the theatre, Pina came across the immigrant merchants that at that

quelque chose en elle et dans son travail m'ont poussée à faire une recherche sur moi-même. Pina était complètement différente des chorégraphes que je connaissais. Et à partir de ce moment-là, j'ai accepté son challenge. En fait, je pense qu'il n'y a que les artistes vraiment intéressants qui nous poussent à relever un défi, nous poussent à découvrir qui nous sommes vraiment. Alors, je l'ai suivie pour voir ses spectacles à chaque fois que je l'ai pu : de Venise à Palerme, Gênes, Rome et Paris – où l'on adore Pina et où elle revient dès qu'elle peut.

Avec le temps, j'ai pu lire son carnet de route et j'ai ainsi découvert que nous avons une raison en commun d'aimer les voyages : savourer différentes choses tout en sachant ce que l'on laisse derrière soit ; c'est-à-dire, toujours prendre un peu de moi-même où que j'aille. Je pense que nous avons en commun la possibilité de se chercher et de se trouver où que nous voyagions. En ayant vu quelques-uns de ses *Stück* en dehors d'Italie et en observant ce qui se passe lorsque sa troupe traduit les parties parlées de ces contes physiques pour chaque public, suivant les endroits où ils se produisent en tournée, j'ai découvert que selon le pays et donc la langue, les spectateurs ne rient pas au même moment ni aux mêmes blagues, en dépit du fait que nous vivons tous la même expérience et les mêmes sensibilités en regardant un spectacle de Pina. Ainsi, elle me permet aussi de voyager à travers ses spectacles.

time operated in the centre of town – Turin's new multi-ethnic downtown – and she observed every detail of their activities and of their merchandise, wondering – who knows? – what she could craft for future performances with her impressions from this trip.

CHRISTOPHER BOWEN

Thank you very much. What does it mean? Well I suppose that's a question that has been asked ever since Tanztheater Wuppertal galvanised the dance world by turning an earth-covered stage into mud in the *Rite of Spring*. An act which brought a fertile if messy sense of life back to European dance. Of course, it's a question which Pina Bausch resolutely refuses to answer. Interestingly, at yesterday's session, the discussion on the Royal Court Theatre, a clue to the answer of this came to me by the English critic Paul Taylor. Conversation on the Royal Court inevitably got round to politics and the perfectly laudable anti-establishment stance that the Royal Court has always taken, and Taylor lobbed a small grenade into the proceedings by being rather dismissive of the Court's work during the Thatcher era, he said, "Art is not explanatory, art is mystifying." That to me is the very essence of Pina Bausch work. I don't, for a moment, suggest that her work is not intellectually stimulating, but it is very much work of the heart rather than the head. Trying to analyse a Bausch piece is like trying to analyse a piece

Néanmoins, ce qui me réjouit le plus chez elle c'est l'intensité de ses émotions, et plus encore, le fait qu'elle soit un maître d'ironie en matière de douleur. Pina sait se regarder honnêtement et elle force les autres à en faire autant, mais elle le fait toujours avec une pointe d'ironie et de sens de l'humour, ce qui la place au-dessus de ceux qui, s'inspirant d'elle, montent des pastiches, fidèlement épisodiques et fragmentés, mais jamais à la hauteur de sa finesse et de sa subtilité. Comme je l'ai dit, j'ai pu me rapprocher d'elle – autant qu'il est possible de se rapprocher de Pina Bausch (on a tant parlé de son côté secret : même si beaucoup de choses se révèlent, ou plutôt, nous *pensons* que beaucoup de choses se révèlent à travers son travail, elle est toujours une femme très réservée et très secrète) – précisément lorsqu'elle a monté *Iphigénie auf Tauris* à Turin, où nous lui avons trouvé une pureté dans sa façon de danser et une agilité à ramener les choses à l'essentiel, d'une façon si intense et si sobre – étonnamment – que nous oublions que ses pièces du Tanztheater sont en fait extrêmement complexes, remplies d'éléments, d'objets et d'événements. Mais dans ce *Tanzoper* [opéra dansé], la poésie resplendissante révélée avec tant de passion par les corps des danseurs était irrésistible. Cette rencontre entre Pina et la ville entière était à cet instant une rencontre d'amour absolu – ça se passe toujours comme ça avec elle... La première fois que nous en avons entendu parler, c'était en Inde. Cette saison-là, il y a eu

of music. As Bausch herself once told me, "Music can say things that cannot be said with words." Why do we cry when we hear a certain piece of music? This is something we don't know much about. The same of course can be said for Pina Bausch's works. We can deconstruct her pieces in choreographic terms: if we look hard enough and back far enough we can see the influence of her teacher Kurt Jooss and The Folkwang School. She also studied in New York with Anthony Tudor and José Limón; the classic modern dance tradition with its expressive dramatic sensibility were at the core of her very earliest pieces. She also spent a season with the Paul Tayler company [not the London critic]. I defy anyone to find even a hint of Tayler's robustly athletic vocabulary in Bausch's work, though she might have picked up a fondness for popular American music from him. But since Bausch invented the dance-theatre genre, she has moved further away from these influences. The one I think remains: in New York city she studied with La Meri, the Asian dance specialist. Many of the chain dances that occur in works like *Nelken* and *Viktor*; the marvellous infectious sequences of choreographic ctenophore are derived from gesture found in Asian dance. Bausch crafts these fabulously entertaining and deeply seductive sequences; Busby Berkeley would be proud of. Her years in America were not spent in vain. But the move of vocabulary that has made up the majority of her works over the past twenty or so years derives very much from

assez de spectacles au Teatro d'Opera afin de permettre aux spectateurs de l'apprécier de plus en plus, quelque chose d'assez inhabituel pour une ville réservée comme Turin. Pendant cette période, elle – généreuse comme elle l'est – rencontrait les étudiants de l'université afin de répondre à leurs questions, sans jamais se retenir (pas comme avec certains journalistes... comme le soulignait notre collègue japonais). Elle s'est ouverte entièrement, sans réserve, et a révélé beaucoup de choses.

Puis, il y a eu la conférence dont je parlais plus tôt, qui avait pour sujet Pina et son travail. Parmi les intervenants, il y avait Leonetta Bentivoglio, Franco Quadri et son dramaturge Raimund Hoghe – en résumé, une opportunité très riche d'analyser et d'apprécier son travail. Beaucoup de documentaires sur son travail et ses films furent projetés, comme *Die Klage der Kaiserin*. Petit à petit, l'univers Bausch avait enchanté toute la ville. Sa dernière performance fut acclamée par une salle debout : le public ne voulait pas qu'elle parte, elle était là, debout, les larmes aux yeux.

Une autre petite chose que j'ai remarqué... quelque chose qui parlera plus à ceux qui savent un petit peu ce qui se passe dans les coulisses d'un théâtre. Tous les artistes n'évoquent pas avec tant d'émotion ceux qui aident au montage du spectacle (l'équipe technique, qu'on accuse souvent de désillusion, manque d'enthousiasme, syndicalisme – en bref, de tous les maux de la terre).

every day gestures and actions. These can be sampled and crafted into ritualistic intricate movement patterns, but they are derived from ordinary movements nonetheless. Motifs and themes re-occur. A sense of life being rather futile is one. Her dance is often repeat movements to the point of exhaustion. To what end? This sense of frustration often crops up in the sexual battleground at the heart of Bausch's pieces. The most famous example, now regarded, not entirely accurately, as the quintessential Bausch image, is of a woman flinging herself repeatedly at a man who rejects her and she crumples to the ground. It is the theatre of despair, just as Prentl and I would argue. This tenderness, affection and humour are sometimes manifested in Bausch's fondness for social dance and popular sound. She hasn't quite adopted the popular German fascination for the ballroom paso doble and quick-lash tango, though I cling to the very personal fantasy that one day she will. But her pieces often include a slow foxtrot, and when they are not vehemently rejecting each other her dancers are often to be seen hugging one another. In *Nelken* her dancers even get the audience to participate in a group hug workshop. What are we to read into this? That Bausch is saying in all her works: "I want to be loved." I think we can all relate to that on a pretty fundamental level. I think critics, academics and psychoanalysts can, and indeed do, have a field day with Pina Bausch. This may sound as if as a critic I'm shooting myself in the foot, but I think that if we

À la fin de la dernière représentation, ils lui ont tendu un manuscrit : ils lui dédiaient un poème. Et Pina les a embrassés, les uns après les autres, ils étaient tous déchirés à l'idée de se quitter. Il était clair qu'un véritable échange d'amour avait eu lieu. C'était une occasion pleine de joie à la recherche de l'amour qui est omniprésent dans les spectacles de Pina. Le miracle s'est produit : une rencontre a eu lieu, une vraie rencontre entre un public et tous ceux engagés dans le théâtre.

Puis, alors qu'elle quittait le théâtre, Pina a rencontré les marchands immigrés qui étaient en centre-ville à l'époque – le nouveau centre-ville multiethnique de Turin – et elle observa chaque détail de leurs activités et de leurs marchandises, se demandant – qui sait ? – ce qu'elle pourrait glaner comme impression de ce voyage pour un futur spectacle.

CHRISTOPHER BOWEN

Merci beaucoup. Qu'est-ce que cela veut dire ? Bon. Je suppose que c'est une question que l'on pose depuis que le Tanztheater Wuppertal a galvanisé le monde de la danse en transformant la scène en boue pour *Le Sacre du Printemps*. Un geste qui apporta un sentiment de vie sale mais fertile à la danse européenne. Naturellement, c'est là une question à laquelle Pina Bausch refuse obstinément de répondre. De façon surprenante, la séance d'hier sur le Royal Court Theatre

analyse her work too much we destroy it or rather we destroy our love of it. Of course, there's a meaning behind everything she does. I recently interviewed Australian choreographer and director Meryl Tankard, who was a member of the Tanztheater Wuppertal for six years. She told me: "If I learned one thing about creating a piece of work from Pina it is that the dancers must have a reason for moving. But do we need to know what that reason is? What work, what word, what thought, what deed sparked that particular movement sequence in the rehearsal studio? I don't think so. In the same way I don't need to know how many layers of paint and what images lie beneath a finished work in an artist's canvas, it is enough to see the painting hanging on the wall." That's perhaps not the right metaphor, since Pina Bausch's works are not so much canvases as mirrors, warped and a bit tarnished as they may be, but mirrors nonetheless held up to society. It is what makes them sometimes so very painful to watch. Bausch has said many times that her works are open to interpretation, that people must see in them what they will. The first time I met her, she said to a group of journalists in Budapest: "If I told you what my works mean to me you will understand me, not the work." It became inevitably a famous quote. When we met a few years later in Amsterdam, I reminded her of the line and said that it made me think of a story about Beethoven. (I can agree Pina does like stories.) Apparently, the composer had just played one of his piano sonatas and someone

apporta un indicateur de ce qu'est la réponse par la bouche du critique anglais Paul Taylor. Au Royal Court Theatre, la conversation en vint inévitablement à la politique et à la position anti-establishment toujours admirable adoptée par le Royal Court et Taylor lança une mini-grenade dans les débats en rejetant d'un revers de la main le travail du Court pendant les années Thatcher, il dit « *L'art n'explique pas, il mystifie.* » Là est l'essence vraie de l'œuvre de Pina Bausch. Je ne suggère pas un instant que son travail ne soit pas stimulant intellectuellement, mais c'est un travail du cœur plus qu'un travail de la tête. Essayer d'analyser son œuvre est comme essayer d'analyser un morceau de musique. Comme Bausch me l'a elle-même dit un jour : « *La musique peut dire des choses que les mots ne peuvent pas dire.* » Pourquoi pleure-t-on quand on écoute certains morceaux de musique ? C'est un sujet sur lequel nous savons peu. On peut bien sûr dire la même chose des œuvres de Pina Bausch. Nous pouvons déconstruire ses œuvres en termes chorégraphiques. Si nous regardons assez fort et assez loin, nous trouverons l'influence de son professeur, Kurt Jooss, et de l'école du Folkwang ; elle a aussi étudié à New York avec Anthony Tudor et José Limon, la tradition de la danse moderne classique avec sa sensibilité dramatique sont au cœur de ses premières œuvres. Elle a aussi passé une saison avec la troupe de Paul Taylor [pas le critique londonien]. Je mets tout le monde

asked him what he wanted to say with the music. In reply Beethoven sat down and played again. Not surprisingly, Pina loved that story. Later on in our interview another famous Bausch line came up: "I'm less interested in the way people move than what moves them." Picking up the quote, in my naivety I thought it was a good cue: I said "Yes, but what moves you?" She didn't miss a beat: "I think Beethoven had the answer to that." And Pina Bausch, with respect to Norbert Servos, I think she doesn't provide answers, but through her extraordinary work she asks the most profound questions in theatre today. Thank you.

RENATE KLETT

ABOUT THE *KONTAKTHOF* REHEARSALS

Describing rehearsals, as all journalists know, is very difficult. Describing Pina Bausch's rehearsals is even more difficult because – and this was mentioned several times here – so much remains unsaid, which is the nice thing about it when one experiences it and which makes it difficult when one wants to describe it. And anyway it is impossible to describe a few weeks' rehearsals in a few minutes. This is why I have taken a few typical examples from my notes of that time.

For four weeks in 1978 I had the privilege and the great joy to be able to watch a Pina Bausch piece come into being. Today, looking back over twenty years ago, this time seems like the one of the most intense

au défi de trouver des traces du vocabulaire athlétique de Tayler dans l'œuvre de Bausch, bien que ce soit peut-être chez lui qu'elle a développé la tendresse qu'elle porte à la musique populaire américaine. Mais Bausch s'est chaque jour un peu plus éloignée de ces influences depuis qu'elle a créé le théâtre dansé. Il y en a une qui reste : à New York quand elle a étudié avec La Meri, le spécialiste de la danse indienne, de nombreuses danses qui ont lieu dans des œuvres telles que *Nelken* et *Victor*, ses merveilleuses et contagieuses séquences de cténophores chorégraphiques viennent de la gestuelle que l'on trouve dans la danse indienne. Bausch tisse ces séquences fabuleusement amusantes et profondément séduisantes dont Busby Berkeley serait fier. Les années qu'elle a passées en Amérique n'ont pas été vaines. Mais le changement de vocabulaire qui constitue la majorité de ses œuvres des vingt dernières années ou plus naît surtout des gestes et des actions quotidiens. On peut les isoler et les échantillonner en motifs de mouvements rituels complexes, mais ils sont néanmoins le produit de gestes ordinaires. Motifs et thèmes se répètent. L'un d'eux est le sentiment que la vie est futile. Sa danse exige souvent des mouvements répétés jusqu'à l'épuisement. Dans quel but? Un sens de frustration perce souvent sur fond de guerre sexuelle au cœur de l'œuvre de Bausch. L'exemple le mieux connu, et peut-être pas avec grande précision, est celui qui est considéré comme la quintessence de l'image Bausch.

months of my life: much work, much smoking, much drinking, and never enough sleep. [It was] gruelling but it was marvelous.

In 1978, Pina's work was still very controversial, vehemently and extremely aggressively condemned by large parts of the Wupperthaler and not only the Wupperthaler public.

Since I was living at Pina's, I often answered the telephone, and I remember very well the anonymous phone calls before the planned tour of Southeast Asia. I especially remember one phone call. The phone rang and I answered with "*Bei Bausch*", which the woman on the other end obviously heard as "Pina Bausch", since she started screaming immediately and with such a hate-filled voice that it still gives me shivers down my spine: "Hopefully you will all crash!" So much for the memories about how difficult these early years were. And now the rehearsal notes.

Kontakthof was the first production developed in the Lichtburg, a cinema converted into a ballet studio whose structure is later adopted in the set. A spacious room with old-fashioned lamps, a gantry [*Bühnensteg*] in front of the screen, a row of chairs in front of that. There is no play, so anything is possible. This does not make the decisions easier; [it makes them] more difficult. Everything must come from the imagination without the provocative yet helpful frictions of a plot and its characters. Instead there are themes: tenderness, yearning, I-show-myself, I-introduce-myself, I-disguise-myself, and so on. The rehearsals proceed relaxed

Je vois Pina Bausch comme une prêtresse. Elle est l'officiante du Tanztheater Wuppertal. Le culte auquel elle officie est celui du théâtre dansé, la scène ou l'autel est le théâtre de Wuppertal. Ses plus proches disciples sont les acteurs/danseurs, les scénographes, les ingénieurs du son et de la lumière, les stylistes costumiers.

And I do see Pina Bausch as a priestess. She is the officiant of the Tanztheater Wuppertal. The cult she officiates is dance theatre. The scene or the altar is the theatre of Wuppertal. Her closest acolytes are the actors/dancers, the set designers, the sound and lights engineers, the wardrobe stylists.

MARIA JOÃO SEIXAS

C'est celui de la femme qui se jette à répétition contre un homme qui la rejette puis s'écroule à terre. C'est le théâtre du désespoir et Prentl et moi arguons que cette tendresse, cette affection et cet humour se manifestent parfois dans son affection pour la danse de société et le son populaire. Elle n'a pas tout à fait succombé à la fascination allemande pour le bal, le paso doble et le tango [*quick lash tango*], bien que j'entretienne personnellement le fantasme qu'elle y viendra un jour. Ses pièces comprennent souvent un fox trot, et quand ses danseurs ne se rejettent pas mutuellement avec véhémence on les voit souvent se prenant dans les bras les uns des autres. Dans *Nelken*, ses danseurs amènent même le public à participer à un atelier d'embrassades de groupe. Que devons-nous lire dans cela? Bausch dit dans ses œuvres «*Je veux qu'on m'aime.*» Je pense que nous pouvons tous être en empathie avec cela à un niveau très fondamental. Je pense que les critiques, les académiques et les psychanalystes peuvent s'en donner à cœur joie avec Pina Bausch. On pourrait croire qu'en ma qualité de critique, je suis en train de me tirer une balle dans le pied mais je pense que si l'on analyse trop son travail, on le détruit ou plutôt on détruit l'amour que nous lui portons. Bien sûr, il y a un sens à tout ce qu'elle fait. Récemment, j'ai interviewé la chorégraphe et metteur en scène australienne Meryl Tankard, qui a appartenu pendant six ans au Tanztheater Wuppertal,

and disciplined. First an hour of classical training, then the work on the piece for gathering material. "Let us do something with our complexes," says Pina. "After all, we all have complexes, so let us perform them. Everyone shows what they do not like about their body." To this, she puts on blaring circus music. The dancers go across the space, stay standing in the middle, hiding a double-chin or hips which are too wide, the nose or the breasts, the large ones make themselves small, the small ones make themselves large. With frozen gestures they exit, returning exactly the same at the next entrance in order to show an additional "complex". So it goes four times, until they can barely walk any more because of all the contortions which they must make in order to disguise feet too large, hairs too few, legs too bowed, or mouths too small.

Interesting and only a personal bit of fun: that which the individuals think is most ugly about themselves is exactly that which others find particularly attractive. It is also noticeable that the women are much more composed and honest than the men, thereby being better. Such a parade of complexes, later presented like a fashion show in the piece, is typical for Pina's work from this time period. The dancers proceed by themselves, without shying from disgrace and at the time without exhibitionism. What motivates them is curiosity, the delight in their own courage. Pina gives the dancers a lot of time to experiment. She never interrupts them, lets everyone finish, until he or she

elle m'a dit : « *Si je n'ai appris qu'une seule chose de Pina, c'est bien que les danseurs doivent avoir une raison pour se mouvoir. Mais avons-nous besoin de savoir pour quelle raison cela est? Quel travail, quel mot, quelle pensée, quelle semence a fait jaillir cette séquence particulière de mouvements dans le studio de répétition? Je ne pense pas. De la même manière, je n'ai pas besoin de savoir combien de couches de peintures et quelles images se trouvent sous-jacentes à la peinture qui est suspendue au mur.* » Peut-être que cela n'est pas la bonne métaphore, puisque les œuvres de Pina Bausch ne sont pas tant des toiles que des miroirs déformants, même un peu ternis, mais miroirs quand même, qu'elle présente à la société, c'est ce qui explique qu'ils sont souvent si douloureux à regarder. Bausch a souvent dit que son œuvre est ouverte à l'interprétation, que les gens doivent y voir ce qu'ils veulent. La première fois que je l'ai rencontrée, elle disait à un groupe de journalistes à Budapest « *Si je vous dis ce que mon œuvre veut dire pour moi, vous me comprendrez moi, pas mon œuvre.* » Inévitablement, la citation devint célèbre. Quand je l'ai rencontrée à Amsterdam quelques années plus tard, je lui ai rappelé cette phrase et lui ai dit que cela me rappelait une anecdote concernant Beethoven. Je suis d'accord que Pina aime les histoires. Apparemment, le compositeur venait de jouer l'une de ses sonates pour piano et quelqu'un lui demanda ce qu'il essayait de dire avec sa musique. En réponse, Bee-

stops of their own accord. The activity in this phase lies entirely with the dancers. Pina just watches, makes notes, returning sometimes days later to a certain move or an expression. *Dry, almost, careful*, these are words which she often uses. One time she said: "Awful, how you say that, like an actor!"

At Pina Bausch's, every scene is a bundle of self-replenishing and contradictory meanings. Nothing is tight and [open to] singular interpretation, still the seemingly unmistakable assertions are undermined by her own many small doubts. When I try to get her to commit to an interpretation, she blinks and says, "I do not know exactly." This is true, and it is not true. Naturally she knows, but she does not know so exactly. "Can one completely know something exactly?" she asks in return.

The Motif of Showing: The dancers display themselves, one after another come from the chairs at the back wall to the director's table in order to present themselves as if in front of a jury. They show themselves from the front, from the back, show their forehead and their teeth, the profile of their body, the hands, the soles of the feet. The seriousness and the concentration with which they do this, to slow, kitschily beautiful music, makes this self-presentation something sad. Associations, recitations, dance auditions, self-presentation, handed over on the stage and in life, slave show, prostitutes, wearing-one's-skin-to-market.

thoven s'assit et joua à nouveau. Il n'est pas surprenant que Pina aime cette histoire. Plus tard, c'est une autre phrase de Pina qui devint célèbre : « *Je m'intéresse moins aux gens qu'à ce qui les fait bouger.* » Pour relever la phrase, dans ma naïveté, je lui demandai « *Oui, mais qu'est-ce qui vous fait bouger, vous ?* » Elle ne rata pas l'occasion : « *Je crois que Beethoven a répondu à celle-là.* » Et Pina Bausch, par rapport à ce que disait Norbert Servos, je pense que si elle n'apporte pas de réponses, elle apporte les interrogations les plus profondes au théâtre de nos jours. Merci.

RENATE KLETT

LES RÉPÉTITIONS DU *KONTAKTHOF*

Décrire des répétitions, comme le savent les journalistes, n'est pas chose facile. Décrire les répétitions de Pina Bausch l'est encore moins parce que – et cela a été dit plusieurs fois ici – beaucoup de choses restent non-dites, ce qui est bien lorsqu'on assiste aux répétitions mais ce qui rend leur description difficile. Il est de toutes les façons impossible de décrire plusieurs semaines de répétitions en quelques minutes. C'est pour cela que j'ai pris quelques exemples typiques parmi les notes prises pendant les répétitions. En 1978, j'ai eu le privilège et l'immense joie, pendant quatre semaines, d'assister à la naissance d'une pièce de Pina Bausch. Aujourd'hui, alors que je regarde vingt ans en

The improvisations are combined with the dance moves, which Pina demonstrates, and the dancers then practice. "You have to make it more disorderly," she says, "not marching in step. Do not make such a well-behaved row, better make a shabby one. Everyone should now put themselves in a different position and in a different tempo." The more asynchronous, disorderly the outcome, the better she likes it.

And always new exercises! One is called "Being gentle with oneself." Everyone must find contact that corresponds to his or her needs for love. They stroke their faces and arms, play with their hair, press their hands against the body, feel the breasts, the stomach, fondle their knees and their feet. As long as the individual gestures of tenderness are done on themselves, their effect is harmonic and relaxed. When couples try them out on each other often a small struggle arises; the loving quickly becomes tiresome.

The escalation of this as an exercise, in which all women downright torture a man, and all men downright torture a woman with gestures of tenderness. For the women, who mostly have small playful gestures, it has an unpleasant and overbearing effect – "Like ants on an apple," comments Pina. With the men the effect is downright brutal. Their gestures are far-reaching, possessive (the famous slap on the bottom!). They control the woman, wrap themselves around her, pick her up, lay her down. Meryl Tankard, who was still in the group at the time, lets everything be done to herself like

arrière, cette période me paraît comme l'une des plus intenses de ma vie : on travaillait beaucoup, on fumait beaucoup, on ne dormait jamais assez. C'était épuisant, mais merveilleux.

À l'époque, le travail de Pina était très controversé, condamné avec beaucoup de véhémence et d'agressivité par une grande partie du public de Wuppertal et d'autres aussi. J'habitais chez Pina et je décrochais souvent le téléphone. Je me souviens trop bien des coups de fil anonymes avant sa tournée prévue en Asie du Sud-Est. Surtout un. Le téléphone sonne, je décroche en disant «*Bei Bausch*», la femme à l'autre bout croit entendre «*Pina Bausch*» et commence immédiatement à hurler avec une voix tellement remplie de haine que j'en ai encore des frissons : «*J'espère que l'avion s'écrasera !*» Voilà pour ce qui est des souvenirs difficiles de cette période, passons maintenant aux notes des répétitions.

Kontakt est la première production du Lichtburg, un cinéma reconverti en studio de danse, dont la structure fut utilisée dans le décor. Une pièce spacieuse, des lampes désuètes, un praticable [*Bühnensteg*] devant un écran, une rangée de chaises devant. La pièce [de théâtre] n'existe pas, donc tout est possible. Cela ne rend pas les choses plus faciles, mais au contraire, plus difficiles. Tout doit sortir de l'imagination, sans l'aide précieuse et stimulante d'une intrigue et de personnages. Au lieu de cela, il y a des thèmes : la tendresse, le désir, « je me montre », « je me présente »,

a doll with an expressionless face. It is one of the strongest scenes in the performance, the ceremonial aspects of subjugation – like necrophilia.

This scene was rehearsed often, and there were situations, I still recall, in which Meryl could not bear it and really broke down. Yes, even though they were all loving, tender gestures which simply in this accumulation, in this means of delivery, became unbearable to watch and fully unbearable to sustain.

The collection of material grew with each day of rehearsal, and slowly the surroundings in which the piece could be constructed began to delineate themselves: A group of people in a closed space and those things which they do to or with one another. Couples – those which exist and cannot come to terms with it, and those which will never be even though they dream of each other. Couples, who search for each other, sometimes find each other and immediately lose each other. Or couples who cannot get away from one another and hate each other for it. And, as a counter-element, Josephine Ann Endicott and Meryl Tankard like two boarding school girls on a Sunday outing – also a couple, in pink dresses, dressed-up, with hopes much too great for a world much too small. They fall in love and are unhappy, cry together and console themselves with a nature film about the life of ducks.

Many small stories develop and disappear again, stories which tell of loneliness and which relate to each other, but in a manner often so hidden that the point of contact is

« je me déguise », etc. Les répétitions se passent dans une ambiance détendue et disciplinée. D'abord, une heure d'entraînement classique, puis on travaille la pièce pour trouver de la matière. « *Faisons quelque chose par rapport à nos complexes*, dit Pina. *Après tout, nous avons tous des complexes, alors mettons-les en scène. Chacun montre aux autres ce qu'il n'aime pas de son corps.* » Puis elle met une musique de cirque, très fort. Les danseurs traversent la scène, sont debout au milieu, cachant un double menton ou des hanches trop larges, le nez ou les seins, les grands essayent de se faire petits et vice versa. Le geste figé, ils quittent la scène puis reviennent au même endroit pour montrer un autre complexe. Il en est ainsi quatre fois, jusqu'à ce qu'ils ne puissent quasiment plus marcher à force de faire des contorsions pour cacher des pieds trop grands, des cheveux trop clairsemés, des jambes trop arquées ou une bouche trop petite.

Ce qui est intéressant, et que j'ai trouvé personnellement très amusant, c'est que ce qu'une personne trouve laid chez elle est exactement ce que les autres trouvent particulièrement attirant. On remarque aussi que les femmes sont beaucoup plus calmes et honnêtes que les hommes, donc plus douées. Une telle présentation de complexes, qui sera présenté comme un défilé de mode dans la pièce, est typique du travail de Pina à cette époque. Les danseurs travaillent seuls, sans avoir peur de la disgrâce et, à l'époque, sans exhibitionnisme. Ce qui

scarcely recognisable. Pina does not want a story which is continuous, because that is too smooth. She seeks a logic which does not stem from intellect but from the gut. That is why there are the many repetitions, the penetration of the details, which are so difficult to bear for some of the audience.

From the collection of materials to a piece: this is the most mysterious and unintelligible process, because one somehow does not understand how it happens. In the case of *Kontakthof* it was as follows: Pina had a pile of small pieces of paper on which were written all of the movements: "Chair fight", "Suicide by laughter", "Walk of man", "Tight shoes", "Trembling knees". At night in the Spanish bar we sort the slips of paper into new contexts. "Make a row," says Pina, and we try, sorting by theme or by type of movement, by music, by dancers, and also by coincidence. The game of solitaire with the slips of paper is never won, but sometimes sequences which make sense come up.

When I suggest courses of events in this theatre puzzle, I always proceed from the traditional plot patterns, try to show a couple in their various stages or a character in its development. Pina finds this boring: "The whole mystery is gone," she says. She wants an overall impression, out of which the viewer can choose the course of events which he wants to follow. That is why she doubles the scenes, adds on by hiding them in each other. Much runs parallel with, comments on, and overlaps each other. Sometimes ten different things happen at once, then

les motive, c'est la curiosité, l'enchantement de leur propre courage. Pina leur donne beaucoup de temps pour faire des expériences. Elle ne les interrompt jamais, laisse chacun terminer, jusqu'à ce qu'il ou elle s'arrête de son propre chef. À cette phase, l'activité dépend entièrement des danseurs. Pina se contente de regarder, de prendre des notes, revenant parfois après plusieurs jours sur un mouvement ou une expression. «*Sec*», «*presque*», «*douce-ment*», sont des mots qu'elle emploie souvent. Une fois, elle a dit : «*C'est terrible, vous dites ça comme un comédien!*»

Chez Pina Bausch, chaque scène est un mélange de significations à la fois [auto-satisfaisantes] et contradictoires. Rien n'est bouclé, il y a plusieurs interprétations possibles mais ses affirmations sont immanquablement ébranlées par tous ses petits doutes. Lorsque j'essaie de lui dire de s'engager sur une interprétation, elle cligne des yeux et dit : «*Je ne sais pas exactement comment le faire.*» Ce qui est vrai et faux en même temps. Naturellement, elle sait, mais pas exactement. Alors, elle demande en retour : «*Quelqu'un peut-il savoir exactement quelque chose?*»

La Raison de Montrer [The Motif of Showing] : Les danseurs se montrent, l'un après l'autre. Ils viennent chacun leur tour du fond de la salle et se présentent devant la table du directeur, comme devant un jury. Ils se montrent de face, de dos, montrent leur front et leurs dents, le profil de leur corps, les mains, la plante des pieds.

[sometimes] again everything is concentrated on a single event.

The more contour the piece has, the more it changes. Scenes, which taken for themselves in rehearsals seem harmless, obtain an unexpected aggressiveness through the order in which they are put together. It is an evil play, even if there is much to laugh about. "Perhaps the saddest thing about it is that it is often too cheerful," says Pina. The empty space has something oppressive about it: an elegant prison in which the people are at their own mercy and are very small. The women wear, as often the case at Pina Bausch's, evening dresses in loud colors which they change frequently, and the men wear dark suits with lots of pomade in their hair. The chic design (stage and costume as always by Rolf Borzik, her spouse at the time and stage designer) emphasises the wretchedness of the tricks which everyone here plays on each other. "I stand on the end of the piano and threaten to fall," says Vivienne Newport in a scene, "but before I do that, I scream very loudly so that no one misses it."

When I asked Pina once what kind of theater she likes, she told me a story that she experienced. Two people are discussing Robert Wilson's *Einstein on the Beach*. One says: "I liked the part where the white horse slowly goes across the stage the best." The other says: "But there was no white horse!" The first one says: "But I saw it very clearly." Pina Bausch says: "A theatre where such a thing is possible is beautiful."

La concentration et le sérieux avec lesquels ils présentent leurs corps, sur une musique lente et un peu kitsch, rendent cette présentation un peu triste. Des associations, des récitations, des auditions, une présentation de soi, données sur scène, comme dans la vie... spectacle d'esclaves, des prostitués, se vendre, vendre sa peau.

Les improvisations sont couplées aux mouvements de danse que Pina montre et que les danseurs mettent en pratique. «*Faites-le de façon plus désordonnée*, dit-elle, *pas comme si vous marchiez en rang. Ne faites pas un rang si bien élevé. Chacun devrait maintenant se mettre dans une position différente et avoir un tempo différent.*» Moins le résultat est synchrone et ordonné, plus elle l'aime.

Et toujours de nouveaux exercices ! Il y a, par exemple, celui qui s'appelle « Être gentil avec soi-même. » Chacun doit trouver un contact qui correspond à son besoin d'amour. Ils se caressent le visage, les bras, jouent avec leurs cheveux, se touchent le corps, les seins, le ventre, mélangent leurs genoux et leurs pieds. Du moment que ces gestes individuels de tendresse sont faits sur soi-même, leur effet est harmonieux et apaisant. Lorsque des couples essaient de s'échanger leurs gestes, une petite lutte, une résistance arrive souvent, l'amour fatigue vite.

La prochaine étape est un exercice dans lequel une femme torture un homme et un homme torture une femme avec des gestes de ten-

FRANCO BOLLETTA

As stated earlier, Pina Bausch's Italian journey can be divided into 'pre-Venice' and 'post-Venice'. Pre-Venice Pina Bausch includes her as dancer and actor. This is how a reviewer described her in the '60s: "A dancer of exhaustive slenderness; an intense and magnetic figure with an angular, perturbing, energetic, dense and nervous stage manner."

At the end of her sojourn in America, Pina Bausch became solo ballerina at the Folkwang Ballet, founded and directed by Kurt Jooss. The first appearance in Italy of the Folkwang Ballet and the young dancer was on 13 July 1964, at the International Dance Festival at Nervi, where the programme included the famous *The Green Table* among other choreographies.

Two years later, the company performed at the Gran Teatro La Fenice, with a completely new set of choreographies with the exception of *The Green Table*, which remained its tour de force.

Between 1967 and 1969, the Folkwang Ballet was invited to perform at the Festival Dei Due Mondi in Spoleto, where Pina Bausch and Michael Diekamp performed *Recueil* by Jean Cébion, one of the great masters of European freestyle dancing.

Pina Bausch's first assignment as choreographer and creator was in Italy, as I think everyone knows, at the Teatro Due in Parma. The audience, the performers, and the German author fell in love instantly.

On 7 July 1981, still under the auspices of Danza Europa '81, the Tanztheater Wuppertal and Pina Bausch were invited

dresse. Pour les femmes, qui ont de petits gestes plutôt taquins, l'effet est désagréable et arrogant – «*comme des fourmis sur une pomme*», dit Pina. Avec les hommes, l'effet est complètement brutal. Leurs gestes vont loin, sont possessifs (la fameuse tape sur les fesses!). Ils contrôlent les femmes, s'enroulent autour d'elles, les portent, les reposent. Meryl Tankard, qui à l'époque faisait encore partie de la troupe, se laissait complètement faire, comme une poupée de chiffon, sans aucune expression sur le visage. C'est une des scènes les plus fortes du spectacle, ce cérémonial de subjugation – comme la nécrophilie.

Cette scène fut répétée souvent, et il y a eu des moments où Meryl n'en pouvait plus et craquait complètement. Oui, même si tous ces gestes étaient tendres et remplis d'amour, il y avait une accumulation qui devenait insupportable à endurer et même à regarder.

La collection de matière grandissait avec chaque répétition et les contours de la pièce se dessinaient lentement : un groupe de personnes dans un espace clos, ce qu'ils se font, ce qu'ils font ensemble. Des couples – ceux qui existent mais n'arrivent pas à gérer et ceux qui ne formeront jamais un couple même s'ils en rêvent. Des couples qui se cherchent, parfois se trouvent, puis se perdent. Ou des couples qui ne peuvent pas se séparer et qui se détestent pour cette raison. Puis, en contrepoint, un autre couple, Josephine Ann Endicott et Meryl

to Venice for the first time to perform *Kontakthof* at the Malibran Theatre. It proved to be the major dance event of 1981 and 1983, and paved the way for the major event of 1985. (Between 1981 and 1983, in fact, Pina was in Rome.)

Europa a Venezia is the other great dance event that brought the new Tanztheater Wuppertal to the forefront of the dance world. They performed *Nelken*, 1980, and a newly reworked *Kontakthof*, again at the Malibran, which became one of Pina Bausch's favourite theatres.

In May 1985, for the dance segment of the Venice Biennale, the Gran Teatro La Fenice ran a production that proved to be the defining work of two fundamentally important people. Franco Quadri and Italo Gomez created a show that would later be considered one of the most ambitious projects ever produced in Italy in the world of dance up until that moment, and I must say, even beyond. They dedicated an entire month, an entire festival, to one author, one choreographer. It came to be known as the Anthology of Pina Bausch. They produced eight of her chef d'oeuvres: *Bluebeard*, *Café Müller*, *The Rite of Spring*, *The Seven Deadly Sins*, *On The Mountain A Cry Was Heard*, a new version of 1980, *Bandoneon*, and the recently reworked *Kontakthof*.

From then on Pina Bausch was no longer celebrated only by those who followed her work. She became the darling of every contemporary dance enthusiast – or any dance enthusiast for that matter – while representing,

Tankard, deux collégiennes endimanchées en robes roses, avec des espoirs bien trop grands pour un monde trop petit. Elles tombent amoureuses et ne sont pas heureuses, elles pleurent et se consolent ensemble en regardant un documentaire sur la vie des canards.

Beaucoup de petites histoires sont contées puis disparaissent. Elles parlent de la solitude, de nous-mêmes, mais d'une manière si déguisée qu'il est parfois difficile de le voir. Pina ne veut pas une histoire continue parce que c'est trop lisse. Elle cherche une logique qui vient non pas de l'intellect mais des tripes. C'est pour cela que les détails très répétitifs sont parfois durs à supporter pour certains spectateurs.

D'une collecte de matériaux, on aboutit à une pièce : c'est le processus le plus mystérieux et le plus incompréhensible. Dans *Kontakthof*, voici quelques éléments : Pina avait une pile de petits papiers sur lesquels étaient notés tous les mouvements : « bataille de chaises », « mourir de rire », « l'homme qui marche », « chaussures serrées », « genoux qui tremblent ». La nuit, dans le bar espagnol, nous triions les mots en les mettant chaque fois dans un contexte différent. « *Mettez-vous en rang* », dit Pina et nous essayons de trier par thèmes, par mouvements, par musiques, par danseurs mais aussi par hasard. Personne ne gagne à ce jeu de solitaire avec de petits bouts de papier, mais, parfois il en sort des séquences pleines de sens.

Lorsque je suggère le cours des événements dans ce théâtre-puzzle, je pars tou-

without doubt (there certainly are no other contenders to the position), a new way of thinking and of creating that would later become a reference point for many young Italian choreographers. She didn't return [to Venice] until 1992, to put on *Viktor* at the Teatro La Fenice during the festival celebrating its bicentennial.

I think one can single out three Italian cities with which Pina Bausch has a relationship that is completely...let's say unique, and they are Venice, Rome and Palermo.

I think her special relationship with Venice is due to the sense of mystery surrounding the city, to its various cultures – ethnic cultures that have inhabited the city one after the other throughout the centuries. They give Venice a certain atmosphere, and allow for certain sensations in an artist like Pina Bausch.

Unfortunately, because of a shortage of theatres, we will have to wait for the new millennium and maybe beyond in order to welcome her back to Venice.

SERGIO TROMBETTA

I saw *The Seven Deadly Sins* at the Théâtre de la Ville in Paris, only after I had seen many other shows by Pina Bausch since 1985, when the Venice Biennale hosted a great tribute to Pina, and before 1987, when Maguy Marin directed her version of *The Seven Deadly Sins* at the Opéra de Lyon.

As soon as I found out that Maguy Marin was planning on staging the show, I went to interview her. Maguy told me: "When they

jours du modèle traditionnel : essayer de montrer un couple dans ses états variables ou les développements d'un personnage. Pina trouve ceci ennuyant. «*Il n'y a plus de mystère!*», dit-elle. Elle veut une impression globale, où le spectateur choisit lui-même le cours des événements qu'il veut suivre. C'est pour cela qu'elle double les scènes, en rajoute en les cachant les unes dans les autres. Il y a des parallèles entre les scènes. Elles se complètent, se superposent. Parfois, il se passe dix choses en même temps, puis, de nouveau, tout se concentre en un seul événement.

Plus la pièce a de contours, plus elle change. Certaines scènes, prises à part, paraissent anodines pendant les répétitions et deviennent, de façon inattendue, agressives suivant l'ordre selon lequel elles sont présentées. C'est une pièce démoniaque, même si l'on rit beaucoup. «*Ce qui est le plus triste [dans cette pièce], c'est qu'elle est parfois trop joyeuse*», dit Pina. L'espace vide a quelque chose d'opprimant : une élégante prison dans laquelle les gens sont à leur propre merci et sont très petits. Comme c'est souvent le cas dans les spectacles de Pina Bausch, les femmes portent des robes du soir de couleurs criardes, elles en changent fréquemment. Les hommes portent des costumes sombres et ont les cheveux ultra gominés. Le design chic (décor et costumes, comme toujours, de Rolf Borzik, son époux à l'époque et son décorateur) grossit d'autant plus la méchanceté des tours que chacun se joue. «*Je suis debout, au bord du piano et je menace de*

suggested I direct *The Seven Deadly Sins*, I thought for a long time. I said to myself: We already have Pina's version, why should I make a replica? Then I had the opportunity to see Bausch's version again, and I realised that she had focused on only one of the deadly sins – lust – which gave me room to explore the other sins." Perhaps Maguy Marin's interpretation of Pina Bausch's show is exaggerated – though possibly true, if you consider lust as representing the sexual awakening of woman, and the objectification of woman within the conventions of a male world. It was in Wuppertal on 15 June 1976 that Pina Bausch staged her version of *The Seven Deadly Sins*, and it is easy to imagine her being influenced by feminist issues that were just then enjoying a period of fruition in Europe – even if Pina herself has always rejected this categorisation.

That which is undeniable, however, is that the feminist argument...of the objectification of women's bodies, of violence towards women, of the difficulty in interpersonal relationships...is a recurrent theme in Bausch's work, an important leitmotif present also in Bausch's version of *The Rite of Spring* the previous year.

The show [*The Seven Deadly Sins*] came after *Fritz, Ich bring dich um die Eck*, *Iphigenie auf Tauris*, *Orpheus und Eurydike*, and *The Rite of Spring*. All these shows were distinctively choreographed and danced, whereas for the first time in *The Seven Deadly Sins*, Pina Bausch produced a work that was reminiscent of the cabaret, and that approached a

sauter, dit Vivienne Newport dans une scène, *mais avant, je crie très fort pour que tout le monde le sache et me regarde.*» Un jour, j'ai demandé à Pina quel genre de théâtre elle préférait et elle m'a raconté une anecdote qu'elle avait vécu. Deux personnes discutent de la pièce *Einstein on the Beach* de Robert Wilson. L'un dit : «*Ce que j'ai préféré, c'était le cheval blanc qui traverse la scène.*» L'autre dit : «*Mais il n'y avait pas de cheval blanc !*» Le premier dit : «*Mais, je l'ai clairement vu !*» Et Pina Bausch dit : «*Le genre de théâtre qui rend une telle chose possible est magnifique.*»

FRANCO BOLLETTA

Comme cela a été dit plus tôt, le voyage italien de Pina Bausch peut être divisé en deux parties : «*pré-Venise*» et «*post-Venise*». La période «*pré-Venise*» la montre en tant que danseuse et comédienne. Un chroniqueur la décrivait ainsi dans les années 60 : «*une danseuse d'une finesse complète ; une silhouette intense et magnétique, dotée d'une manière théâtrale anguleuse, perturbée, énergique, dense et nerveuse.*» À la fin de son séjour aux États-Unis, Pina Bausch est devenue première danseuse du Folkwang Ballet, fondé et dirigé par Kurt Jooss. La première apparition en Italie du Folkwang Ballet et de sa jeune danseuse date du 13 juillet 1964, au Festival International de Danse de Nervi où *The Green Table* fut programmée parmi d'autres chorégraphies.

style that will later be defined as that of Pina Bausch's Tanztheater. In the show, the dancers, along with a group of actors, are required to act and sing as well dance.

This chef d'oeuvre penned by Bertolt Brecht and Kurt Weill, first put on in Paris in 1933 under Balanchine's choreography, can be considered to be the latent fruit of German expressionism. In 1933, Weill and Brecht were already refugees: they had left Germany, where their art was considered decadent.

Through the work, Pina draws to an end her personal journey through expressionism, to which she seems to pay homage as well as her dues as successor; to bid farewell and come into her own in order to embark upon her own themes and motives likewise typical to German expressionism: a journey that led to having the two most important sins crop up in *Orpheus und Eurydike* and *The Rite of Spring* (both also staged by Mary Wigman).

The scenery in *The Seven Deadly Sins*, designed by Rolf Borzik, depicts a city at night: it is dominated by grey and black...with a paved road, neon lights, a sidewalk, and a band set up on stage.

The story of the two Anna's is told in a rough, unstructured way, the songs are sung in a free style, and the choreography is reminiscent of the world of musical revues. It is violent, indecorous. Among the dancers some men are dressed in women's clothes.

Revue, pageants, transvestism: these are themes that appear for the first time in *The Seven Deadly Sins*, and which

Deux ans plus tard, la troupe s'est produite au Gran Teatro La Fenice, avec une toute nouvelle série de chorégraphies, à l'exception de *The Green Table* qui restait la pièce maîtresse de la troupe.

Entre 1967 et 1969, le Folkwang Ballet fut invité au Festival Dei Due Mondi à Spoleto. Pina Bausch et Michael Diekamp y ont joué *Recueil* de Jean Cébron, un des grands maîtres européen de la danse «*free-style*».

Le premier spectacle de Pina Bausch en tant que créatrice et chorégraphe se déroula en Italie, comme tout le monde doit le savoir, au Teatro Due de Parme. Les spectateurs, les danseurs et la chorégraphe allemande sont tombés amoureux les uns des autres instantanément.

Le 7 juillet 1981, toujours sous les auspices de Danza Europa 1981, Pina Bausch et le Tanztheater Wuppertal furent invités pour la première fois à Venise pour monter *Kontakthof* au Malibran Theatre. Ce fut l'événement majeur en danse de 1981 et 1983 et cela ouvrit les voies de l'événement majeur de 1985. (Entre 1981 et 1983, Pina est à Rome.)

L'autre grand événement dans le monde de la danse fut Europa a Venezia, qui a propulsé le nouveau Tanztheater Wuppertal au sommet du monde de la danse. Ils ont joué *Nelken*, 1980 et une version remaniée de *Kontakthof*, toujours au Malibran, qui deviendra l'un des théâtres préférés de Pina Bausch.

Pina appropriates indefinitely. Pina, according to Leonetta Bentivoglio, 'filters them through her darkest rooms, embellishes the symbols and signs with her demystifying trademark and with her profoundly feminist (in the purest sense of the term) vigour, and extracts vital nourishment and new interpretations from them'².

The same themes and manners also appear in *Fürchtet euch nicht* [*Don't Be Afraid*], a piece that constitutes the second part of the evening and whose title refers to a leitmotif in *Happy End*, where a romantic and sentimental young woman is seduced by a chivalrous yet violent fop who rapes her of her innocence and shatters her illusions.

The piece is made up of borrowed songs and music from *The Threepenny Opera*, *Happy End*, *Berlin Requiem*, and *The Fall and Rise of the City of Mahogany*.

This second piece is a further step in the journey of which I spoke earlier – Bausch's travel through expressionism – though here the deference is even more profound because it arises naturally from the rich creativity of its choreography, albeit borrowing heavily on music and songs of the period.

The reasons for including *Fürchtet euch nicht* are more simple and practical: the evening would not have been complete otherwise, because *The Seven Deadly Sins* does not fill an entire evening. Besides, *Fürchtet euch nicht* allowed the evening to remain within the style and atmosphere of *The Seven Deadly Sins*.

2. Leonetta Bentivoglio, *Il Teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milan, 1991.

En mai 1985, pour la partie danse de la Biennale de Venise, le Gran Teatro La Fenice a programmé une production qui se révéla être l'œuvre aboutie de deux personnalités fondamentales. Franco Quadri et Italo Gomez ont créé un spectacle qui sera considéré plus tard comme l'un des projets les plus ambitieux jamais produit jusqu'alors en Italie dans le monde de la danse, et qui le reste encore aujourd'hui. Ils ont dédié un mois entier, un festival entier à un seul auteur... une chorégraphe. Il fut connu sous le nom d'Anthologie de Pina Bausch. Huit de ses chefs-d'œuvre : *Barbe-Bleue*, *Café Müller*, *Le Sacre du Printemps*; *Les Sept Péchés capitaux*, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, une nouvelle version de *1980, Bandoneon*, et la version remaniée de *Kontakhof*.

À partir de ce moment, Pina n'était plus seulement célébrée par ceux qui suivait son travail. Elle devint le « chouchou » de tous les amoureux de danse contemporaine – tous les amateurs de danse, à vrai dire – en représentant sans l'ombre d'un doute (elle n'a certainement pas de rival) une nouvelle façon de penser et de créer qui deviendra plus tard une référence pour beaucoup de jeunes chorégraphes italiens. Elle ne revint pas [à Venise] avant 1992, pour jouer *Viktor* au Teatro La Fenice pendant le bicentenaire du festival.

Je pense que l'on peut isoler trois villes italiennes avec lesquelles Pina Bausch a une relation complète... on peut dire unique : Venise, Rome et Palerme.

It was this need to extend the show to fill an entire evening that Maguy Marin challenged, with much animosity, when she attempted to stage her own production at the Opéra de Lyon in December 1987, eleven years following Bausch's version. I bring this up not in order to make callous comparisons, but to highlight a parallel between two different productions by two key players in the dance world, in this second half of the 20th century. Two productions that were not made possible – and it is a great shame – for legal and bureaucratic reasons.

Maguy Marin, faced with the nuisance of a scant evening of entertainment, decided to work within the Weill/Brecht text and extend the beat of each section of the poem. She decided to “develop each stage before proceeding to Weill's music, with songs from the '20s, occasional silences, and sound effects. Weill's music would come as a finale, like a great gong at the end of each round. Songs and sound effects helped me introduce the corresponding state in each city and for each sin.” Her production, however, was never put on, because, as is well known, those who managed Weill's estate did not grant her permission to alter the text in any way. So Maguy Marin staged the *Seven Sins* headed by a prologue, *Des Petits Bourgeois*. The show was put together hastily, by reshaping the material from its original devise. The show was cut from the repertory at the Opéra de Lyon, which is unfortunate, because one would have liked to examine her version in

Je pense que sa relation très spéciale à Venise est dûe à l'atmosphère très mystérieuse qui entoure cette ville, ces cultures diverses... cultures ethniques qui ont habité la cité l'une après l'autre à travers les siècles. Elles donnent à Venise une certaine atmosphère et permettent à des sensations nouvelles de pénétrer dans une artiste comme Pina Bausch. Malheureusement, en raison du trop petit nombre de théâtres, nous devons attendre le nouveau millénaire, voire plus, pour l'accueillir de nouveau à Venise.

SERGIO TROMBETTA

J'ai vu *Les Sept Péchés capitaux* au Théâtre de la Ville à Paris, seulement après avoir vu beaucoup d'autres spectacles de Pina Bausch depuis 1985, lorsque la Biennale de Venise lui rendit un grand hommage, et avant 1987, lorsque Maguy Marin dirigea sa version des *Sept Péchés capitaux* à L'Opéra de Lyon.

Dès que j'ai su que Maguy Marin avait l'intention de diriger le spectacle, je suis allé l'interviewer. Maguy me confia : « *Lorsqu'on me proposa de diriger Les Sept Péchés capitaux, je réfléchis longtemps. Je me suis dit : « Il y a déjà la version de Pina, pourquoi en faire une réplique ? » Puis j'ai eu l'occasion de revoir la version de Pina et j'ai réalisé qu'elle n'avait mis l'accent que sur un des sept péchés capitaux – la luxure – ce qui me donnait la possibilité d'explorer les autres.* » Cette interprétation est sans

its creative integrity, in tandem with Pina's version.

FRANCESCO GIAMBRONE

REGARDING PALERMO, PALERMO

When I was asked to revisit *Palermo, Palermo*, after so many years (now almost ten), and thus to revisit Pina Bausch's experience in the city, and her relationship to the city – a relationship that was and still continues to be strong and stimulating for both Pina and Palermo – a few thoughts came to mind.

The first has to do with a creative journey related to Pina Bausch's very special relationship with cities: a journey around the world, a voyage to the interior, and a period of research which took her to places where she found narrations, creations that produced what we now recognise as a *corpus* of shows dedicated to selected large cities around the world. She found an ideal subject in the cities of southern Italy.

Bausch first arrived at the Teatro Biondo in Palermo in May 1988, with *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [*On The Mountain A Cry Was Heard*], first created in 1984. And the experience was so intense as to give birth to the idea of commissioning a custom-made show inspired by the city of Palermo. It was not the first time that Bausch based her work on her experiences in a city: its daily life, its legends, and its inhabitants. First there had been Rome, in *Viktor*, which had been a significant, suc-

doute exagérée – quoi qu'elle peut être vraie si l'on considère la luxure comme une représentation de l'éveil sexuel de la femme et de la « femme-objet » selon les conventions d'un monde masculin. C'est à Wuppertal, le 15 juin 1976, que Pina Bausch présentait sa version des *Sept Péchés capitaux*, et il est facile d'imaginer l'influence possible de quelques sujets féministes qui fructifiaient à l'époque en Europe, même si Pina a toujours rejeté cette classification.

Néanmoins, ce qui est indéniable, c'est que l'argument féministe... le corps de la femme en tant qu'objet, la violence envers les femmes, la difficulté des relations hommes/femmes... est un thème récurrent dans le travail de Bausch, un leitmotiv important présent aussi dans sa version du *Sacre du printemps* l'année précédente.

Ce spectacle [*Les Sept Péchés capitaux*] est venu après *Fritz, Ich bring dich um die Eck, Iphigenie auf Tauris, Orpheus und Eurydike* et *Le Sacre du printemps*. Tous ces spectacles étaient clairement chorégraphiés et dansés, alors que pour la première fois, dans *Les Sept Péchés capitaux*, Pina Bausch fait un travail qui rappelle le cabaret et qui aborde un style qui sera défini plus tard comme le *Tanztheater* de Pina Bausch. Dans le spectacle, les danseurs, accompagnés d'un groupe de comédiens, doivent aussi jouer et chanter.

Ce chef-d'œuvre de Bertolt Brecht et Kurt Weill, dont la première, chorégraphiée par Balanchine, eut lieu à Paris en 1933, peut être considéré comme le fruit caché de l'ex-

cessful experience. Then, in 1990, there was *Palermo, Palermo*. And then, in the span of ten years, there was a lengthy series of shows dedicated to cities such as Madrid, Vienna, Los Angeles, Lisbon, Hong Kong and now, again Rome. I would not underestimate the importance of this period. On the contrary, I would even go so far as to say that in the course of this series, which had a major effect on Pina's work and her practice, her relationship with Palermo represented a crossroads, a turning point enabling the nourishment of a true creative thread. It also generated a method of working that was later defined as the poetics of Pina Bausch: to enter the most intimate world of a city by living there for an extensive period; to put the Company in contact with a variety of identities and stories; to portray, in her unique style, a reality specific to each major metropolis, so often difficult to grasp and reproduce on stage.

It's worthwhile thinking back, with the distance of ten years, to the people and institutions who contributed to the work Pina Bausch did on Palermo – to check the inventory as it were and see who and how many were close to her while the choreographer and her Company lived for weeks in the city. We already know how intense those days were, full of sudden rehearsal breaks because there was a procession in the street and Pina had to go down and look, and meet, and understand. It is also an opportunity to reflect on the Palermo of yesterday, and the Palermo of today.

pressionnisme allemand. En 1933, Weill et Brecht étaient déjà réfugiés : ils avaient quitté l'Allemagne, où leur art était considéré comme décadent. Par ce travail, Pina Bausch met un point final à son voyage personnel à travers l'expressionnisme, auquel elle semble rendre hommage et prendre ce qui lui est dû en tant que successeur ; elle dit adieu et devient elle-même afin d'aborder ses propres thèmes et motivations pareillement typiques à l'expressionnisme allemand. Ce voyage l'a conduit à aborder deux des plus importants péchés capitaux dans *Orpheus und Eurydike* et *Le Sacre du printemps* (tous deux mis en scène par Mary Wigman).

Le décor des *Sept Péchés capitaux*, conçu par Rolf Borzik, représente une ville, la nuit : une dominante de gris et de noir... une rue pavée, des néons, un trottoir et un orchestre sur une scène.

L'histoire des deux Anna est contée d'une manière brute, déstructurée, les chansons sont chantées de façon libre et la chorégraphie nous rappelle le monde des revues musicales... C'est violent, inconvenant. Parmi les danseurs, certains sont habillés en femme.

Les revues, les cortèges, le travestissement... ces thèmes apparaissent pour la première fois dans *Les Sept Péchés capitaux* et Pina Bausch se les approprie à l'infini.

Selon Leonetta Bentivoglio, Pina «*les filtre à travers ses chambres les plus noires, embellit les symboles et les signes de sa patte démystifiante et de sa vigueur profon-*

There were a few major institutions involved – the town council, the Teatro Stabile, the University, the Pitre Ethnographic Museum – and a few smaller institutions, like the CIMS Musical Archives (that for years has been recording the musical history of Sicily), and the Puppet Museum; a tight group of musicians of varied backgrounds, including Gianni Gebbia, Mario Modestini, Laura Mollica and Fortunato Girodano; and several very active intellectuals such as Danilo Dolci and Francesca Carbone. But most of all there were a few religious persons, nuns and priests who over the years continued to uphold a militant church, willing to remain on the front line and at times sacrifice themselves: the sisters of Mother Teresa of Calcutta in the Kalsa and Father Gallizzi in the Zen. Those were tricky places. At that time they were neighbourhoods practically sequestered, hostage to the mafia. They formed a world of their own during the 1980s. These were specific and significant choices that today confirm how far Bausch had gone in order to find the key or keys to discover this complicated city, certainly one of the most tormented in Europe.

My second observation relates to the difference between Palermo as it was at the end of the 1980s and Palermo as it is today. How aggrieved it was as a wounded city then, when it was approaching the hardest and darkest years of its recent history, and how incredibly high are its hopes for change as it approaches the new millennium. But my observation also pertains to all that can be

dément féministe (au sens le plus pur du terme), pour en extraire une nourriture vitale et de nouvelles interprétations¹.»

Les mêmes thèmes et manières apparaissent aussi dans *Fürchtet Euch Nicht* [N'ayez pas peur], une pièce présentée en seconde partie de soirée et dont le titre se réfère au leitmotiv dans *Happy End*, où une jeune femme romantique et sentimentale est séduite par un dandy courtois, néanmoins violent qui viole son innocence et fracasse ses illusions.

La pièce est faite de chansons et musiques empruntées à *L'Opéra de quat'sous*, *Happy End*, *Berlin Requiem* et *The Rise and Fall of the City of Mahogany*.

Cette seconde pièce est une avancée dans le voyage que j'évoquais auparavant – le voyage de Bausch à travers l'expressionnisme – bien qu'ici la déférence soit encore plus profonde parce qu'elle jaillit naturellement de la créativité de la chorégraphie, tout en empruntant à cette période beaucoup de musiques et de chants.

Les raisons d'inclure *Fürchtet Euch Nicht* sont plus simples et pratiques : la soirée n'aurait pas été complète autrement, parce que *Les Sept Péchés capitaux* ne remplissent pas une soirée entière. En outre, *Fürchtet Euch Nicht* permet à la soirée de rester dans le style et l'atmosphère des *Sept Péchés capitaux*. C'est ce défi que Maguy Marin releva, avec beaucoup d'ani-

considered 'spectacular' in Palermo. And there is so much spectacle in Palermo. In its history, in its stark contrasts. It is a place where people live on top of each other. See the splendour of its seventeenth century palazzos, the dramatic poverty of its row houses, the rubble that is a memento of the war, the incredible vitality of its populous Kasbah, the desolate indifference during the sixties and seventies, and the splendid culture of yesteryear. Pina Bausch's dance is also made up of continuing and strong contrasts.

I've just remembered something that came to me as I assisted the dress rehearsal for the show at the Teatro Biondo: time, the passing of time, and the rhythm of a city like Palermo, is very similar to time and rhythm in Pina Bausch's method of working.

It has often been said that Pina works in sudden bursts, followed by periods of silence; that her style is a continuous flow of draining and then filling up again. And it's true. The fact is that Palermo too is a city charged with this rhythm: Palermo is a city with a history of emptiness followed by richness; of extraordinary enthusiasm...incredible, courageous flights forward and then of an overwhelming languor. I have always thought that Bausch's shows have borrowed from Palermo – and perhaps more accurately, from southern Europe – its breathing, its tempo, its rhythm, and the constant battle between tremendous accelerations and extenuating slowness; between uncontained enthusiasm and suffocating indifference.

1. Leonetta Bentivoglio, *Il Teatro di Pina Bausch*, Ululibri, Milan, 1991.

mosité, lorsqu'elle tenta de mettre en scène sa propre production à L'Opéra de Lyon en décembre 1987, onze ans après celle de Bausch. Je ne dis pas ça pour faire des comparaisons, mais pour mettre en lumière un parallèle entre deux productions différentes de deux acteurs-clés du monde de la danse de cette seconde moitié de siècle... deux productions qui ne virent pas le jour – et c'est extrêmement dommage – pour des raisons légales et bureaucratiques.

Afin d'éviter l'ennui d'une soirée pauvre en événements, Maguy Marin décida de travailler le texte de Weill/Brecht en allongeant chaque section du poème. Elle décida de « *développer chaque étape avant d'y apposer la musique de Weill... avec des chansons des années vingt, occasionnellement des silences, et des bruitages. La musique de Weill arrive à la fin, comme un grand gong en fin de chaque round. Les chansons et les bruitages m'ont aidé à introduire l'état correspondant dans chaque ville et pour chaque péché.* » Néanmoins, sa production ne vit jamais le jour, car, comme chacun le sait, ceux qui gèrent les droits de Weill ne lui ont jamais donné la permission d'altérer le texte, de quelque manière que se soit. Alors Maguy Marin a mis en scène *Les Sept Péchés...* avec, en prologue, *Des Petits Bourgeois*. Le spectacle fut monté à la hâte, en remaniant la version originale. Il fut enlevé du répertoire de L'Opéra de Lyon, ce qui est dommage, parce que nous aurions aimé voir sa version dans son intégrité, en tandem avec celle de Pina.

And thus the weariness that is found in some parts of *Palermo*, *Palermo* is actually the fatigue, the sweet weariness of pace, which is often found in big cities of the South, and which Palermo has adopted as its own genetic code.

So the process that so many thought of as risky – that of combining a city from the South with a choreography from northern Europe – was in fact neither strange nor bizarre, but allowed the remarkable melding of the tempo, rhythm, and pace of a great city of the South with the tempo, rhythm, and pace, or the method of working and the method of making theatre of a great northern European choreographer. The possibility of achieving this unpredictable affinity between a choreographer so Nordic in style and manner of living, and a city like Palermo so intimately southern in tempo, remains, I think, one of the most interesting aspects of *Palermo, Palermo*.

But Palermo was different then: it was a city of rotten government, of mafia, of organised crime and massacres; it was a city that lived through political periods of optimism that finally proved fatal, dragging the city back into the past. Yet while Pina worked there, Palermo was a time of hopes and dreams. And I believe that Pina's presence in Palermo represented a moment of the highest hopes and dreams for the cultural growth of the city. It may be for this reason that the relationship between Pina and the city has remained so strong and solid over the years.

FRANCESCO GIAMBRONE

À PROPOS DE *PALERMO, PALERMO*

Lorsqu'on m'a demandé de revisiter *Palermo, Palermo* – après tant d'années (presque dix aujourd'hui), et donc de reprendre l'expérience de Pina Bausch dans la ville et sa relation avec elle – une relation qui était et qui reste toujours très forte et stimulante à la fois pour Pina et pour Palerme – quelques pensées me vinrent à l'esprit.

La première a trait au voyage créatif en rapport avec la relation très spéciale de Pina aux villes : un tour du monde, un voyage intérieur, et une période de recherche qui la mena vers des endroits où elle trouva des histoires... des créations qui produisirent ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme un corpus de spectacles dédiés à une large sélection de villes à travers le monde. Elle trouva un sujet idéal dans les villes du Sud de l'Italie. Bausch est arrivée au Teatro Biondo de Palerme en mai 1988, avec *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [Sur la montagne on entendit un cri], dont la création remontait à 1984. Et l'expérience fut si intense qu'elle donna naissance à l'idée de commander un spectacle sur mesure inspiré par la ville de Palerme. Ce n'était pas la première fois que Bausch basait son travail sur ses expériences d'une ville : sa vie quotidienne, ses légendes et ses habitants. En premier, il y eut Rome, avec *Viktor*, qui fut une expérience significative et couronnée de

LEOLUCA ORLANDO

The red room of the Palazzo delle Aquile, the red room of the city hall, the mayor's office, a beer hall in Wuppertal.... Thinking back, trying to piece together my memories of *Palermo, Palermo*, I am reminded of the red room of the Palazzo – rich in drapery and ostentatious colours – where a mayor, besieged by hundreds of problems, greeted an extraordinary woman in black and white: Pina Bausch.

Pina entered the mayor's office (I had the good fortune of being this besieged mayor sitting in this red room at the time) – Pina Bausch entered and there was a marvellous, extraordinary contrast between the red room and Pina's black dress. And when I saw her, I must confess, it hit me like a bolt of lightning. I can confess this now, after all these years: it was love at first sight for me. This was so true that I am actually confessing it now. And when I accompanied her to the stairway after our meeting, once we had agreed that she would put on this show about Palermo, I asked myself: "My God, how is she going to manage Vucciria? How will she, who is so fragile, deal with Ballarò? And when she ventures into the Kalsa, Pina will break; she will shatter like crystal." But the crystal never broke: it produced this beautiful piece of work.

What a joy it was for me to be able to participate in the rehearsal, the dress rehearsal of the show (which didn't yet have a name) in Wuppertal. And that evening, after rehearsal, we went to a beer hall in town. Wuppertal is the ugliest city in the world – allow me to say that, please allow me to

Elle a pris la danse – en particulier le ballet classique – qui est sous la souveraineté de la vanité, elle l’a enlevée de là et l’a mise sous la souveraineté de la beauté.

She took dance – and particularly classical ballet – which stands under the sovereignty of vanity, she took it out of there and put it under the sovereignty of beauty.

PÉTER ESTERHÁZY

succès. Puis, il y a eu *Palermo, Palermo* en 1990. En l'espace de dix ans, il y eut une longue série de spectacles dédiés aux villes telles que Madrid, Vienne, Los Angeles, Lisbonne, Hong Kong et, aujourd'hui de nouveau Rome. Je ne sous-estimerai pas l'importance de cette période. Au contraire, j'irais même jusqu'à dire qu'au cours de cette série, qui a eu un effet majeur sur le travail et la pratique de Pina, sa relation avec Palerme représente un tournant qui a permis de tisser un vrai fil créatif. La série a aussi généré une méthode de travail qui sera définie plus tard comme les poétiques de Pina Bausch : entrer dans la part la plus intime d'une ville en y habitant sur une longue période ; mettre la troupe en contact avec une variété d'identités et d'histoires ; faire le portrait, dans son style inimitable, de la réalité de chaque grande métropole, si souvent difficile à saisir et à reproduire sur scène.

Regardant dix ans en arrière, il me semble que cela vaut la peine, pour les personnes et les institutions ayant contribué au travail de Pina Bausch sur Palerme, de faire l'inventaire de ceux qui étaient proches d'elle et de sa troupe pendant leur séjour dans la ville. Nous savons déjà que ces jours-là furent intenses, remplis de coupures pendant les répétitions parce qu'il y avait un défilé dans la rue et que Pina devait descendre afin de regarder, de rencontrer et de comprendre... C'est aussi une occasion de réfléchir sur le Palerme d'hier et d'aujourd'hui. Quelques grandes institutions

say it. If it were not for Pina's being there, no one would go to Wuppertal, even those who are born there would leave the place.

I think people stay in Wuppertal because Pina is there, and because the Tanztheater is there.

So we went to this beer hall, and inside the beer hall we were all right: it was a perfectly adequate, run-of-the-mill beer hall. No problem. If you didn't look outside, Wuppertal could be Monaco, Heidelberg or any beautiful German city.

Over dinner we considered what to call the show. This was 1989, at a time where there was a great need to affirm the identity of this city, beyond the ugliness that its image persistently brought to mind.

Suddenly I thought of calling it – to propose to Pina to call it – *Palermo, Palermo*. You know, like *New York New York* or *America America...Palermo, Palermo!*

Immediately, Pina said, "Yes, *Palermo, Palermo*." And thus was born *Palermo, Palermo*. Palermo times two: what an overdose!

But this show of Pina's...is it a Sicilian work? We can now accurately say that it is not.

Six Characters In Search of An Author, by Pirandello.... One, none, a hundred thousand...how many can claim to be Sicilian works? There's an extraordinary similarity between Pina and Pirandello, come to think of it: an extraordinary similarity between the work of Pirandello and Pina's work, with regards to *Palermo, Palermo*. They both bring to their work sensitivity, fantasy, and a lust for life stronger than the desire for the 'liveable'.

furent impliquées – la mairie, le Teatro Stabile, l'Université, le Musée ethnographique Pitré – et aussi des plus petites, comme les Archives musicales CIMS (qui enregistrent l'histoire musicale de la Sicile depuis de nombreuses années) et le Musée de la marionnette ; un groupe de musiciens d'origines diverses dont Gianni Gebbia, Mario Modestini, Laura Mollica, Fortunato Girodano ; puis quelques intellectuels actifs tels que Danilo Dolci et Francesca Carbone. Mais, par-dessus tout, il y avait quelques religieux, des bonnes sœurs et des prêtres qui continuaient à soutenir une église militante et dont la volonté était de rester sur la ligne de front quitte à se sacrifier : les sœurs de mère Teresa de Calcutta dans le quartier du Kalsa et Père Gallizzi dans le quartier du Zen. Ces endroits étaient des pièges... à l'époque, ils étaient quasiment séquestrés, otages de la mafia. Ils formaient un monde à part dans les années 80. Ces choix spécifiques et significatifs confirment aujourd'hui jusqu'où est allée Pina Bausch afin de trouver la ou les clés permettant de découvrir cette ville compliquée, certainement l'une des plus tourmentées d'Europe.

Ma deuxième observation porte sur la différence entre Palerme telle qu'elle était à la fin des années 80 et telle qu'elle est aujourd'hui. Comme elle était lésée, blessée à l'approche d'une des périodes les plus noires et les plus dures de son histoire récente et comme les espoirs de changements sont au plus haut à l'aube du

It's no coincidence that Pirandello fused the influences of his Sicilian origins with his German studies, and neither is it coincidence that Pina fused her German side with her love of Sicily: the combinations are comparable. So much so, in fact, that I would like to suggest, at this prestigious occasion when, in the next few days, the Europe Prize for Theatre will be awarded, I would like to suggest to Pina: Pina, let's get rid of the title! It no longer has to be called *Palermo, Palermo*, because you have achieved something extraordinary. You have been able, starting from the powerful identity of a suffering city, to create a work of art so vital that it no longer belongs to Sicily, it no longer belongs to Palermo; it could be about Milano, Milano, Genoa, Genoa, Torino, Torino, New York, New York, Bausch, Bausch, Orlando, Orlando, Giambrone, Giambrone...!

Because it has burst its boundaries, because it is such a universal work – as most great works are. Pina was even able to globalise the “munnizza” of Palermo – do you know what “munnizza” is? It's the fuzz, the noise made by a broken radio that beats out a tempo of life for someone who has lived all his life in only one place, halfway between a cave and a hovel, and who insists that it's just the ‘urban way of life’.

There. I think this is what is the most important aspect of Pina's work (Francesco was saying the same thing before): when one sees Pina's work, one understands the difference between being alive and being ‘liveable’.

nouveau millénaire. Mais mon observation concerne aussi tout ce qui peut être considéré comme « spectaculaire » à Palerme. Et il y a tant de spectacles à Palerme... dans son histoire, dans ses contrastes fous. C'est un endroit où les gens vivent les uns sur les autres. Regardez la splendeur de ses *palazzos* du XVII^e siècle, la pauvreté dramatique de ses maisons en rang, les ruines qui rappellent la guerre, l'incroyable vitalité de sa casbah populaire, l'indifférence désertique des années 60 et 70 et la splendide culture d'antan. La danse de Pina Bausch est aussi faite de contrastes forts et continus.

Je me souviens à l'instant d'un sentiment que j'ai eu alors que j'assistais à la répétition générale du spectacle au Teatro Biondo : le temps... le temps qui passe et le rythme d'une ville comme Palerme ressemble fort au temps et au rythme de la méthode de travail de Pina Bausch. On a souvent dit que Pina travaille en éclats soudains, suivis de périodes de silence, que son style est un flot continu de drainages et de remplissages. Et c'est juste. Le fait est que Palerme a aussi ce rythme : c'est une ville dont l'histoire est faite de vides suivis de périodes de richesses, d'un enthousiasme extraordinaire... des bonds en avant incroyables, courageux, suivis d'une langueur écrasante. J'ai toujours pensé que les spectacles de Bausch avaient emprunté à Palerme (mais peut-être plus précisément au Sud de l'Europe) sa respiration, son tempo, son rythme et une bataille constante entre d'énormes accélérations et des lenteurs exténuantes...

Pina's work is alive. It is full of ups and downs. It is loaded with contradictions, made up of moments in which everything seems calm and then moments where everything is suddenly terribly violent and agitated. Liveability is another thing: liveability is an uninterrupted monotony.

We all want to live in liveable cities. But when we get there, we die of boredom. Pina reminds us that fundamentally, a city like Palermo should remain alive and shouldn't be too eager to become liveable, because once it becomes liveable – totally liveable – then we may all become a bit bored and need for Pina to come back with another show about Palermo, to wake us up and remind us that we are alive and not just living.

Thank you, Pina. I am happy to have arrived in time to kiss you and to thank you for your donation to the city of Palermo, to Sicily...the donation of an extraordinary work that now, as mayor of Palermo, I authorize not to be called *Palermo*, *Palermo* anymore. Thank you.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Obviously I have had a very long love affair with Pina Bausch, who I discovered in Nancy in 1979 and who I immediately invited to the Festival d'Avignon. And I would like to say that this love affair was faithful and continuous: 20 years later I still love Pina and her company as much as ever. I say this because certain dance critics in France recently appeared, at the presentation of her latest pieces in Paris, at the Théâtre de la Ville, to be

entre un enthousiasme débordant et une indifférence suffocante. Et c'est ainsi que la lassitude que l'on trouve dans certaines parties de *Palermo*, *Palermo* est en fait la fatigue, la lassitude du pas, de l'allure qu'on trouve souvent dans les grandes villes du Sud et que Palerme a adoptée comme son propre code génétique.

Alors le procédé que tant de personnes croyaient risqué – celui d'assembler une ville du Sud avec une chorégraphe du Nord de l'Europe – n'était ni étrange, ni bizarre, mais a permis un remarquable mélange de tempo, de rythme, de vitesse d'une grande ville du Sud avec le tempo, le rythme, l'allure, la méthode de travail et la méthode de fabrication théâtrale d'une grande chorégraphe du Nord de l'Europe. La possibilité de réussir ces affinités imprévisibles entre une chorégraphe au style et au mode de vie si nordiques et une ville au tempo si intimement du Sud comme Palerme reste, je crois, un des aspects les plus intéressants de *Palermo*, *Palermo*.

Mais Palerme était différente à l'époque : un gouvernement pourri, la mafia, le crime organisé, les massacres ; c'était une ville dont les périodes d'optimisme politique lui ont finalement été fatales, la replongeant dans son passé. Néanmoins, lorsque Pina y travaillait, Palerme traversait une période d'espoirs et de rêves. Et je crois que la présence de Pina à Palerme a représenté un moment de grands espoirs et de rêves pour le développement culturel de la ville. C'est peut-être pour cette raison que la relation

less interested in Pina's last works, believing that either Pina had nothing else to say, or that Pina was the same thing, or that Pina's time had passed. And there was this curious fashion phenomenon which is typical, and representative not of the quality of Pina's work but more of the fatigue on the part of French critics. As far as I am concerned, to the contrary, I feel that Pina is developing her work better and better such that I love her more. So I intend to make her a Sunday morning declaration of love. Why? Well, simply because Pina makes me rejoice each morning when I think of her because she is a concentration of humanity in both pain and happiness, and I also rejoice because her recent pieces are some of the happiest. It is always a very pure and dense emotion that Pina manages to express without masks and without affectation. She is a remarkable observer of human behaviour and has always been so, of the stature, I would say, of great photographers who observe daily life like Doisneau or Cartier-Bresson. She is an observer of relationships between people, of memory, childhood, a city's colours, hence her inspiration, each time she comes to work and rehearses in one city or another, from the scent, I would say, of music. And I am always surprised by Pina's universal appetite for all music, be it erudite or popular. She manages to put it on stage like a staggered reflection, like a reflection that is transformed by her sense of humour and by a tragic sense, which is not pathos. She always does this humbly. As

entre Pina et la ville est restée, malgré le temps, si forte et inébranlable.

LEOLUCA ORLANDO

La salle rouge du Palazzo delle Aquile... la salle rouge de la mairie... le bureau du maire... un bar à bières à Wuppertal... À bien y réfléchir, lorsque j'essaie de rassembler mes souvenirs de *Palermo, Palermo*, je me rappelle la salle rouge du Palazzo – riche en tentures et en couleurs ostentatoires – où un maire, submergé par des centaines de problèmes, accueille une femme extraordinaire vêtue de noir et blanc : Pina Bausch. Pina est entrée dans le bureau du maire – j'avais la chance d'être ce maire submergé, assis dans cette pièce rouge, à l'époque – Pina Bausch entra et il y eut un contraste merveilleux, extraordinaire entre la salle rouge et sa robe noire. Et lorsque je l'ai vu, je dois avouer, j'ai eu un coup de foudre... Je peux l'avouer maintenant, après toutes ces années : c'était l'amour dès le premier regard. C'était tellement vrai qu'en fait, je l'avoue aujourd'hui. Et lorsque je l'ai accompagnée à l'escalier après notre rendez-vous, une fois que nous nous étions mis d'accord afin de monter ce spectacle sur Palerme, je me suis demandé : « *Mon Dieu, comment va-t-elle gérer Vucciria? Fragile comme elle est, comment va-t-elle prendre Ballaro? Et lorsqu'elle s'aventurera dans Kalsa, Pina se brisera ; elle se brisera comme du cristal.* » Mais le cristal ne se brisa jamais : il façonna cette œuvre magnifique.

such I find it completely justified to sanctify her: that Saint Philippina now be beatified. I believe that the public feels and believes in this humanity very very much as it is always made a part of it. Pina always plays with the public and renews its taste for play. There are always little magic tricks, sleights of hand, in Pina's work and the dancers always know very well how to communicate with the public, to get into the hall in such a way that each audience member feels that he can perform Pina at home. Indeed, I recommend a bit of Pina in the morning at home with all the family. And all because Pina is in fact a great artist when it comes to mounting a show, in the same way that one speaks of great filmmakers who are great in the cutting room. The relationship between Pina's editing of a show and Peter Pabst's stage design, which is very important, is also the editing of rhythms, the choice of sequences, the taste and art of gestural repetition; it is also the editing of music about which there is a great deal to say as it is always extremely elaborate. And above all, Pina knows how to put on a show that includes all stage arts. She does not miss a trick: dance, theatre, variety, the circus, magic, acrobatics, film or video projections, music hall, traditional arts, popular arts – she knows how to stage it all and transform it into the art of the quintessential, exactly like the tango (hence her taste for the tango I'm sure). She has managed to achieve status through the quality of gestures that are always precise, always sharp.

Quelle joie se fut pour moi de pouvoir participer à la répétition, la répétition générale du spectacle – qui n'avait pas encore de titre – à Wuppertal... Et ce soir-là, après la répétition, nous sommes allés en ville dans un bar à bières. Wuppertal est la ville la plus laide du monde – permettez-moi de vous le dire, s'il vous plait – si Pina ne s'y trouvait pas, personne ne se rendrait à Wuppertal, même ceux qui y sont nés voudrait quitter cet endroit. Les gens restent à Wuppertal parce que Pina y est et parce qu'il y a le Tanztheater.

Nous sommes donc allés dans ce bar à bières... et tout allait bien : c'était un bar à bières tout à fait quelconque. Pas de problème. Si on ne regardait pas à l'extérieur, on pouvait se croire à Monaco, à Heidelberg ou toute autre belle ville allemande.

En dînant, on s'interrogea sur le titre du spectacle. Nous étions en 1989, à une époque où la ville avait un grand besoin d'affirmer son identité, au-delà de la laideur que son image inspirait sans cesse.

Tout à coup, j'ai pensé l'appeler – de proposer à Pina de l'appeler – *Palermo, Palermo*. Vous savez, comme *New York, New York* ou *America, America... Palermo, Palermo!*

Immédiatement, Pina dit « *Oui, Palermo, Palermo.* » Et ainsi naquît *Palermo, Palermo*. Deux fois Palermo, quelle overdose!

Mais ce spectacle de Pina... est-ce une œuvre sicilienne? On peut dire à raison qu'elle ne l'est pas. *Six personages en quête d'auteur* de Pirandello...

I would also like to speak a little bit about the relationship between Pina and her dancers, because I have always marvelled before the dancers, precisely because she is a choreographer who knows how to give back to dancers their personality. The actor's art is always added to the dancer's art. And I think that the actors go precisely where – as Georges Lavaudant was saying yesterday – the director is almost surprised by their performance, which proves how rich that relationship between Pina and her dancers is. Because Pina knows how to draw on culture, language, the personal history of each and every one, on their childhoods, on the images buried deep inside each performer, performers who are no longer performers actually but creators themselves. In fact, that's why one must laud the collective quality of the Tanztheater Wuppertal, as Pina needs dancers with personality – actually there are some here – with character. Dancers finally had – and this was very innovative twenty years ago – a smile, a face, an expression. They were no longer moving statues; dancers could finally speak. And that is why I suggested that Pina be awarded the grand prize for theatre and not dance, as this is theatre, in fact. Pina introduced quintessential theatre to dance, which is actually why the mix of nationalities, origins and personalities is important in Pina's company. In that sense, Pina Bausch is doubtless an artist of this century, of the multi-culturalism in which this end of century is bathed. She is an artist of the world, which is where her

Une seule, aucune, des centaines de milliers... combien d'œuvres peuvent prétendre être siciliennes? Maintenant que j'y pense, je vois une très grande similitude entre le travail de Pina et celui de Pirandello en ce qui concerne *Palermo, Palermo*. Tous deux apportent à leur travail une sensibilité, une fantaisie et un appétit de vie plus forts que le simple désir du «vivable».

Ce n'est pas une coïncidence si Pirandello a mélangé les influences entre ses origines siciliennes et ses études germaniques, tout comme Pina réunit son côté allemand et son amour de la Sicile : les combinaisons sont comparables. Elles le sont tellement, d'ailleurs, qu'à l'occasion de la remise du Prix Europe pour le Théâtre qui aura lieu dans quelques jours, j'aimerais suggérer à Pina : *«Pina, débarrassons-nous de ce titre! Palermo, Palermo n'a plus lieu d'être puisque vous avez réussi quelque chose d'extraordinaire : vous avez été capable, en partant de l'identité puissante d'une ville en souffrance, de créer une œuvre d'art si vitale qu'elle n'appartient plus à la Sicile, ni à Palerme ; cela pourrait être sur Milano, Milano ; Genoa, Genoa ; Torino, Torino ; New York, New York ; Bausch, Bausch ; Orlando, Orlando ; Giambrone, Giambrone...»*

Parce qu'elle va au-delà des frontières, parce que c'est une œuvre universelle – comme la plupart des grandes œuvres. Pina a même été capable de rendre universel le «*munnizza*» de Palerme – vous savez ce qu'est le «*munnizza*»? Ce sont les nuisances sonores produites par

worldwide success stems from. That has been said in South America, Japan and India, as Pina can be heard by the whole world. What Pina gives, in fact, is an album of memories of our world, of its pain, of its breakages, but also of its freshness and happiness. So one can sometimes make fun of the sort of “slide evening” side of travel, of the sentimentality that sometimes crops up in Pina's plays. People have even criticised the anecdotal side of her work, but I believe that, to the contrary, that is the sign of very great maturity, a sovereign abandonment of schools of thought, of corporatism, of theoretical specialities. I believe that Pina Bausch is the antidote to the world's cynicism. Well, I promised not to speak more than ten minutes, on the condition that Pina Bausch and the company come to Avignon in 2000, otherwise I would continue speaking for a little while. So, I understand very well that Pina may push to despair those dance critics who favour formalism or the search for an intellectual status for dance. Finally, dance is acquiring real intellectual status without intellectualism, which makes me rejoice. So, in conclusion, a few words about Pina's dance. I think that her dance puts technique in the back seat, though she uses it. Virtuosity is always present but always hidden, even mocked. She puts technique where it belongs but does not deny it, because her dance is very demanding in its gestural precision, in its delayed repetitions and in its rhythm. Her dance is very difficult, in fact, because nothing is more del-

une radio défectueuse qui bat au tempo de la vie de quelqu'un qui a vécu au même endroit toute sa vie, à mi-chemin entre une cave et un taudis, et qui insiste pour dire que c'est juste un « mode de vie urbain ».

Voilà. Je pense que c'est l'aspect le plus important du travail de Pina (Francesco disait la même chose tout à l'heure) : lorsqu'on voit le travail de Pina, on comprend la différence entre être vivant et être « vivable ».

Le travail de Pina est vivant. Il est rempli de hauts et de bas. Il est bourré de contradictions, fait de moments où tout semble calme et d'autres où tout devient soudainement terriblement violent et agité. Ce qui est vivable, c'est autre chose : une monotonie ininterrompue.

Nous voulons tous vivre dans des villes vivables. Mais lorsque nous y sommes, nous nous ennuyons à mourir. Pina nous rappelle que, fondamentalement, une ville comme Palerme devrait rester vivante et ne devrait pas être trop pressée de devenir une ville vivable, parce que si elle devenait vivable – totalement vivable – nous risquerions de nous ennuyer un petit peu et de devoir rappeler Pina pour qu'elle crée un autre spectacle sur Palerme afin de nous réveiller, de nous rappeler que nous sommes vivants et pas seulement vivables.

Merci, Pina. Je suis content d'être arrivé à temps pour vous embrasser et vous remercier de votre don à la ville de Palerme, à la Sicile... le don d'une œuvre extraordinaire qu'aujourd'hui, en tant que maire, j'autorise à ne plus appeler *Palermo*, *Palermo*. Merci.

icate than that tenuous relationship. Pina always brings one to the point where the audience's attention will break, through the repetition of very simple things, through her child's play, her childishness, her little moments of pure happiness and pure anguish. So everything depends on the quality of the rhythm, and we know how Pina rehearses, and is continually reworking her pieces, as everything depends on abrupt changes, on the relationship between solos and groups, on brutal light variations. Actually, Pina's plays are a nightmare for the props people and the dressers. Life in the wings must be exhausting because she has her specific needs: her brand of fabric, the men's black-and-white, the overalls and the silk dresses, the fine lace or the sheath dress for the women. In short, Pina is involved in this very particular, characteristic dance that has wielded considerable influence on theatre in Europe, and has remained authentic and anecdotal like life itself, in the way that real novel writers are like Albert Cohen or Milan Kundera. Why? Well, simply because in life Pina Bausch has the same gestures, those gestures of tenderness, of touch, those looks that she knows how to reconstitute; they are there deep within her. So for her dance is not the formal search for a code, it is simply the search for an attitude to life, a style, and dignity, like the tango that she always knows how to stage so well.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Évidemment j'ai une très longue histoire d'amour avec Pina que j'ai découverte en 1979 à Nancy et que j'ai tout de suite invitée au Festival d'Avignon. Et je veux dire que cette histoire d'amour a le mérite de la fidélité, de la continuité, et vingt ans après j'aime toujours autant Pina et sa compagnie. Je dis ça parce que certains critiques de danse en France ont paru récemment, à l'occasion de la présentation à Paris, au Théâtre de la Ville, de ses dernières pièces, se désintéresser un peu de la suite du travail de Pina estimant que soit Pina n'avait plus rien à dire ou que Pina c'était la même chose ou que Pina c'était du passé. Et il y a eu un curieux phénomène de mode tout à fait caractéristique, représentatif non pas de la qualité de l'art de Pina, mais plutôt de la fatigue de la critique française. Pour ma part, au contraire, je pense que Pina approfondit tellement son travail de mieux en mieux que je l'aime encore davantage. Donc, c'est une déclaration d'amour du dimanche matin que j'ai l'intention de lui faire. Et pourquoi? Eh bien tout simplement parce que Pina me réjouit le cœur chaque matin lorsque j'y pense, car c'est un concentré d'humanité dans la douleur comme dans le bonheur et je me réjouis d'ailleurs que ses pièces récentes soient parmi les plus heureuses. C'est toujours un sentiment très pur et très dense que Pina arrive à communiquer sans masque et sans afféterie. C'est une remar-

MECHTHILD GROßMANN**WHEN AN ACTRESS MEETS
A CHOREOGRAPHER**

When I saw her the first time I didn't know who or what she was. It was in the canteen of the Opera House in Wuppertal, and she entered and I thought – I noticed she was working there and I had no idea who she might be – I thought, not a secretary, that's impossible, no, no, that's not right. Opera singer? No, no, not an opera singer. And then I thought, perhaps something with the chorus or the ballet? No, not ballet. I knew how ballet dancers used to look like and she didn't look like one. And then suddenly I had an idea: perhaps she is a dramaturg. And you cannot imagine, when I told Pina later, how much she laughed about that. "I'm a dramaturge? Ha-Ha." But today I know that she is one of the finest dramaturgs I've ever met, and I've met some.

Some weeks later I was told by the general manager of the theatre that Pina Bausch, the director of the ballet, was looking for some actor to sing in the Brecht-Weill evening. And, first of all, I wasn't interested in ballet, and second, I never found it really necessary that I sing, and so I thought this offer wasn't meant for me. But the general manager told me Pina had seen me on stage and asked whether I could come and try to sing. And so I went. And I found out that Pina Bausch was that lady I saw in the canteen.

quable observatrice du comportement humain, elle l'a toujours été de la qualité, je dirais, des grands photographes qui ont observé la vie de tous les jours comme Doineau ou Cartier-Bresson. C'est une observatrice des relations entre les personnes, de la mémoire, de l'enfance, de la couleur d'une ville, d'où son inspiration à chaque fois qu'elle vient travailler et répéter dans une ville ou dans une autre, de l'odeur, je dirais, des musiques. Et je suis toujours étonné de l'appétit universel de Pina pour toutes les musiques, qu'elles soient savantes ou populaires. Et elle arrive à le restituer sur scène avec comme un reflet décalé, comme un reflet transfiguré par son sens de l'humour et par un sens de la tragédie qui n'est pas pour autant un pathos. Elle le fait toujours avec humilité. Donc je trouve tout à fait justifié que l'on canonise et que l'on béatifie maintenant sainte Philippina. Je crois que le public sent et ressent très bien cette humanité car il est toujours rendu complice. Pina joue toujours avec le public et lui redonne le goût du jeu. Il y a toujours dans les pièces de Pina des petits jeux de magicien, de prestidigitation et les danseurs savent toujours très bien rentrer en communication avec le public, rentrer dans la salle au point que chaque spectateur a l'impression qu'il peut faire du Pina chez lui. D'ailleurs c'est une chose que je recommande le matin en famille de faire un peu de Pina chez soi. Tout cela parce que Pina est en fait une très grande artiste du montage, comme on

It was a tiny little room, and you know, this atmosphere – opera, music, ballet – is, for a normal actor, quite exotic. And it was a tiny little room, Pina was there, her friend and stage designer Rolf Borzik, and they looked at me in a very friendly way, very curiously, and there was this kind of 'co-repetitor' you find in opera houses, you know, with this hair, and this kind of tremolo. I was so nervous and I thought, "What am I doing here, am I stupid?" I thought, perhaps the best thing is to hide myself, and I took a big wooden thing, you know, the kind you can put your text and notes on, pushed it up so that no one could see my face. And Pina told me later that I also lifted one leg (I don't remember that) and she told me the only thing she could see was this big wooden thing, this one leg, and some hair looking over, and my surprise was very...was enormous when they said after some minutes, "What do you think, shall we try it together?" and I said, "Yes, but I mean, I can't sing and I..." So we tried.

We had wonderful rehearsal moments, and she said, "Mechthild, do you think it's possible to run and to lie down while singing?" And then: "You can jump while singing," and yes, I tried, but then she said to me: "Mechthild, I know, you have to sing with the music, I know that, but your movements shouldn't be with the music." And I said "How?" One who has never tried cannot imagine how difficult it is, to sing to the music but to move and to run not to the music, and really, I tried. But then there was the first run-through with the orchestra: no

dirait des grands cinéastes que ce sont des grands monteurs. La relation entre le montage de Pina et la scénographie de Peter Pabst qui est très importante, c'est aussi le montage dans les rythmes, dans le choix des séquences, dans le goût et la science de la répétition des gestes, c'est aussi le montage musical sur lequel il y a beaucoup à dire car il est toujours extrêmement élaboré. Et surtout Pina sait faire du montage avec tous les arts de la scène, rien ne lui échappe, la danse, le théâtre, la variété, le cirque, la magie, l'acrobatie, les projections de films ou de vidéos, le music-hall, les arts traditionnels, les arts populaires, elle sait rendre tout ça et en faire un art de quintessence, exactement comme le tango – d'où sans doute son goût pour le tango – a su acquérir un statut par la qualité du geste toujours précise, toujours nette. Je voudrais parler aussi un peu des relations entre Pina et les danseurs car les danseurs m'ont toujours émerveillé, et cela grâce justement à une chorégraphe qui sait redonner aux danseurs une personnalité. L'art de l'acteur s'ajoute toujours à l'art du danseur. Et les acteurs je crois vont là où justement – comme le disait hier Georges Lavaudant – le metteur en scène d'ailleurs est presque étonné de leur performance, ce qui prouve à quel point cette relation entre Pina et ses danseurs est riche. Car Pina sait faire appel à la culture, à la langue, à l'histoire personnelle de chacun et de chacune, à son fond d'enfance, aux images enfouies dans chaque interprète, l'interprète qui n'est

nice little piano, but a big orchestra, on stage, and my microphone was not good, and my props were falling down, and I didn't hear the music, and I couldn't see the conductor and I was lost. I mean, I was so desperate, I moved with the music, sang not with the music and it was a total disaster, believe me. And after that I went to Pina and I said, "Pina, I think doesn't work." I had tears in my eyes, very seriously and I said, "Pina, really Pina, I can't, it's impossible." And she said, "But Mechthild, it wasn't that bad, but there is one thing you should take care of, you know, when you lie down, the little finger of your right hand was not with you, it looked so strange." And I looked at her and suddenly I thought, "She's crazy, she must be." I got so furious with her, with me, with the whole thing, and I said, "What shall I do? I should take care of my little finger? Something else? Ok." And I went up on stage and lay down, and the leg not like this, and not with the music, and took care of my little finger, and I do not know how I survived the first night, and I was only thinking, *Pina*.

One year later we met again at the Bochum Acting House. I was working there and she was doing a co-production, and she was working on the theme of *Macbeth*. On the theme, not the play, and it was during the rehearsals. It was wonderful and very exhausting, but I think it was wonderful. We were singers, actors, dancers. Of course, the singers didn't sing, the dancers didn't dance and the actors didn't play. I wasn't sure of what we did.

plus d'ailleurs un interprète mais son propre metteur en forme. C'est pour ça d'ailleurs qu'il faut louer la qualité collective de la compagnie du Tanztheater Wuppertal puisqu'il faut à Pina des danseurs qui aient une personnalité – il y en a d'ailleurs ici – et du caractère. Le danseur a enfin – et c'était une grande nouveauté il y a vingt ans – un sourire, un visage, une mimique, ce n'est plus une statue en mouvement, le danseur est enfin doué de parole. Et c'est pourquoi j'avais proposé que Pina ait le grand Prix du théâtre et non pas de la danse car il s'agit bien là de théâtre. Pina a su introduire la quintessence du théâtre dans la danse, d'où l'importance d'ailleurs du mélange des nationalités dans la compagnie de Pina, des origines, des caractères. À ce titre Pina Bausch est sans doute une artiste du siècle, c'est-à-dire du multiculturalisme dans lequel baigne cette fin de siècle et c'est une artiste du monde, d'où son succès dans le monde entier. On l'a dit aussi bien en Amérique du Sud qu'au Japon ou en Inde, car Pina peut être écoutée du monde entier. Ce que Pina donne, en effet, c'est l'album souvenir de notre monde, de ses douleurs, de ses arrachements mais aussi de sa fraîcheur et de son bonheur. Alors on peut parfois se moquer un peu du côté soirée diapositives de voyage, du sentimentalisme qui parfois affleure dans les pièces de Pina. On a même parfois critiqué l'aspect anecdotique de ses pièces, mais je crois que c'est au contraire le signe d'une

After some weeks she tried a little run-through of something that might be the first part. And it starts with a kind of dream – better, a kind of nightmare, so we had to jump, to run, to – I don't know, to bounce onto the sofas, and collapse with the whole thing, to jump over very big furniture, over tables and cupboards and, I mean, the stage was covered. One part was covered with water and the other was covered with little toys, and cars, and plastic flowers, and if you were lucky, you jumped on a little car, driving some meters away, before falling down only to jump up again. And I mean, after you have been hunted for about twenty minutes, I had to sit down and tell a story, my text. A fairy tale of Macbeth. We had thought a lot about this text and we had ideas on how to do it, but after these twenty minutes of chasing and hunting, I mean – you all know these actors who love the idea that they think: "Now I have to talk, now it's starting to become important." I thought I had learned already a bit: I had learned that a movement could be more than a word, and that a walk can save you a lot of words. I thought I had learned that already, but perhaps I was still a bit infected by the idea of this kind of actor. And so, in all this chaos, I was running, I was sitting down, I was trying to speak, and nothing. I mean, there were some I put behind each other, but...I didn't know, it was, again, the same thing. I failed. And this time I went to Pina very seriously, very quietly, and I said, "Pina, I mean, we are all so exhausted now, you know, even the

très grande maturité, d'un souverain oublié des écoles, des corporatismes, des spécialisations théoriciennes. Je crois que, pour moi, Pina Bausch est le contrepoison du cynisme du monde. Alors j'ai promis de faire peut-être moins de dix minutes à condition que Pina Bausch et la compagnie viennent à Avignon en l'an 2000, sinon je continue encore un peu. Donc, je comprends très bien que Pina puisse désespérer ceux des critiques de danse qui privilégient le formalisme ou la recherche d'un statut intellectuel de la danse. Enfin, la danse acquiert un véritable statut intellectuel sans intellectualisme, et ça je m'en réjouis. Donc pour finir quelques mots à propos de la danse chez Pina. Je pense que cette danse relègue la technique mais elle s'en sert et elle en use. La virtuosité est toujours présente mais elle est toujours cachée, voire moquée. Elle place la technique donc à sa juste place mais ne la renie pas, car cette danse est très exigeante dans la précision du geste, dans sa reproduction décalée et dans son rythme. Cette danse est donc très difficile en fait car rien n'est plus délicat que cette relation ténue. Toujours Pina amène au point de rupture dans l'attention du public par la répétition de petites choses simples, par ses jeux d'enfant, par ses gamineries, par ses petits moments de pur bonheur ou de pure angoisse. Tout dépend donc de la qualité du rythme, et on sait comment Pina répète et remet sans arrêt sur le métier ses ouvrages, car tout dépend de ses changements

dancers are lying on the floor, look, and I mean, this is really not possible," and she said, "Yes, Mechthild, I know, what you are doing is exhausting, but, I mean, it wasn't that bad for the first time; but there is one little thing you should take care of. Just when you sit down to speak, something on your back is really strange." Believe me, at that moment, I became so furious, you know, even in front of her. I said, "Pina, I tried to survive, you know, and you are telling me that something with my back is strange."

I mean, you cannot imagine, when you really try everything, and you really try, there comes a point when you get so furious, so helpless, and at that point, I have to make a big compliment to Pina, she never made me feel like I was a loser. And this kind of human behaviour and love perhaps was the best thing in all these years. And, you know, if you would have asked me, at that time: "Can you imagine doing the whole thing in English or French or Italian?", then I only would have laughed. But today, I know, we are going to have the next performances in Japanese, and I hope I have learned that if your little finger is not with you, nothing is with you. And your back can say everything. So, if your finger, your back, and your arse are not with you then forget about all you want to try to express. Hopefully, I have learned that.

Pina is always asking for the impossible, and already, as children, we were taught that the real impossible is impossible. But today, I know that if you try to, you can come a little

brusques, de ses relations entre les solos et les groupes, de ses changements brusques de lumière. C'est d'ailleurs un cauchemar d'accessoiristes et d'habilleuses, les pièces de Pina. Ce doit être épuisant en coulisses car elle a ses caractéristiques, sa marque de fabrique, le noir et blanc des hommes, la combinaison et la robe de soie, la fine dentelle ou la robe fourrée des femmes. Bref, Pina dans cette danse si particulière, si caractéristique, qui a influencé considérablement le monde du théâtre en Europe, reste toujours authentique et anecdotique comme la vie elle-même, comme le sont les vrais auteurs de roman, comme Albert Cohen ou Milan Kundera. Pourquoi? Eh bien tout simplement parce que Pina Bausch a dans la vie ces gestes mêmes, ces gestes de tendresse, ce toucher, ces regards qu'elle sait restituer, elle les a elle-même au fond d'elle. Donc pour elle la danse n'est pas la recherche formelle d'un code, c'est simplement la recherche d'une attitude de vie, d'une allure, d'une dignité comme le tango qu'elle a si souvent su bien mettre en scène.

MECHTHILD GROßMANN

QUAND UNE ACTRICE RENCONTRE UNE CHORÉGRAPHE

La première fois que je l'ai vue, je ne savais pas qui elle était ni ce qu'elle faisait. C'était à la cantine de l'Opéra de Wuppertal. Elle est entrée et j'ai réfléchi, et j'ai remarqué qu'elle travaillait dans cette maison mais je n'avais pas la moindre idée de qui elle était.

bit closer to the impossible, a little bit, and therefore, and for a lot of other experiences, I want to say thank you to that lady, to Pina, who after more than twenty years still can surprise me, and she does. Thank you.

Author's note:

This little speech held in Taormina was again another example of reaching the impossible: my talking at an event like this in English. Of course, the reader of the written text will miss my expressive explanations by hand and foot. But if you do try the impossible, you will have no problem understanding.

IVAN NAGEL

THE "NEW" OF PINA BAUSCH

Who dances, does not speak. This the law of ballet, yes, its constitution. The "New" of Pina Bausch does not mean that she taught the Tanztheater how to speak. It means: she gave the dance speech and silence. The ballet dancer cannot keep still, as little as a mute can keep quiet. On the other hand, when Pina Bausch's dancers begin to speak – then they tug – almost playing childishly, almost furiously swooning – on a wave of larger, stronger silence. They break the silence that separates us from each other and from ourselves for at least a stammered or slurred minute – without knowing if their outburst will end in a disembodied joke, a phrase; in truth or in lies.

The "New" of Pina Bausch is rich, because it is full of uncertainty, enigma, paradox. When she decided against the ballet (also against the plotless pure ballet of the great

Je me suis dit : *« Pas une secrétaire, c'est impossible, non, non, cela ne colle pas ; une chanteuse d'opéra ? non, non, pas une chanteuse d'opéra. Et alors j'ai pensé peut-être le chœur ou le ballet, non, non pas le ballet. »*

Je savais comment étaient les danseurs de ballet et elle ne leur ressemblait pas. Et puis j'ai eu une idée : *« Peut-être est-elle dramaturge ? »* Vous ne pourriez pas croire l'éclat de rire qu'elle a eu quand je lui ai dit cela plus tard. *« Je suis une dramaturge ? Ha, ha. »* Mais aujourd'hui je sais qu'elle est l'un des meilleurs dramaturges que j'ai rencontré et j'en ai rencontré beaucoup.

Plusieurs semaines plus tard, le directeur du théâtre m'a informé que Pina Bausch, la directrice du ballet, cherchait une actrice pour chanter à la Soirée Brecht-Weill. De prime abord, je ne m'intéressais pas au ballet et ensuite je ne voyais pas la nécessité que je chante et j'ai donc cru que cette ouverture n'était pas faite pour moi. Mais le directeur m'informa que Pina Bausch m'avait vue sur scène et avait demandé à ce que je vienne essayer de chanter et donc j'y suis allée. C'est alors que j'ai réalisé que Pina Bausch était la dame que j'avais vue à la cantine.

C'était une toute petite salle et vous connaissez cette atmosphère : opéra, musique, ballet. Pour un acteur, c'est très exotique. Mais là il y avait cette toute petite salle. Pina était là, son ami et scénographe Rolf Borzik aussi, et ils m'ont regardé très amicalement, avec beaucoup de curiosité, et il y avait aussi ce

Balanchine) in favor of a dance-theatre – did she thereby make dance more literary? On the contrary. She discovered, revealed unsparingly, that classical dance embodies its own elements, the body, through glorification. In ballet the body becomes an ideal, in Bausch's Tanztheater it becomes reality. It appears in the literal sense with skin and hair, with wrinkles and with leg hairs: not in an abstractly uniform beauty, but rather in its own – ugliness? In an urgent humanity, close to oneself.

Here the dancers come on stage as themselves – not yet in a role, not yet part of a preplanned work of art. This time, the contrast and harmony between female and male bodies are no quasi-musical recipe for shape and composition, but a suffering reality. The difference intensifies. Because the woman's body and suffering are at one in Pina Bausch's theatre, unified in expression – while the man intolerantly, stubbornly wants to understand, to master his suffering (fear, unfamiliarity, bondage) until his forced understanding and mastering implode or explode in stupidity and violence. Yet Bausch's look at the two genders is not dogmatic, but very concrete: full of comedy and pity.

Again, and lastly: the "New" of Pina Bausch. Traditional artwork always aimed at closure. One thinks with thankfulness and devotion of many a Mozart-Coda – but also with horror at their caricatures: those nineteenth century symphonies that stretch the final chord to a minute-long 'ta-da' of triumph and noise. Atonality cleaned that up

genre de co-répétiteur que l'on trouve dans les opéras, vous connaissez? Avec ces cheveux et cette espèce de trémolo, j'étais si nerveuse que je me suis dit : *« Mais qu'est-ce que je fais là? Suis-je stupide? »* Je me suis dit que le mieux serait de me cacher et j'ai saisi un grand objet de bois, vous savez ceux sur lesquels on peut mettre son texte et ses notes, et je l'ai poussé de façon qu'on ne puisse pas voir mon visage et Pina m'a dit plus tard que j'avais levé une jambe, je ne m'en souviens pas, et elle m'a dit que tout ce qu'on voyait de moi c'était ce truc en bois, cette jambe et quelques cheveux. Ma surprise fut extrême quand quelques minutes plus tard ils me dirent : *« Qu'est-ce que vous en pensez, on essaie ensemble? »* Et j'ai dit *« Oui mais, je veux dire, je ne sais pas chanter et je... »* Et on a essayé. Nous avons eu des répétitions merveilleuses et elle m'a dit : *« Mechthild, vous pensez que vous pouvez courir et vous allonger en chantant? puis Vous pourriez sauter en chantant? »* et, oui, j'ai essayé. Mais après elle disait *« Mechthild, vous savez, il faut chanter avec la musique, je sais ça, mais vos mouvements, eux, ne devraient pas suivre la musique »* alors j'ai dit *« Mais comment? »* Celui qui n'a pas essayé de faire cela, ne peut réaliser à quel point c'est difficile, chanter en musique mais se mouvoir et courir sans rapport avec la musique, et vraiment j'ai essayé. Mais après, il y a eu la première répétition complète avec l'orchestre, pas un beau petit piano, mais un grand orchestre, sur la scène, et mon micro qui ne marchait

almost one hundred years ago in music, but not in dance. Here Pina Bausch leaves the "modern dance" of Martha Graham and that of her master Kurt Jooss, far behind her. She does not counter the old style with a new style, rather with a baffling, new, irrefutable reality. For her, "new" means no other exchanged closure of the work of art – but openness to an unknown future.

Pina Bausch opened a way for dance that opens a thousand different still unimagined, still puzzling possibilities. Her impact reaches from Prague to Taipei – as a challenge and liberation, not an instruction. Even her pieces' endings are open like a question mark: they abandon us in a world which faces us with a choice of all future reconciliation or all future catastrophe.

DONYA FEUER

FIFTY-ONE WEST NINETEENTH STREET
A FEW PERSONAL THOUGHTS

Several months ago, when I received this invitation to come, I must say that I was very flattered and felt that...yes but how? What can I say? What can be of importance? I mean, everything has been said about Pina, and her work is...it continues and it continues and it continues and it's...she never gives up, and I remember once she was very, very tired, this was not in New York, this was in Wuppertal, and she was rehearsing almost...I mean tired is not the word, and suddenly when she was almost about to collapse, she turned to me and she

pas et mes accessoires qui tombaient et je n'entendais pas la musique et je ne pouvais pas voir le chef d'orchestre et j'étais perdue, je veux dire, j'étais désespérée. Je bougeais avec la musique et je ne chantais pas avec la musique, ce fut un désastre total, croyez-moi. Après, je suis allée voir Pina et je lui ai dit : « *Pina, ça ne va pas* », j'avais les larmes aux yeux, sérieusement et je lui ai dit : « *Pina, vraiment, Pina, je ne peux pas, c'est impossible* » et elle m'a dit : « *Mais Mechthild, ce n'est pas si mal que cela, il y a seulement une chose à laquelle vous devriez faire attention, vous savez, quand vous vous allongez, le petit doigt de votre main ne vous suit pas, il avait l'air si étrange.* » Je l'ai regardée et je me suis dit : « *Elle est folle, il faut qu'elle soit folle* ». Je me suis mise tellement en colère, contre elle, contre moi, contre tout, et j'ai dit : « *Qu'est-ce que vous voulez que je fasse? que je m'occupe de mon petit doigt? Rien d'autre? o.k.* » Et je suis retournée sur la scène et je me suis allongée, et la jambe pas comme ça, et pas en musique, et je me suis occupée de mon petit doigt et je ne sais pas, mais j'ai survécu à la première et je pouvais seulement penser : « *Pina.* »

Un an plus tard, nous nous sommes à nouveau rencontrées au Bochum Acting House. J'y travaillais et elle y faisait une coproduction. Elle travaillait sur le thème de Macbeth.

Sur le thème, pas sur la pièce. C'était pendant les répétitions, et c'était merveilleux et épuisant, mais je pense que

said, "Donya, how can I think about giving up when Martha choreographed until she was ninety five?" In a taxi taking us from the studio to the theater we heard on the radio that a Greek kindergarden had been brutally attacked a few minutes before, some of the children badly injured, perhaps dead, we could hear the voices in the background. Later sitting in the cafe Pina looked at me. "Donya, what can I do? I'm not a fighter... I'm only talking about love." And I think this is, this is Pina, and it's also Pina from New York. She came, speaking very little English; we knew her in the sixties, I knew her in the sixties, in the beginning, our beginnings.... I should start with this: "Fifty-One Nineteenth Street". They asked me for a title. And I said to call it "Fifty-One West Nineteenth Street". And why, is because this is the address where we, Paul Sanasardo and I, in 1956, started the Studio for Dance. It was on 51 West 19th Street; it was in the heart of the garment district. We had three lofts that belonged only to us and we were wild, we were very free, we couldn't care less about what other people thought and what they did, but we're going to make a studio for dance. And it was incredible, and we were free, and it was...a very special time...I came to New York and Juilliard in 1952, on scholarship. I was 17 and from Philadelphia.... I of course knew about Martha [Graham], that's why I came to New York: for her and [Anthony] Tudor, and had read the Barbara Morgan Book since I was twelve years old and knew it inside out. And I had seen

c'était merveilleux. Nous étions entre chanteurs, acteurs, danseurs et, naturellement, les chanteurs ne chantaient pas, les danseurs ne dansaient pas et les acteurs ne jouaient pas. Je ne suis pas certaine de ce que nous faisons. Après plusieurs semaines, elle a fait un essai de quelque chose qui pouvait être une première partie et cela commençait avec une sorte de rêve, une espèce de cauchemar, plutôt, et nous devons sauter, courir, faire je ne sais quoi, rebondir contre des sofas, nous écrouler avec le tout, sauter par-dessus de gros meubles, par-dessus des tables et des placards et, je veux dire, une partie de la scène était couverte d'eau et une autre partie était jonchée de petits jouets, de voitures et de fleurs de plastique, et quand vous aviez de la chance, vous tombiez sur une petite voiture et rouliez plusieurs mètres avant de tomber, pour sauter de nouveau en l'air et je vous le dis, après avoir été pourchassée pendant quelques vingt minutes, je devais ensuite m'asseoir et dire une histoire, mon texte. Un conte de fée de Macbeth. Et nous avons beaucoup réfléchi à ce texte et nous avons des idées sur comment le faire mais après ces vingt minutes de course chasse poursuite, je vous le dis – et vous savez comme ces acteurs qui aiment l'idée que maintenant il faut que je parle, que maintenant cela devient important, et je pensais que j'avais déjà appris pas mal de choses, j'avais appris qu'un mouvement pouvait être bien plus qu'un mot, et qu'une distance

Tudor's *Undertow* in Philadelphia. The first day I come to Juilliard, who is there but Martha giving the class? And suddenly she came up to me in the middle of the class and she said, "My dear, I think you're very talented but that is not second position and it will never be second position," and I was...I just cried and cried and cried. And then I began working on this second position.

A few months later I was given a scholarship to Martha's school. And I came into the company a year later as an understudy for *Letter and Deaths and Entrances*, and began teaching, at the school. Then suddenly there came a very tall, dark Italian man with enormous energy and, you know, making friends with everyone and hugging everyone. What is going on? And who is this? This was Paul Sanasardo. He had come from Chicago; he was a painter, and had wanted, wanted to dance. He was then working with Anna Sokolow and with Pearl Lang, and we met on the stairs at Graham school. He had had a performance of Anna Sokolow's *Rooms*. And after this performance everyone was saying, "Oh, Paul you're so...you're such a great dancer, it was so fantastic with *Rooms*," and I went up to him and said I thought it was horrible: "It's the worst thing I've ever seen, I think you're terrible," and left. On my way out he caught me and we became very, very close friends from this. I had really seriously attacked him, and I was wrong about this work of Anna Sokolow, but at the moment there was something else that was more important, this relationship with him, with

marchée peut économiser beaucoup de mots. Je pensais que j'avais déjà appris tout cela, mais j'étais peut-être encore infectée par l'idée de ce genre d'acteurs – et donc, dans tout ce chaos : je courais, je m'asseyais, j'ai essayé de parler – et rien – je veux dire j'ai bien enchaîné des mots les uns après les autres mais... je ne savais plus, à nouveau ce fut la même chose. J'ai échoué.

Et cette fois je suis allée vers Pina très sérieusement, très tranquillement et j'ai dit : « *Pina, je veux dire, nous sommes tous si épuisés maintenant, vous savez, même les danseurs sont couchés par terre, regardez, je veux dire, ce n'est vraiment pas possible* » et elle a dit « *Oui, Mechthild, je sais, ce que vous faites est très épuisant et ce que je veux dire c'est que pour une première fois ce n'était pas si mal, mais il y a une petite chose à laquelle vous devriez faire attention, quand vous vous asseyez pour parler, votre dos est vraiment étrange.* » Et, croyez-moi, à ce moment-là j'étais si furieuse que même devant elle j'ai dit « *Pina, j'ai essayé de survivre, vous savez, et vous me dites qu'il y a quelque chose d'étrange à mon dos.* »

Ce que je veux dire, vous ne pouvez pas imaginer quand on a tout essayé, quand vous avez vraiment essayé, alors il y a un moment où la colère, l'impuissance... et à ce point il faut que je félicite Pina : elle n'a jamais fait que je me sente comme une perdante. C'est peut-être cette humanité et cette tendresse qui étaient les meilleures choses de toutes ces années.

Et, vous savez, si à l'époque vous m'aviez demandé, « *Pouvez-*

Paul.... We began sharing concerts and choreographing together, and decided that when I came back from Martha's Asian tour we would open our own studio. This was in 1956 and we had begun to study at the Met with Anthony Tudor. New York at that time was unique, as was Juilliard. At Juilliard were Martha Graham and her teachers, with Helen and Bob, Mary, Yukiko and there was Louis Horst, his assistant Natanya Neumann, and José Limon, and Doris Humphrey for the ballet world, Tudor, Craske, Corvino. Thanks to Martha, we had a real place to begin our training.

It was incredible. These were the people we worked with, who taught us, the people we met. We were suddenly exposed to everything and were given this entrance to the New York dance world. It will never quite be like that again. Three years later Pina came; it was in 1959 and Tudor came to us and said, "You know, there is a very, very beautiful girl that Kurt Jooss has sent here, her name is Pina and you have to see her, she will be here soon, at the Met on 39th Street."

In this legendary, big, beautiful old studio in the attic of the Opera House. It was there Tudor introduced us Pina, and what happened is history.

We met, and in some way understood each other. We asked Pina: "Would you come to the studio and would you like to take class with us? And if you need to, you can live there." But the time when I really met Pina was at the studio, and Paul said to me: "I think you should teach," because Pina was coming, and I said "Fine," and I was

vous faire la même chose en anglais, en français ou en italien ?», je suppose qu'alors j'aurais éclaté de rire. Mais aujourd'hui, nous allons présenter les prochaines représentations en japonais, et j'espère bien que j'ai vraiment appris que quand votre petit doigt n'est pas avec vous, rien n'est avec vous. Et que votre dos peut tout dire. Donc quand votre doigt, votre dos et votre cul ne sont pas avec vous, alors laissez tomber tout ce que vous essayez d'exprimer. J'espère que j'ai appris cela.

Pina demande toujours l'impossible. Déjà, enfants, on nous apprenait que le véritable impossible est impossible, mais aujourd'hui ce que je sais c'est que quand vous essayez, vous pouvez vous rapprocher un peu de l'impossible, un tout petit peu. Donc pour cela et pour beaucoup d'autres expériences, je veux dire merci à cette dame, à Pina, qui après vingt années, peut encore me surprendre et elle le fait. Merci.

Note de l'auteur :

Ce petit discours donné à Taormina est encore un autre exemple de tenter l'impossible : arriver à me faire parler comme cela en anglais. Bien sûr le lecteur du texte écrit ratera les explications expressives données avec les mains et les pieds. Mais si vous essayez l'impossible, vous comprendrez tout cela sans problème.

standing here and Pina sat about this far away, just in front of me... This kind of experience I've had only a very few times in my life, but to see something, everything that was done, so beautifully, so clearly, without anything in between what she was doing and her seeing, and her trying to understand. It was extraordinary. And we became friends, real friends, and so it began. We asked her to do something called *Phases of Madness*, a new piece that we choreographed for three of us, which I hardly remember – nor does Paul. The only thing we have left of it is a photograph of the three of us and we look terrible, I mean, we look mad. In it one of the company is standing giving us red flowers, roses, that is Roberto Millie, and Pina has all her hair down. I had very short hair at that time and Paul was looking like he was going to murder both of us. We did a small tour with a chamber orchestra on small stages, often freezing as we waited for the musicians to come, but we were working together and that was everything. The second thing we did was *In View of God*; it was the first evening-length ballet Paul and I did together. Pina came to do the role of the wife and the mother in the new production, dancing with Paul while I did my role of death. What I remember most were the times when we three were rehearsing and performing together. It was as if we were united from the inside out! Then suddenly this...for me, this time in New York, with this Studio for Dance, with our company, doing these per-

IVAN NAGEL

LE « NOUVEAU » DE PINA BAUSCH

Qui danse ne parle pas. C'est la loi du ballet, oui, sa constitution. Le « Nouveau » de Pina Bausch ne veut pas dire : elle a appris au *Tanztheater* à parler. Cela veut dire : elle a donné à la danse la parole et le silence. Le danseur de ballet ne reste pas en place, aussi peu qu'un muet reste silencieux. D'un autre côté, lorsque les danseurs de Pina Bausch commencent à parler – puis ils se tirent, jouant presque comme des enfants, se pâmant presque furieusement – sur une bande de silence plus large, plus forte. Ils rompent le silence qui nous sépare des autres et de nous-mêmes pour au moins une minute bégayante et bredouillante – sans savoir si leur déchaînement se terminera en blague désincarnée en phrase de vérité ou de mensonge.

Le « Nouveau » de Pina Bausch est riche car [il est] remplie d'incertitudes, d'énigmes, de paradoxes. Lorsqu'elle a décidé d'aller contre le ballet – aussi contre le pure ballet sans scénario du grand Balanchine – à la faveur d'un théâtre dansé, a-t-elle pour autant rendu la danse plus littéraire? Au contraire. Elle a découvert, a révélé, sans ménager ses efforts, que la danse classique englobe ses propres éléments, le corps, à travers la glorification. Dans le ballet, le corps devient un idéal, dans le *Tanztheater* de Bausch, il devient réalité. Il apparaît au sens littéral avec la peau et les

performances, meeting Pina there, and working with her like this, was one of the finest times in my life. To be able to live and work in just this way. We would go out and eat after rehearsals quite exhilarated – down to the village, or 14th Street. Pina would eat only ice cream, I would eat only cole slaw and Paul ate only spaghetti. And we talked and joked and dreamed about almost everything. And so we have never really left each other in some way, we have never separated. I've met Pina many times, seen her work, have been able to watch her rehearsing and see this slow motion explosion that is her work. And I think this giving...that the European Union gives her this European Prize for Theatre. I think it's, I don't mean to be rude but I would say, "I think it's about time." What Pina does is a mystery, and it's a mysteriousness that she shares with us, it's nothing you can explain, it belongs very much to, the way she works with her company, the way she sees all these performances, every single performance, everything is a continuation and working further and going on and more or less impossible and more impossible, and less impossible, and more impossible again, and she does it again and again with her performances through the inspiration of the people she works with. It defines her in a very beautiful way, and gives the dancers the trust they need for this extreme level of performance. And also, for me it's a mystery. I saw this famous *Macbeth* performance and I thought it was wonderful. Pina had put up a red rope,

cheveux, et avec des rides et des poils aux jambes : pas dans une beauté uniformément abstraite, mais plutôt dans sa propre... laideur? Dans l'humanité pressante, proche de soi.

Ici, les danseurs montent sur scène en tant qu'eux-mêmes – non déjà dans un rôle, faisant partie d'une œuvre d'art prédéfinie. Cette fois, le contraste et l'harmonie entre les corps féminins et masculins ne forment pas une recette quasi musicale pour la forme et la composition, mais une réalité qui souffre. La différence renforce. Parce que le corps et la souffrance de la femme ne font qu'un dans le théâtre de Pina Bausch, exprimés à l'unisson – alors que l'homme, intolérant et buté, veut comprendre, maîtriser sa souffrance (la peur, l'inconnu, l'asservissement) jusqu'à ce que sa compréhension et sa maîtrise forcées implosent ou explosent en stupidité et en violence. Néanmoins, le regard de Bausch sur les deux sexes n'est pas dogmatique, mais tout à fait concret : rempli de comédie et de pitié.

Encore une fois et pour terminer : le « Nouveau » de Pina Bausch. L'œuvre d'art a toujours eu pour but la clôture. Certains pensent avec gratitude et dévotion aux Mozart-coda – mais aussi avec horreur à leurs caricatures : ces symphonies du XIX^e siècle dont l'accord final s'étirait en un ta-da bruyant et triomphant, long d'une minute. En musique, l'atonalité a nettoyé cela il y a près de cent ans ; pas en danse. Ici, Pina Bausch laisse derrière elle la « danse

you know, like you have at a museum: "Don't touch the famous paintings." She had also put up a red rope between the public and the stage so that no one, you know, would disturb this madness. It was quite, it was an outstanding Pina experience.

The other thing that for me is very special is the kind of public that Pina has. She has a public all over the world of course, but the public always – that I have seen to Wuppertal or these other theatres – there's always such an expectation. The public is very calm, they're talking to each other, they're speaking, there's a lot of energy, and then they come into the theatre and no one is just sitting, you know, like this...and everyone seems to feel these expectations and no one sees that the company happily meets these expectations. It's rare. I think that Pina is someone who is so authentic and so unusual that, you know, she's an inspiration, but that...you never can copy her, you never can imitate her, the only thing you can do is see this way to live and work. Between this time of being born and dying there is a way to live your life that indeed can give these kinds of results. And I only can, with all, really all my heart, hope that she has the courage, and of course the resources she needs to continue doing the impossible for us. Thank you.

It was Christmas '61, snowing lightly, as we walked from the studio down 5th Ave. to the Cinema at 8th street. The film, Ingmar Bergman's *The Magician*, began at 10:00 p.m. After the film we walked back up 5th Ave. It was still snow-

moderne» de Martha Graham et celle de son maître Kurt Jooss. Elle ne contre pas l'ancien style avec le nouveau, mais plutôt avec une réalité déconcertante, d'une nouveauté irréfutable. Pour elle, «Nouveau» signifie plus aucun échange fermé de l'œuvre d'art, mais l'ouverture vers un futur inconnu.

Pina Bausch a ouvert à la danse un chemin qui rend possible un millier de suites non encore imaginées, toujours intrigantes. Son impact va de Prague à Taipei – comme un défi et une libération, non un enseignement. Même les fins de ses pièces sont ouvertes comme un point d'interrogation, elles nous abandonnent dans un monde qui nous fait face avec le choix de toute réconciliation future et toute catastrophe future.

DONYA FEUER

CINQUANTE ET UN DIX-NEUVIÈME RUE OUEST
QUELQUES RÉFLEXIONS PERSONNELLES

Il y a quelques mois, quand j'ai reçu cette invitation à venir ici, je dois dire que j'ai été très flattée et j'ai senti que : oui, mais comment? Qu'est-ce que je peux dire? Qu'est-ce qui est important? Ce que je veux dire c'est que tout a été dit sur Pina et sur son œuvre et... elle continue, elle continue, elle continue... elle n'abandonne jamais, et je me souviens d'une fois où elle était très, très fatiguée, ce n'était pas à New York, c'était à Wuppertal et elle répétait presque... dire qu'elle était fatiguée n'est pas le bon mot, et soudain alors qu'elle était

ing. The garment district was empty; 19th Street in the falling snow was like some strange cathedral of blessedness. The arrogance and the truth of this film, the sacredness of its mystery and its charlatanism. It felt as we were unconditional citizens of such a world. Hopefully.

We talked late into the night into the early morning, so close to what it is all about, that we breathed and shared it.

Shortly afterwards Pina returned to Jooss and Germany. And the following year I left for Sweden.

Once some time ago Pina presented me to her company saying: "This is Donya. She's not a part of me, she is a part of my biography." I'm not sure that I understand exactly what she means, but I do know she is also a part of mine.

MALOU AIRAUDO

THE ARRIVAL IN NEW YORK

The first time she came to New York it was, I think, in winter, and we were in the studio with Paul Sanasardo, and Paul said, "Now, kids, you're going to meet the most beautiful and incredible artist you ever met in your life." And I was twenty one, I was very young, a French girl in New York, very lost, and she came down the steps with a lot of bags, again, and she came to us and said, "Hello." And this woman, she was so beautiful. *Grazie di tutto*, Pina. We shared so much together, we danced so much together. So many people die who we love so much, that we bring with us on stage. We

sur le point de s'écrouler, elle s'est tournée vers moi et elle a dit « *Donya comment puis-je même penser à abandonner alors que Martha a continué à créer des ballets jusqu'à l'âge de quatre-vingt quinze ans.* » Dans un taxi qui nous emmenait du studio au théâtre, nous avons entendu à la radio qu'un jardin d'enfants grec avait été brutalement attaqué quelques minutes plus tôt, certains enfants étaient blessés sévèrement, peut-être morts, on pouvait entendre les voix à l'arrière. Plus tard, assises dans un café, Pina m'a regardée « *Donya, que puis-je faire... je ne suis pas une combattante... je ne parle que d'amour...* » Je pense que Pina c'est cela, et c'est la Pina de New York. Elle est arrivée parlant très peu l'anglais, nous la connaissions dans les années 60, je la connaissais dans les années 60, à nos débuts... Il faudrait que je commence par le « Cinquante et Un Dix-Neuvième Rue », on m'avait demandé de choisir un titre. Et j'ai dit que je l'appellerai *Cinquante et Un Dix-Neuvième Rue Ouest*. Et la raison est que c'est l'adresse où Paul Sanasardo et moi avons lancé le Studio for Dance en 1956. C'était au 51 de la dix-neuvième rue Ouest, dans le *garment district* [l'équivalent du Sentier de Paris à Manhattan], nous avons trois lofts qui n'appartenaient qu'à nous. Nous étions sauvages, très libres, nous nous moquions comme d'une guigne de ce pensaient les gens ou de ce qu'ils faisaient, mais nous, nous allions créer un studio pour la danse. C'était incroyable et nous étions libres. C'était une époque

to speak together and always try to keep going on. Thank you for putting me on stage, Pina. I always thought I was too old to be able to keep on dancing still...with Dominique and you. You pushed me again to do *Iphigenie auf Tauris* last year, and I was very much afraid I could not do it, but I did. You make me believe in me, that I can be not only a dancer, but a human being. You know how hard it is to speak for me and that's why I dance. It is my only way to show people my love for life. Thank you for doing *Café Müller* because you are such a great, beautiful person, beautiful dancer, beautiful artist, *du bist meine Freundin*, you are my friend, with all that we share. Of course, there were fights and misunderstandings, criticism between each other, trying to find the truth. You know, for me to be on stage is not the most important thing, it's not performing. When I perform I get too crazy. It was sharing these moments together. I remember when we did *Iphigenie* and we walked for hours; the people were leaving and it was nine o'clock and we were still walking together, and I was sitting and looking at you saying: "Yes Pina, do, yes, this, this, this," you know, because you could tell me what was right, see things right. And after we would go to a café at four o'clock in the morning and speak and speak and try to find what more we were going to do. There are so many things, it's so difficult to talk and to act wisely: you know how. Yes, of course, it's not just Pina Bausch; it's a person, a wonderful person who tries to understand everybody, to be true with what we

très spéciale... Je suis arrivée à New York et à Juilliard en 1952 avec une bourse. J'avais 17 ans et je venais de Philadelphie. J'avais bien sûr entendu parler de Martha [Graham], c'est pour cela que j'étais venue à New York, pour elle et pour [Anthony] Tudor et je lisais le Barbara Morgan Book depuis que j'avais l'âge de douze ans et je le connaissais par cœur. À Philadelphie, j'avais vu *Undertow* de Tudor. Le premier jour à Juilliard, qui se trouve là sinon Martha qui fait la classe et soudain au beau milieu du cours, elle vient vers moi et elle dit : « *Ma chère, je pense que vous avez beaucoup de talent mais ça, ce n'est pas la deuxième position et cela ne le sera jamais...* » et j'étais... j'ai pleuré, pleuré, pleuré et ensuite, j'ai travaillé la deuxième position. Quelques mois plus tard, on m'accorda une bourse pour aller à l'école de Martha. J'ai intégré la troupe un an plus tard comme doublure pour *Letter* et *Deaths and Entrances* et j'ai commencé à enseigner à l'école. Puis soudain un homme très grand arriva, un Italien très brun avec une énergie énorme et, vous savez, qui se faisait des amis de tout le monde et les embrassait. Qu'est-ce qui se passe ? Et qui est-ce ? C'était Paul Sanasardo. Il venait de Chicago, il était peintre et voulait, voulait danser. Il travaillait alors avec Anna Sokolow et avec Pearl Lang, et nous nous sommes rencontrés dans les escaliers de l'école Graham. Il avait joué dans *Rooms* d'Anna Sokolow. Et après la représentation tout le monde disait : « *Oh, Paul vous êtes*

are doing on stage. This is the respect I have for Pina, for having found these great people of the company, to find everybody to get something out of it, you know, to be sincere with themselves, not just to be aesthetic. Of course, it's aesthetic to be on stage with a nice beautiful dress and washing your hair, and putting a little bit of make-up and things like that. And it's important, I think, in life, to also show this poetry: true life and sadness, the very dramatic things of life, and to just be beautiful with all that we have to see. Oh my God, I'm speaking a lot, Pina. Just thank you. Thank you, Pina.

DOMINIQUE MERCY

LEONETTA BENTIVOGLIO

Since when have you been working with Pina?

DOMINIQUE MERCY

I've been in the company for 25 years. One of the first things I recall of Pina is around the swimming pool in Saratoga with a cheeseburger and a little sherry over Manhattan. I didn't speak German, I didn't really speak English, and she didn't speak French: a good basis. And I think that we're probably still working together because we kept the same basis, sort of. We like, we love; I think we understood and loved each other very quickly, and – I think – I still don't speak English and I don't speak German and she doesn't speak French.

si... vous êtes un si grand danseur... Rooms était fantastique» et je l'ai rejoint et je lui ai dit que c'était horrible, que c'était la pire chose que j'avais jamais vue, «*Je pense que vous êtes terrible*» et je suis partie. Il m'a rattrapée quand je sortais et nous sommes devenus très, très bons amis après cela. Je l'avais attaqué très sérieusement... et j'avais tort pour la pièce d'Anna Sokolow, mais sur le moment il y avait quelque chose de plus important : c'était le rapport à lui, à Paul... Nous avons commencé à partager des concerts et à créer des ballets ensemble et nous avons décidé que quand je reviendrais du tour d'Asie de Martha, nous ouvririons notre propre studio. C'était en 1956 et nous avons commencé à étudier au Met avec Anthony Tudor. À l'époque New York était unique et Juilliard aussi. À Juilliard, il y avait Martha et ses professeurs avec Helen, Bob, Mary, Yuriko et il y avait Louis Horst, son assistant, Natanya Neumann et José Limon, et Doris Humphrey pour le monde du ballet, Tudor, Craske, Corvino. Grâce à Martha, nous avons une vraie base de départ pour commencer notre apprentissage. C'était incroyable. Ce sont ces gens avec qui nous travaillions, ceux qui nous enseignaient, les gens que nous rencontrons. Soudain nous avons tout à portée de la main et le monde de la danse de New York s'ouvrait à nous. Cela ne se reproduira jamais. Trois ans plus tard Pina est arrivée, c'était en 1959 et Tudor vint nous voir pour dire, «*Vous savez, il y a une très très belle*

LEONETTA BENTIVOGLIO

How can a dancer work for 20 years with the same choreographer? I believe you are a unique and rare case.

DOMINIQUE MERCY

It's a matter of keeping on sharing, keeping on looking, keeping on searching, keeping on losing, keeping on laughing, keeping on being angry at each other. It's full of many things, and I think because it's still a long way and: why not do it together? I don't know, it's very difficult to explain, I don't know if I know it myself. Maybe she knows better than I do.

LEONETTA BENTIVOGLIO

Can you tell me about your first period of work with Pina?

DOMINIQUE MERCY

At the beginning it was wonderful because for the first time, not only *could* I cough on stage but I *had* to. I had a complete dance with just coughing. That was fantastic, it was not difficult. It was wonderful. You felt totally free with this work. And also with the other aspects. If you're working in a company for such a long time, and this company is asking a lot also from the dancers, you have to show yourself, you have to help to create material.

LEONETTA BENTIVOGLIO

How do you go about always finding new material?

filles que Kurt Jooss nous envoie ici, elle s'appelle Pina. Il faut que vous la voyiez, elle sera ici bientôt au Met, sur la 39^e rue.» Tudor nous présenta à Pina dans le beau studio légendaire de la mansarde de l'Opera House. C'est là que Tudor nous présenta à Pina, le reste appartient à l'Histoire. Quand nous nous sommes rencontrés, d'une certaine façon nous nous sommes compris. Nous avons demandé à Pina : «*Aimeriez-vous venir au studio et suivre les cours avec nous ? Si vous en avez besoin, vous pouvez vivre là-bas.*» Mais ma véritable rencontre avec Pina eut lieu au studio et Paul me dit «*Je pense que tu devrais enseigner*» parce que Pina allait venir et j'ai dit «*d'accord*» et j'étais là et Pina était assise à ça de distance, juste devant moi... Je n'ai eu ce genre d'expérience que de rares fois dans ma vie, mais voir tout fait de façon si belle, si claire, si totalement sans décalage entre ce qu'elle fait et ce qu'elle voit et ce qu'elle essaie de comprendre. C'était extraordinaire. Nous sommes devenus amies, de vraies amies et tout commença. Nous lui avons demandé de faire *Phases of Madness*, un nouveau morceau que nous avons créé pour nous trois, et dont je me rappelle à peine et Paul non plus. Tout ce qu'il en reste, c'est une photographie de nous trois et on est terrible, je veux dire, on a l'air fous et quelqu'un de la troupe nous tend des fleurs rouges, des roses. C'est Roberto Millie, Pina a les cheveux dénoués sur les épaules, j'ai les cheveux courts et, à l'époque, Paul a la tête de quelqu'un qui va nous assassiner toutes les

DOMINIQUE MERCY

Well, it's like asking how do you eat. You just try.

LEONETTA BENTIVOGLIO

What did it mean for you to return, after so many years, to a work like Orpheus und Eurydike, created in 1975? Another question: Is there a work that you love more than all the others, which you appreciate the most on stage?

DOMINIQUE MERCY

When we did *Orpheus und Eurydike*, it was not that difficult because we already had done *Iphigenie auf Tauris*, and when we did *Iphigenie* for the first time again, when we did it again, we were all very excited because, like you said, it was lying somewhere in the...somewhere for so many years and we didn't know if we were going to be able to do it for many reasons that you can imagine: the memory, the physicality, technique, all of these things. Very rapidly we realised that everything was there. It was incredible, it was an enormous joy, a pleasure, and at many levels, it was a beautiful experience. I'm so glad that Pina accepted to do it again with Malou and me.

For me it was a fountain of youth, sort of. And the second question is very difficult to answer because I've been asked this quite a few times. When you do a piece, you have the feeling that it's the piece that you like the most, but then, a week or a month later you do another one and you say, "Oh no, it's this one." And then sometimes you think, "Oh, I'm going to do this piece again, oh, oh, oh," you know, now it's enough, and then you do it and it's a big event,

deux. Nous avons fait une petite tournée, avec un orchestre de chambre, sur de petites scènes, gelant souvent quand nous attendions l'arrivée de l'orchestre mais nous travaillions ensemble et c'est tout ce qui nous importait. La deuxième chose que nous avons produite fut *In View of God*, c'était le premier vrai ballet que Paul et moi avons créé. Pina vint jouer le rôle de l'épouse et de la mère dans la nouvelle production et dansait avec Paul pendant que je jouais le rôle de la mort. Ce que j'ai le mieux gardé en mémoire sont les moments où nous répétions et jouions ensemble. C'est comme si nous étions à l'unisson à l'intérieur et à l'extérieur! Et soudain pour moi, cette période à New York, avec le Studio for Dance, avec la troupe, les représentations, à rencontrer Pina là et à travailler avec elle comme cela, ce fut l'une des plus belles périodes de ma vie. Parvenir à vivre et à travailler comme cela! Après les répétitions, euphoriques, nous sortions manger au Village, ou à la 14^e rue. Pina ne mangeait que des glaces, moi uniquement du cole slaw [*hors d'œuvre de chou new yorkais*] et Paul seulement des spaghettis. Et nous parlions, plaisantions et rêvions de presque tout au monde. De sorte que nous ne nous sommes jamais vraiment quittés, nous ne nous sommes jamais séparés. J'ai rencontré Pina plusieurs fois, vu son travail, pu regarder ses répétitions et observer l'explosion au ralenti de son œuvre. Et je pense que ce qu'on lui donne... que l'Union Européenne lui donne le Prix Europe pour le

it's beautiful. I don't know actually because they all are parts.... I could try to, but then when I leave this room I would say, "Oh no, shit! I should have put it in this order." They're all part of this work and this sharing with Pina.

LEONETTA BENTIVOGLIO

I've known Pina and the Tanztheater Wuppertal since the late 1970s, and I've been following her work regularly these last few years. I published a monograph on Pina Bausch in 1985, in tandem with the great anthological festival in Venice that was dedicated to her. The research I did for the book allowed me to follow the company closely, to see all their shows in repertory, and to travel frequently to Wuppertal to talk in length with Pina Bausch.

In 1991 a second edition of the monograph was published, entitled *Il Teatro di Pina Bausch [The Theatre of Pina Bausch]*, published by Ubulibri. It was enriched with updated material from the shows, and new illustrations. In the book, I explore Pina Bausch's world, which I analyse 'progressively', from the first choreographies of the seventies up to *Palermo, Palermo*. To tell you the truth, once I had finished the work, I faced a sort of crisis: I realised that Pina Bausch's work was not 'evolutionary'. In fact, her journey as an artist has been much more 'circular' than 'progressive'. Perhaps this is why the Tanztheater Wuppertal possesses the extraordinary ability of keeping their entire repertory alive, from *Iphigenie auf Tauris* up to their most recent creations: no piece, in fact, can be considered out of date.

Théâtre, ça je pense que c'est – et je ne voudrais pas être discourtoise – mais je dirais presque «*Il était temps.*» Voilà. Ce que fait Pina est un mystère et c'est ce mystère qu'elle partage avec nous, rien que l'on puisse expliquer, c'est rattaché à la façon dont elle travaille avec sa troupe, la façon dont elle regarde toutes les représentations, chaque représentation, tout en continuant et en allant plus loin et de l'avant de plus en plus impossible, plus impossible et moins impossible et à nouveau plus impossible, et elle recommence encore et encore dans ses représentations et à travers l'inspiration des gens avec qui elle travaille. Cela la définit parfaitement et elle accorde aux danseurs la confiance dont ils ont besoin pour ces niveaux extrêmes de performance. Et pour moi aussi c'est un mystère. J'ai vu la célèbre représentation de *Macbeth* et j'ai pensé que c'était merveilleux. Pina avait placé un cordon rouge, vous savez, comme dans les musées «*Ne touchez pas aux tableaux.*» Elle avait aussi mis un cordon rouge entre le public et la scène pour que personne, vous savez, ne vienne gêner cette folie. C'était une expérience Pina hors pair. Autre chose qui est très spécial chez Pina c'est son public, le genre de public qui est le sien. Elle a un public de partout dans le monde, naturellement, mais le public toujours, quand je viens à Wuppertal ou dans les autres théâtres, il y a toujours tant d'attente. Le public est très calme, ils se parlent, ils parlent, il y a énormément d'énergie et ensuite ils pénètrent dans le théâtre et per-

Faced with these considerations, I was tempted to start again, to embark upon a completely different book: more analytical and diachronic rather than historical. I would approach the entirety of Pina Bausch's work, with the idea that her performances, as a whole, constitute a mosaic of sorts that represents an organic, coherent world. Today more than ever, I believe in the circularity of Pina Bausch's journey with Tanztheater Wuppertal. Her work is *classical*: timeless, and *contemporary*: completely up-to-date.

I would now like to divide my brief contribution into two parts: that of my professional experience with Pina Bausch and a more personal one.

In the first part I will seek to understand why this work has been so important to my own career. My professional training was in dance criticism: for many years, this was my exclusive area of expertise. Initially, two things struck me in Pina Bausch's theatre: her relationship to the body, and her use of space.

Her relationship to the body seemed to me, the dance critic, to be very significant and liberating. In Pina Bausch's pieces, I discovered a theatre made up of people rather than characters, of truths portrayed without artifice. For the first time, in her theatre, I saw a total shattering of the rules of dance that up until then I had always understood as being conditioned by the limits of a strict technical language. Her Tanztheater banned any remnant of dance as pre-ordained aestheticism, any affected movement, and any pursuit of an impossible beauty

sonne n'est assis... vous savez, comme ça, et tout le monde semble ressentir les mêmes attentes et l'on voit la troupe répondre avec bonheur à ces attentes. C'est rare. Je pense que Pina est si authentique et si inhabituelle qu'elle est une inspiration mais... vous ne pouvez jamais la copier, vous ne pouvez jamais l'imiter, tout ce que vous pouvez faire c'est voir cette façon de vivre et de travailler. Entre le moment où on est né et le moment où l'on meurt, il est possible de produire de tels résultats. Et j'espère de tout mon cœur, vraiment de tout mon cœur, qu'elle aura le courage et, bien sûr, les ressources nécessaires pour continuer à faire l'impossible pour nous.
Merci.

C'était Noël 1961 et il neigeait légèrement. Nous descendions la 5^e avenue jusqu'au cinéma de la 18^e rue voir le film d'Ingmar Bergman, *Le Magicien*, qui commençait à dix heures du soir. Le *garment district* était vide sous la neige, la 19^e rue ressemblait à une cathédrale sacrée. L'arrogance et la vérité du film, la pureté de son mystère et son charlatanisme. Nous avions l'impression d'être les citoyens inconditionnels d'un tel monde. Avec espoir. Nous avons parlé toute la nuit, jusqu'au petit matin, si proche du sujet que nous le respirions, le partagions. Peu de temps après, Pina est retournée vers Jooss et l'Allemagne, et l'année suivante je partis pour la Suède.
Il n'y a pas longtemps, Pina m'a présentée à sa troupe en disant : «*Voici Donya. Elle*

that evades or transcends the ordinary.

Before Pina Bausch, all the languages of dance of the 1900s, not just that of ballet, obeyed this structure. Contemporary choreography – as opposed to classical ballet that is based on the language of the dance academy – adopts a much wider and varied vocabulary. Each choreographer makes up his or her own: Martha Graham created her own technique, Doris Humphrey his, likewise Alwin Nikolais and Merce Cunningham. Little by little, what emerged on stage from these techniques and methods constituted a very defined continuation of this language. The choreographer's show never strayed from the specific vocabulary of the creator.

So Pina Bausch's resurrection of the body had no precedent: her theatre restored to the body its role as 'purveyor of emotions', revolutionising the idea of the 'difference' of dance, and of its distant harmony...classical or contemporary, plastic or evanescent. In Pina Bausch's theatre, you do not see an impossible beauty in bodies, different from our daily existence and unfamiliar to the reality of being. Pina Bausch radically challenged and upset the cultural mannerisms and conceptual categories that have characterised every known dance vocabulary. Not only does Pina Bausch, with her Tanztheater, refuse to avoid the subjective nature of gesture: she pursues it with startling passion, she seeks it out not to present it as mimicry or description, but to collect and refine it through her own choreographic amplification, and to give it back to

n'est pas seulement une partie de moi, elle est une partie de ma biographie». Je ne suis pas sûre de comprendre ce qu'elle voulait dire, ce que je sais c'est qu'elle est une partie de la mienne.

MALOU AIRAUDO

L'ARRIVÉE À NEW YORK

La première fois qu'elle est venue à New York, c'était en hiver, je crois, et nous étions dans le studio avec Paul Sanasardo. Paul dit : *«Maintenant les enfants vous allez rencontrer la plus belle et la plus merveilleuse artiste de votre vie!»* J'avais vingt et un an, j'étais très jeune, une petite Française à New York, totalement perdue, et elle a descendu les marches de nouveau avec beaucoup de sacs et elle est venue vers nous. Elle a dit *«Hello»*, et cette femme était si belle. *Grazie di tutto*, Pina. Nous avons tant partagé, nous avons tant dansé ensemble. Il y a tant de gens qui meurent que nous aimons beaucoup et nous les amenons avec nous sur scène, nous parlons ensemble et nous essayons de continuer à pousser de l'avant. Merci de m'avoir mise sur scène, Pina. J'ai toujours pensé que j'étais trop âgée pour continuer à danser encore... avec Dominique et toi. L'an passé, tu m'as poussée une fois de plus à faire *Iphigenie auf Tauris* et j'avais très peur de ne pas pouvoir, et je l'ai fait. Tu me fais croire en moi, croire que je peux non seulement être une danseuse mais aussi un être humain. Tu sais

us through a system of communication so rich and strong that calling her work purely a rejection of dance, as it is often accused of these days, has no meaning. Pina Bausch works with dance and movement as one, and resurrects their active, emotive essence.

Somebody during yesterday's talks spoke of the 'massacre of dance' within the reiteration of movement and obsessively repetitive sequences that are typical of Pina Bausch. Yet this repetition contributes to the richness of Tanztheater's choreography. Pina Bausch works as a poet with rhymes, with the fragmentation of gestures: reiterating variations that have their own consistency and coherence. She works within a universe of choreography that is very rich and organic in its subjectivity. When words are spoken, or recited, onstage, they take on a strong gestural significance, like debris, or records, collected from the body's living experience of reality. This physicality reverberates in the body of the spectator; the audience feels a direct empathy with the bodies on stage.

The passion with which Pina Bausch conjures up the entire possible range of the vocabulary of gesture has always been a fascinating aspect of her work, from the deaf-mute alphabet in *Nelken* to the communication system of the "Red Indians" in *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*. In Pina Bausch's dance, everything, every language of the body, has the right to exist – there is no hierarchy, no morality, and no ideology.

à quel point cela m'est difficile de parler et que c'est pour cela que je danse. C'est la seule façon pour moi de montrer aux gens mon amour de la vie. Merci d'avoir fait *Café Müller* parce que tu es une si belle personne, une danseuse si belle, une artiste si belle, *du bist meine Freundin*, tu es mon amie, avec tout ce que nous partageons. Bien sûr, il y a eu des bagarres et des incompréhensions, des critiques mutuelles en cherchant à trouver la vérité vous savez, pour moi le plus important n'est pas d'être sur scène, ce n'est pas de jouer, quand je joue je deviens folle. Pour moi le plus important c'est le partage de ces moments. Je me souviens, quand nous avons fait *Iphigénie*, nous avons marché pendant des heures, les gens s'en allaient et à neuf heures nous étions toujours en train de marcher ensemble, et je me suis assise et je t'ai regardée et j'ai dit «*Oui Pina, oui, et ça, et ça, et ça*» parce que tu savais me donner ce qui était bien, voir les choses comme il le fallait. Et après nous sommes allées dans un café à quatre heures du matin pour parler, parler et essayer de trouver encore un peu plus ce que nous allions faire. Il y a tant de choses et il est si difficile de parler et d'agir avec sagesse, tu sais comment. Oui, bien sûr, ce n'est pas juste Pina Bausch, c'est la personne, la personne merveilleuse qui essaie de comprendre tout le monde, pour essayer d'être vraie dans ce que nous faisons sur scène. C'est cela le respect que j'ai pour Pina. Elle trouve ces gens géniaux pour la troupe qui trouvent en eux-mêmes

Then there's her use of space, another very strong and revolutionary element within Pina Bausch's theatre, in part also due to collaborators such as Rolf Borzik in the early years, and later with Peter Pabst. Just as she demands that the role of the body be alive and free of artifice, Pina Bausch operates within space in a new and compelling way, plunging her performers into live, extraordinary containers, or confronting them with obstacles and barriers sprinkled throughout her spaces, like the forest of chairs in *Café Müller*, or the debris of bricks in *Palermo, Palermo*.

Her spaces are mobile, multi-dimensional landscapes. They break down the space; they are provocative. They shatter the flatness and two-dimensionality of movement. They allow the action to enter a territory beyond the confines of the stage area, beyond its limits of height, width and depth. They encourage playing on all fronts, and from every angle: on the walls, in the wings, in the stalls...thus overturning perspectives, and consequently upsetting the expectations of the audience by filling every area of the stage with the subtlest or most exaggerated actions, with such intricate detail reminiscent of certain Flemish paintings or Chinese miniatures. Pina Bausch's landscapes also frame the invasion of nature in all its muscle: the puddles of water in *Arien*, the real, fragrant lawn in *Bluebeard*, the carnations in *Nelken*, the carpet of soil in *On the Mountain...*, the fish tank in *Two Cigarettes in the Dark*, the crumbling, rusty mountain of earth in *Viktor*.

quelque chose à exprimer avec sincérité, pas seulement avec esthétique. Bien sûr, c'est très esthétique d'être sur scène avec une belle robe, vous vous lavez les cheveux et vous mettez un peu de maquillage et toutes sortes de choses de ce genre mais ce qui est important, je crois, pour la vie, c'est de montrer cette poésie, la vraie vie et la tristesse, et les choses très dramatiques de la vie, et d'être simplement beau en dépit de tout ce qu'on voit. Oh mon Dieu je parle beaucoup, Pina, tout simplement : merci. Merci, Pina.

DOMINIQUE MERCY

LEONETTA BENTIVOGLIO

Depuis combien de temps travailles-tu avec Pina ?

DOMINIQUE MERCY

Cela fait vingt-cinq ans que je suis avec la troupe et l'un de mes premiers souvenirs de Pina c'est près de la piscine à Saratoga avec un cheeseburger et un peu de sherry sur Manhattan. Je ne parlais pas allemand, je ne parlais pas vraiment l'anglais, elle ne parlait pas français, bonne base. Et je pense que si nous travaillons toujours ensemble c'est que nous avons conservé cette même base, d'une certaine façon. Nous nous aimons, nous nous adorons, je pense que nous nous comprenons et que nous nous sommes aimés très vite, et je ne parle toujours pas l'anglais, je ne parle pas allemand et elle ne parle pas français.

Another element that bursts onto the stage in Pina Bausch's shows is the reciprocity of her relationship with the audience that is often involved in the dialogue, welcomed into the ritual, solicited in the occasional dimly lit house lights.... Her stage embraces the stalls; it is invaded.

With regards to the more personal side of my relationship with Pina Bausch, I would like to recall a brief episode: the meeting between Pina Bausch and Federico Fellini, for which I was indirectly responsible, and that for Pina represented the opportunity to spend some time in Italy. You probably know that she featured in *E la nave va* – Fellini gave her the marvellous role of the blind grand duchess. The character was already written in the script when Fellini saw Pina, dancing with her eyes closed, in *Café Müller* at the Teatro Argentina in Rome in 1982. It was this vision of her that convinced him that she would be the perfect person for the role.

I was enormously lucky to be working with Fellini in those days, and I had convinced him – who absolutely loathed dance – to come see the show. And I remember distinctly that the morning after we saw the show, Federico phoned me up to tell me that he absolutely had to meet Pina Bausch, so that he could offer her the part in the film. The shooting was to start in under a month. Pina was just leaving Italy, so I hurried to meet her at the airport. I told her about Fellini's enthusiasm for her to play the role. "*Ich?*" asked Pina, stupefied. "*Me? Really, me? It's really me that he wants?*" She couldn't

LEONETTA BENTIVOGLIO

Comment un danseur peut-il travailler vingt ans avec le même chorégraphe? Je pense que ton cas est unique et rare.

DOMINIQUE MERCY

C'est une question de continuer à partager, de continuer à regarder, de continuer à chercher, de continuer à perdre, de continuer à rire, de continuer à se mettre en colère l'un contre l'autre. C'est beaucoup de choses et cela continue parce que je pense qu'il y a encore beaucoup de chemin à parcourir, alors pourquoi ne pas le faire ensemble? Je ne sais pas. C'est difficile à expliquer, je ne sais pas si je le sais moi-même. Peut-être le sait-elle mieux que moi?

LEONETTA BENTIVOGLIO

Peux-tu me parler de ta première période de travail avec Pina?

DOMINIQUE MERCY

Au début cela a été merveilleux parce que pour la première fois non seulement je *pouvais* tousser sur scène, mais je *devais* tousser, j'avais une danse entière avec de la toux. C'était fantastique, ce n'était pas difficile. C'était merveilleux. On se sentait totalement libre dans cette œuvre. Et aussi pour les autres aspects, ce que je veux dire, c'est quand on travaille avec une troupe depuis si longtemps et que la troupe exige énormément de ses danseurs, alors on est obligé de se dévoiler, on doit aider à créer la trame.

believe it. But she accepted, which led to a very exhausting and exciting period for her. For months she split her time between rehearsals in Wuppertal and shooting in Rome at Cinecittà. During the filming, a very special relationship developed between her and Federico, due to a great understanding and complicity – albeit with few words – between them. The last time that I saw them together was when Fellini went to see *Viktor* at the Teatro Argentina. At the end of the show they had a very long and moving conversation, in the wings. It was then, more clearly than ever, that I saw the enormous similarity and affinity between the worlds of these artist-creators, who on the surface seem so different: what can they have in common, a great cinema director from Rimini and a major German choreographer?

Many things, actually. I have recently been compiling a mental list of these similarities. They possess the same depth of emotion, the same ability to see beyond the façade and conventions of language; they share a willingness to challenge the mystery and essence of being; they are both able to speak to the most intimate and secret part of the spectator; and each enjoys great forethought, which allows them to predict world events and social change (think of the scene in which a wall crumbles to the ground in *Palermo, Palermo* – a show devised only months before the fall of the Berlin Wall). They share a love of life and an incredible sense of humour; candour and wisdom; hatred for intellectualism, stigmas, concepts, and

LEONETTA BENTIVOGLIO

Comment faites-vous pour toujours trouver du matériau nouveau ?

DOMINIQUE MERCY

Bon, tu sais c'est comme demander comment on mange. On essaie c'est tout.

LEONETTA BENTIVOGLIO

Qu'elle était la signification pour toi de retrouver, près tant d'années, une œuvre comme Orpheus und Eurydike, créée en 1975 ? Une autre question : y a-t-il une œuvre que tu aimes plus que les autres, que tu apprécies plus sur scène ?

DOMINIQUE MERCY

Quand nous avons fait *Orpheus und Eurydike* ce n'était pas difficile parce que nous venions de faire *Iphigenie auf Tauris*, et quand nous avons fait *Iphigenie* à nouveau pour la première fois, nous étions tous très excités parce que comme vous l'avez dit, ça reposait quelque part dans le..., quelque part depuis tant d'années et nous ne savions pas si nous serions capables de le faire pour beaucoup de raisons, comme tu peux l'imaginer : la mémoire, le côté physique, la technique, toutes ces choses. Très rapidement nous avons réalisé que tout était là, c'était incroyable, c'était une joie immense, le plaisir à tous les niveaux, ce fut une belle expérience et je suis très content que Pina ait accepté de le refaire avec Malou et moi.

abstractions; extreme curiosity; a pleasure in eating and going to restaurants; an understanding of pain. They have both retained their innocence even in the midst of their success and both believe in the impossibility of living if not through their work, then their creations.

I asked Pina Bausch in an interview once: "How do you remember Federico?" Her answer came in bits and pieces: "Federico was such a clown...so serious. His voice was like a little cry, his pleasure in offering food and wine to the troupe.... He knew everything about life. I remember little secrets of ours, things he'd tell me after seeing one of my shows. In Rome, when we were performing *Viktor* at the Argentina, he embraced me, he was very moved: Do not ever stop working, he said, people like us are protected, and we have a duty to protect a turn. For me, Federico said, work is vacation, and life is so much more difficult. He knew how much I understood what he was saying: I felt his suffering just like he felt mine. We never spoke about it, but we knew that we knew." These words encapsulate the essence of their encounter.

JULIE SHANAHAN

When I was eighteen years old, in Adelaide in Australia, Pina came with three pieces: *Kontakthof*, *Bluebeard* and *1980*. I was just a young dancer in the audience, and full of energy, and actually I had so much energy that I couldn't sit the whole time during the performance because it was so long, so I was standing up and moving around, and

Pour moi, cela a été un bain de jouvence, enfin une espèce de. Il est plus difficile de répondre à la deuxième question parce qu'on me l'a posée pas mal de fois. Quand on fait une pièce on a l'impression qu'on aime cette pièce-là plus que toutes les autres mais par la suite, une semaine ou un mois plus tard, on en fait une autre et on se dit «*Oh non, c'est celle-là*» et parfois on se dit «*Oh, je vais refaire cette pièce, oh, oh, oh*», tu sais, ça suffit et puis on la fait et c'est un grand événement, c'est beau. Je ne sais vraiment pas parce que ce sont tous des rôles... si j'essayais, après, en quittant la pièce, je me dirais «*Oh non merde, ce n'est pas dans cet ordre-là que j'aurais dû les mettre*», toutes font partie de ce travail et de ce partage avec Pina.

LEONETTA BENTIVOGLIO

Je connais Pina Bausch et le Tanztheater Wuppertal depuis la fin des années 70 et je suis son travail régulièrement depuis quelques années. En 1985, j'ai publié une monographie de Pina Bausch, à l'occasion du grand festival anthologie de Venise qui lui était dédié. Les recherches que j'ai dues faire pour le livre m'ont permis de suivre la troupe de près, d'assister à toutes les répétitions et d'aller fréquemment à Wuppertal afin de m'entretenir longuement avec Pina Bausch.

Une deuxième édition de la monographie fut publiée chez Ubulibri en 1991, intitulée *Il Teatro de Pina Bausch [Le Théâtre de Pina*

when I was watching this performance I thought: "I would love to do that." But I never thought that I would have the courage to leave my country, and I never thought that I would have the courage to even introduce myself to Pina Bausch. But by accident I got to Germany and slowly I was able to see many performances of Pina's, and then I did an audition and I got into the company. And I think it's the same thing that's driving me now like it did when I first saw that performance when I was eighteen years old, and my heart is bleeding like crazy because when I saw the people in that performance I thought that they had so much courage and I thought that Pina must be able to really look at those people. Her eyes go straight to their hearts, because when I was in the audience I had the feeling I was also looking at those people and I was seeing them straight in the heart, and I think that this is the same thing that drives me now, that we always look for simplicity and honesty in our work. And every time we do any of our pieces, we come with the same enthusiasm and hope and, only afterwards, when you start to do the piece do you realise that maybe inside you've grown a lot, but it comes naturally, it's not like you push to become a better performer or something extraordinary, it comes all by itself. And that's the wonderful journey in this work, it's that it's a journey which goes through...eleven years is a long time for me...and that it goes through many different landscapes of emotions, sometimes deserts, sometimes oases, all of these different land-

Bausch], et enrichie par de nouveaux documents sur les spectacles et de nouvelles illustrations. Dans ce livre, j'explore le monde de Pina Bausch de manière progressive, en partant des premières chorégraphies des années 70 jusqu'à *Palermo, Palermo*. À dire vrai, lorsque j'ai terminé ce travail, j'ai été confrontée à un problème : j'ai réalisé que le travail de Pina Bausch n'était pas « évolutif ». En fait, son voyage en tant qu'artiste a été beaucoup plus « circulaire » que « progressif ». C'est peut-être pour cela que le Tanztheater Wuppertal possède l'extraordinaire capacité de garder son répertoire en vie, depuis *Iphigénie auf Tauris* jusqu'aux créations les plus récentes : en fait, aucune pièce ne peut être considérée comme dépassée.

Face à ces considérations, je fut tentée de tout recommencer, d'embarquer sur un livre totalement différent : plus analytique et diachronique qu'historique. J'approcherais ainsi l'intégralité du travail de Pina Bausch, avec l'idée que ses spectacles, en tant qu'entités, constituent une mosaïque de genres qui représentent un monde organique, cohérent. Aujourd'hui plus que jamais, je crois en la circularité du voyage que Pina Bausch a entrepris avec le Tanztheater Wuppertal. Son travail est classique – hors du temps et contemporain – totalement dans le coup. J'aimerais maintenant diviser ma petite contribution en deux parties : une qui a trait à mon expérience professionnelle avec Pina Bausch et l'autre plus personnelle.

scapes. But you always seem to overcome and come to another different landscape, you know, and this is what is so wonderful, and it's a journey that doesn't seem to stop. And, I think, what's wonderful about the company now is that we've got a vast range of people, you know, so we've got people who worked twenty five years with Pina, we've got young people who come in and inspire Pina straight away and inspire each other. I think we're always inspiring each other. Pina inspires us, we inspire her. When we're down she picks us up, when she's down we pick her up. So, but like I said, I think that the only way that we continue to create is because we are searching for something which is very simple and honest.

HELENA PIKON

I am Helena Pikon; I have been working with Pina for fourteen years. What about Pina? There's no words, but you know what I mean. It's about all the explosions inside your heart, explosions of joy, of sadness, wishes, wishes about love, all the true things you have inside when you take all the shit out. And I remember something important Pina said. She spoke about her hoping to be strong, and I think that I am now beginning to understand what she meant. I have the feeling I'm trying to be strong for myself, trying to be strong also for others, to bring others joy, to bring others some understanding of what's inside.

Dans la première partie, je chercherai à comprendre pourquoi ce travail a pris autant d'importance dans ma propre carrière. Je suis critique de danse et pendant de nombreuses années ce fut mon seul domaine d'activité. À l'origine, deux choses m'ont frappée dans le théâtre de Pina Bausch : sa relation au corps et son utilisation de l'espace.

Sa relation au corps, pour moi, en tant que critique de danse, m'a semblé très significative et libératrice. À travers les pièces de Pina Bausch, j'ai découvert un théâtre fait d'êtres humains plutôt que de personnages, des vérités décrites sans artifices. Dans son théâtre, j'ai vu pour la première fois les règles de la danse voler en éclats, ces règles que je pensais, jusqu'alors, conditionnées par les limites d'un pur langage technique. Son *Tanztheater* a banni les reliquats de la danse en tant qu'esthétisme pré-établi, en tant que mouvement précieux et poursuite d'une impossible beauté qui transcende l'ordinaire.

Avant Pina Bausch, tous les langages de danse du xx^e siècle, y compris le ballet, obéissaient à cette structure. La chorégraphie contemporaine – en opposition au ballet classique, basé sur le langage de l'académie de danse – adopte un vocabulaire beaucoup plus large et varié. Chaque chorégraphe invente le sien : Martha Graham a créé le sien, Doris Humphrey aussi, ainsi que Alwin Nikolais et Merce Cunningham. Petit à petit, ce qui ressortait sur scène de ces techniques et ces

ERIKO KUSUTA

PINA BAUSCH'S WHITE PENCIL
WITH ERASER

Buongiorno, mi chiamo Eriko Kusuta, sono felice di essere qui a dire auguri a Pina Bausch. I'm sorry, that is all the Italian I know. My name is Eriko Kusuta; I work as a TV presentator and writer in Japan. In my job I'm never nervous in front of thousands of people. However, there is only one exception, it's strange, which is when I'm in front of Pina Bausch. I'm always very nervous, and I have trouble finding my words. The reason could be because I am a big fan of Pina Bausch. Although I have many questions to ask her, when I actually meet her, no words come to my mind. But even if I can't find words, being enveloped in her aura satisfies me. Without exchanging words I hear her answers in my heart. So, today I have a huge problem because Pina is now here in this room, I feel as if I am in a dream. Furthermore this is Taormina in Italy. I speak really beautiful Japanese, but today I have to use my poor English. [*She speaks Japanese*] It is a very difficult situation for me. Therefore I will try to keep my speech as short as possible and pass the floor on to the next speaker.

Well, I have been travelling for the past ten years in order to see her work. The most important and dramatic experience for me was about seven or eight years ago in Munich. At that time, when I heard that Pina

méthodes constituait une continuité très définie de ce langage. Le spectacle du chorégraphe ne s'éloignait jamais du vocabulaire bien spécifique du créateur.

Ainsi, la résurrection du corps chez Pina Bausch n'avait pas de précédent : son théâtre a redonné au corps son rôle de « pourvoyeur d'émotions », en révolutionnant l'idée de la « différence » de la danse et son harmonie distante... classique ou contemporaine, plastique ou évanescence. Dans le théâtre de Pina Bausch, on ne voit pas l'impossible beauté des corps, différente de nos vies quotidiennes et inconnue à la réalité de l'existence. Pina Bausch a radicalement défié et bouleversé le maniérisme culturel et les catégories conceptuelles qui ont caractérisé tous les vocabulaires de danse connus jusqu'alors. Non seulement Pina Bausch et son *Tanztheater* refusent d'éviter la nature subjective du geste, elle la poursuit avec une passion renversante, elle ne la cherche pas pour la présenter en tant que mimique ou description, mais pour la recueillir et la raffiner à travers sa propre amplification chorégraphique, pour nous la restituer en système de communication si riche et si fort que cela n'a aucun sens de dire que son travail est un pur rejet de la danse, comme cela lui est souvent reproché ces temps-ci. Pina Bausch travaille la danse et le mouvement en tant qu'entités et fait resurgir leur essence active et émotive.

Au cours des débats d'hier, quelqu'un a parlé de « massacre de la danse » en évo-

would dance by herself, I immediately flew to Germany to see *Café Müller*. As you know, *Café Müller* is a short piece of only forty five minutes. And for almost forty minutes during the performance I couldn't hold back my tears. At first I was unable to find what caused this. But gradually I came to realise it. The full range of my emotions overflowed out of my heart. Pleasure, sadness, suffering, happiness, even the emotions I thought didn't exist because they had been buried at the bottom of my heart. In a moment my heart was opened. And when the performance ended, I felt totally free. It was the first time in my life I tasted such a spiritually liberating experience. At a party after the performance I sat close to her until dawn. Pina was dressed in black, as usual. Her eyes seemed to be viewing the future beyond the present. I felt I had never seen such a beautiful woman. Since then I have become a big fan of Pina Bausch, perhaps the biggest in Japan.

Her work has captured my heart forcefully. *Nelken, Viktor, Arien, Masurca Fogo*, etc. Pina's performances always give me very fresh surprises. I'm also fascinated by the warm nature and outstanding individuality of the dancers and other members of the *Tanztheater Wuppertal*. My exciting experiences with them and the beauty of Pina's works have led me to write articles for newspapers, magazines and books.

By the way, I'm actually a well known collector of erasers. I have twenty thousand erasers in my home and I recently published

quant la répétition des mouvements et les séquences obsessionnellement répétitives et typiques de Pina Bausch. Mais cette répétition contribue à la richesse de la chorégraphie du *Tanztheater*. Pina Bausch travaille comme un poète avec ses rimes, avec la fragmentation des gestes : répétant des variations qui ont leur propre cohérence, leur propre consistance. Elle travaille dans un univers chorégraphique très riche, très organique dans sa subjectivité. Lorsque des mots sont prononcés ou récités sur scène, ils prennent une grande signification gestuelle, comme des débris, ou des disques collectés de l'expérience vivante de la réalité d'un être. Cet « aspect physique » se répercute dans le corps du spectateur, le public éprouve une empathie directe pour les corps sur scène. La passion avec laquelle Pina Bausch fait resurgir la gamme entière du vocabulaire de la gestuelle a toujours été un aspect fascinant de son travail ; l'alphabet sourd-muet dans *Nelken*, le système de communication des « Indiens Peaux Rouges » dans *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*. Dans la danse de Pina Bausch, tout, chaque langage du corps a le droit d'exister – il n'y a ni hiérarchie, ni moralité, ni idéologie.

Puis, il y a son utilisation de l'espace, un autre élément révolutionnaire et très fort dans le théâtre de Pina Bausch, en partie issu de sa collaboration avec Rolf Borzik dans les premières années, puis, plus tard, avec Peter Pabst. Tout comme elle demande au corps d'avoir un rôle vivant et

a book entitled *Eriko's Encyclopaedia of Erasers*. A precious part of my collection is a pencil with eraser which Pina used for her creations. It is important to me that Pina uses a pencil and an eraser instead of a fountain pen or a ball point pen. That is a thin white pencil with a small white eraser on top. In this whiteness some golden letters stand out: "Steigen Berger Hotel." It's amazing, Pina has created such fantastic works with an ordinary item from a hotel. This theme of using everyday items was continued by Dominique Mercy. He was dancing artistically in a rehearsal room with a blanket he had borrowed from Alitalia airlines. For memory, I've put Pina's pencil with eraser in a glass test tube and displayed it at home as my personal treasure.

First of all, erasers are born in order to erase letters, lines, drawings, worlds which have been once created. Not only to destroy other worlds: they have also disappeared themselves, slowly being rubbed away. Erasers have to accept such a sad fate. I am deeply moved by their transient existence. Of course, Pina will never disappear. Her elegant slender body is a result of her hard training.

Pina Bausch will create new worlds of art one after the other, sometimes destroying them, and flying high to the next stage, still more, I will follow her. Today I'm really happy to be here to join this wonderful event. I would like to express again my heartfelt congratulations to Pina Bausch. Please continue to give us even greater surprises! Thank you.

libéré de tout artifice, Pina Bausch fonctionne avec l'espace d'une manière nouvelle qui force l'admiration, plongeant ses danseurs dans des contenus vivants et extraordinaires ou les confrontant à des obstacles et des barrières dispersés à travers ses espaces, comme la forêt de chaises dans *Café Müller* ou les débris de briques dans *Palermo, Palermo*.

Ses espaces sont des paysages mobiles, aux multiples dimensions. Ils divisent l'espace, ils sont provocateurs. Ils brisent la platitude du mouvement en deux dimensions. Ils permettent à l'action de pénétrer un territoire au-delà de la scène et des limites de sa largeur, de sa longueur, de sa profondeur. Ils encouragent le jeu sur tous les fronts et de tous les angles : sur les murs, dans les coulisses, dans l'orchestre... renversant ainsi les perspectives et, de ce fait, bouleversant les attentes du public en remplissant chaque recoin de la scène avec les actions les plus subtiles ou les plus exagérées, avec des détails compliqués rappelant certains tableaux de l'école Flamande ou des miniatures chinoises. Les paysages de Pina Bausch cadrent aussi l'invasion de la nature dans toute sa force : les mares d'eau dans *Adrien*, le vrai gazon odorant de *Barbe-Bleue*, les œillets dans *Nelken*, le tapis de terre dans *Auf dem Gebirge...*, l'aquarium dans *Two Cigarettes in the Dark*, la montagne de terre couleur rouille qui s'écroule dans *Viktor*.

Un autre élément qui éclate sur scène dans les spectacles de Pina Bausch est la réciprocité de sa relation avec le public,

MARIA JOÃO SEIXAS

Buongiorno a tutti. I have chosen to speak in English since I cannot speak in my own language – Portuguese! Though it's said in the book that I am a writer, I must tell you that I am not. I host a cultural talk show on the state television of my country and I move around arts and artists, taking from the artists my life inspiration. I also have to tell you that I stutter (*io sono balbuziente*). At home, I prepared a short communication for this ceremony, it may sound long to you since some syllables and even words can be repeated... I hope you'll understand. I was very surprised when your invitation arrived. Having no expertise on dance or theatre I thought – why me? Of course later I realised that Pina had wished to have some friends around her, and I am extremely happy and honoured to be here. Yesterday, I was very moved when listening to Mrs. Savitry Nair, and I wish I could have her wisdom and faith to sing a prayer for Pina. But I do not. So I will read to you some of the things I wrote about her.

This little paper has a title: *Pina Bausch – Priestess of Life as a Performing Art*.

Priestesses and priests have been, through the times, officiants of rites, *metteurs en scène* of ceremonies, guardians of cults. With their wisdom, or the symbolics of what their wisdom represents, they are in charge of the performance of liturgies. By gathering at their command the acolytes and the believers – with the purpose of celebrating a precise cult – they have a large and profound

qui est souvent impliqué dans le dialogue, accueilli dans le rituel, sollicité... Sa scène embrasse la salle, l'envahit. En ce qui concerne le côté plus personnel de ma relation à Pina Bausch, je voudrais rappeler un bref épisode : la rencontre entre Pina Bausch et Federico Fellini, dont je fut indirectement responsable, et qui a permis à Pina de prolonger son séjour en Italie. Vous savez peut-être qu'elle figurait dans *E la nave va* – Fellini lui confia le rôle merveilleux de la grande duchesse aveugle. Le personnage était déjà dans le scénario lorsque Fellini vit Pina danser les yeux fermés dans *Café Müller* au Teatro Argentino de Rome en 1982. Cette vision lui apporta la conviction que Pina serait parfaite pour le rôle.

À l'époque, j'avais la très grande chance de travailler avec Fellini et je l'avais convaincu – lui qui détestait la danse – de venir voir le spectacle. Et je me souviens précisément que le lendemain matin, Federico m'appela pour me dire qu'il fallait absolument qu'il rencontre Pina pour lui offrir le rôle. Le tournage devait commencer d'ici un mois. Pina s'apprêtait à quitter l'Italie, alors je me suis dépêchée de la rattraper à l'aéroport. Je lui ai parlé de l'enthousiasme de Fellini à l'idée qu'elle pourrait jouer ce rôle. «*Moi? demanda Pina, stupéfaite. Moi? Vraiment moi? C'est vraiment moi qu'il veut?*» Elle n'arrivait pas à le croire. Mais elle accepta, ce qui la mena vers une période de sa vie très fatigante mais excitante. Pendant des mois, elle partagea son temps entre les répétitions à Wuppertal et le tournage à Cinecittà près de Rome.

power, the power of evocation, the power of modelling and shaping and questioning the significance of the world, the power of interpreting the meaning of life and existence, the power of approaching by gestures and by words the transcendental, the power of the representation of the most mysterious of all concepts – the idea of PERSONA. And I do see Pina Bausch as a priestess. She is the officiant of the Tanztheater Wuppertal. The cult she officiates is DANCE THEATRE. The scene or the altar is the theatre of Wuppertal. Her closest acolytes are the actors/dancers, the set designers, the sound and lights engineers, the wardrobe stylists. She gathers them at her command to celebrate an assemblage of different ceremonies according to the variations of their liturgical schedule. Each new ceremony, she names it – *EIN NEUES STÜCK*. Von Pina Bausch, of course. And we, the spectators, we are the believers, always longing for the celebration of one more *neues Stück*. She has then the power to do so, like any other priestess or priest does, since the most ancient times. But what and how does she exactly evoke? How does she question the master roots of human existence? Does she intend to shape the lives of human beings? Does she pretend to know a particular secret, one hidden formula that defines the essence of living creatures? What kind of rites does she then practice? Pina Bausch, before any other qualification, i.e., before being a priestess, is an artist.

To be an artist basically means to be committed to bringing light out of darkness, to create, to give birth to, to make

Pendant le tournage, une relation très spéciale est née entre elle et Federico, grâce à une grande compréhension et une complicité, malgré le peu de mots échangés. Je les ai vus ensemble pour la dernière fois lorsque Fellini est venu voir *Viktor* au Teatro Argentino. À la fin du spectacle, ils ont eu une conversation très longue et émouvante, dans les coulisses. C'est alors, plus clairement que jamais, que j'ai vu l'énorme similitude et les affinités qui existaient entre les deux mondes de ces artistes créateurs, qui en surface semblent si éloignés. Que peuvent avoir en commun un grand cinéaste de Rimini et une immense chorégraphe allemande ?

Beaucoup de choses, en fait. J'ai récemment compilé mentalement une liste de ces similitudes. Ils ont la même profondeur d'émotion, la même capacité à voir au-delà des façades et des conventions du langage ; ils ont en commun la volonté de défier le mystère et l'essence de l'être ; ils sont tous deux capables de parler à la part la plus intime et la plus secrète du spectateur ; ils partagent une grande clairvoyance, qui leur permet de prévoir des événements mondiaux et des changements sociaux (pensez à la scène du mur qui s'écroule dans *Palermo, Palermo* – un spectacle conçu seulement quelques mois avant la chute du Mur de Berlin). Ils ont en commun l'amour de la vie et un sens de l'humour incroyable ; la candeur, la sagesse ; la haine de l'intellectualisme, des concepts, des abstractions et des stigmates ; une curiosité extrême ; le

life arise out of nothingness.

Therefore LIFE is, for Pina – the artist, and Pina – the officiant, the reason for her work, the main purpose for her restless search, the continent and the content of her expression, the *corpus* of her liturgy. And we can read and see each *neues Stück* as a new witnessing in the interpretation of life. A new ritual to express the same old rite of the living. Can life be defined as pure movement? I believe yes, once its opposite, the non-life, can only be imagined as the absolute immobility, both spiritually and materially. When Pina was a young girl she made a decision about the way she intended to cross the paths of her life: DANCING. To dance became her language, her most natural form of witnessing, of communicating, her *ethos* and her *praxis*. Then, later, she became more and more demanding about the significance of herself as a witness of life in the world. And dancing itself was not enough to offer the crucial testimony she wanted to give about the “here” and the “now”. That's when she decided to summon the language of theatre, with its different codes of representation, to match and to mate it with dance. The acolytes, the dancers, then became actors/dancers. Words and scenes and characters out of personal memories, out of personal dreams and concerns, out of personal experiences, woven and combined with the principles of dance movements, are to be from now on the new text of her liturgical scripts. As we all know, to be convincing a liturgy has to transmit a sense of globality. With the adop-

plaisir de manger, d'aller au restaurant ; une compréhension de la douleur. Tous deux ont gardé une innocence malgré leur succès et sont dans l'impossibilité de vivre si ce n'est à travers leur travail et leurs créations.

À l'occasion d'une interview, j'ai demandé à Pina : « *Quel souvenir avez-vous de Federico?* » Sa réponse est venue par petits bouts : « *Federico était un tel clown, si sérieux... Sa voix ressemblait à un petit cri, son plaisir à offrir du vin et un repas à la troupe... Il savait tout de la vie. Je me souviens de quelques petits secrets entre nous, des choses qu'il me disait après avoir vu un de mes spectacles. À Rome, après la représentation de Viktor à l'Argentina, il m'a pris dans ses bras, il était très ému : "N'arrêtez jamais de travailler, m'a-t-il dit, les gens comme nous sont protégés et nous avons le devoir de protéger en retour". "Pour moi, m'a dit Federico, le travail, c'est comme les vacances et la vie est tellement plus difficile". Il savait à quel point je comprenais ce qu'il disait : je ressentais sa souffrance tout comme il ressentait la mienne. Nous n'en avons jamais parlé, mais nous savions que nous savions.* » Ces mots renferment l'essence de leur rencontre.

tion of this new dance theatre *lexicon*, Pina Bausch was on the path to approach the searched wholeness for each *neues Stück*. And life became not only the object of the witnessing but the witness itself. Being performed as such, life became, in each *neues Stück*, the noblest of all performing arts, *the* performing art. And that is exactly the miraculous touch of Pina Bausch's art. Miracles are good, fantastic, extremely generous events. For the believers, miracles redeem their lack of contentment about the frail finiteness and the complex contradiction of what exists. Miracles are an act of love, a supreme act of love. Each *neues Stück* is also a supreme act of love. That is how I can define the uneasiness and the anxiety of Pina Bausch. Of her work. Of her art. Each *neues Stück*, each new act of love by Pina Bausch is a desperate attempt to redeem life by allowing life itself to be performed, to be recreated, to be miraculously taken out of the darkest edges of its doings and meanings, and have a breath of fresh breeze, of pure light. To be, in a word, liturgically celebrated. As priestesses and priests are meant to perform. For you, Pina. Thank you.

MATTHIAS SCHMIEGELT

Thank you. I must have been crazy to have chosen a subject like this because, you know, organisational changes in structure, compared to these emotional statements, philosophical statements we have heard, after all that, in the end? I want to start by

JULIE SHANAHAN

Quand j'avais dix-huit ans, Pina amena trois pièces à Adélaïde en Australie : *Kontakthof*, *Barbe-bleue* et *1980*. J'étais une jeune danseuse dans le public et pleine d'énergie, j'avais tellement d'énergie en fait que je ne pouvais même pas rester assise pendant la représentation parce qu'elle était si longue, alors je me levais et je bougeais et pendant que je regardais la représentation je me disais «*J'adorerais faire ça.*» Mais je n'aurais jamais pu penser que j'aurais un jour le courage de quitter mon pays et je ne pensais pas que j'aurais le courage de me présenter à Pina Bausch. Mais par accident je suis allée en Allemagne et progressivement j'ai pu voir beaucoup de représentations de Pina. Ensuite j'ai fait un essai et j'ai rejoint la troupe. Je pense que c'est le même élan qui me pousse aujourd'hui que celui du jour de la représentation de mes dix-huit ans. Mon cœur saignait à vif de voir les gens dans cette représentation, je trouvais qu'ils avaient tellement de courage et je pensais que Pina devait vraiment être capable de regarder les gens, ses yeux vont tout droit vers leurs cœurs. Lorsque j'étais dans le public, j'avais la sensation que quand je regardais ces gens, je voyais directement dans leur cœur. Je pense que c'est la même chose qui me pousse maintenant et nous recherchons toujours la simplicité et l'honnêteté dans notre travail. Chaque fois que nous venons pour l'une de nos pièces nous venons avec le même

reading the names of the twenty five people who got together in 1973 to do something together: Malou Airaud, Marlis Alt, Pina Bausch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Charlotte Butler, Catherine Denisot, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, Margaret Huggenberg, Riitta Laurikainen, Vivienne Newport, Monika Sagon, Monika Wacker, John Giffin, Ralph Grant, Ed Kortlandt, Dominique Mercy, Jan Minarik, Carlos Orta, João Penalva, Hans Pop, Gabriel Sala, Heinz Samm, Wolf Werner, and Rolf Borzik. These twenty five people came together with Pina Bausch to start something. The Generalintendent Wüstenhofer had asked her for a long time to take over the dance department of Wuppertal, and she hesitated a lot, then she said: "I'll try," and this trying, as Pina Bausch put it recently, is what she is still doing. She was working in a three-department *Stadttheater* [State theatre] with a given structure, with all that goes with it. That meant, for instance, ballet in operas and musicals, but it was developing in certain ways, she was putting pieces together and this way of working demanded special means, like workshops that get plans at the last minute to perform a piece that has not been devised during the rehearsal period. She worked on all that in a very stubborn way, so she changed the structures not by moving into something theoretical but by doing it in effect. The Tanztheater Wuppertal existed twenty-five years on the basis of a yearly contract and every year it could have been ended, and it worked twenty-five

enthousiasme et la même espérance et c'est seulement après coup, quand on commence à jouer la pièce, qu'on réalise que peut-être, à l'intérieur de soi, quelque chose a mûri. Mais cela vient naturellement, ce n'est pas comme si on se forçait pour devenir un meilleur acteur ou un... quelque chose d'extraordinaire, cela vient tout seul et c'est cela qui fait le merveilleux voyage de ce travail, c'est un voyage qui traverse. Onze ans, pour moi, c'est long et le voyage traverse des paysages d'émotions différentes, parfois des déserts, parfois des oasis, tous les différents paysages. Mais on semble toujours surmonter et parvenir finalement à un paysage différent, vous savez, et c'est cela qui est si merveilleux dans la troupe, maintenant que nous avons une grande variété de gens. Vous savez, nous avons des gens qui travaillent avec Pina depuis vingt-cinq ans, nous avons des jeunes gens qui arrivent et qui inspirent Pina immédiatement et qui s'inspirent les uns les autres, je pense que nous nous inspirons les uns les autres sans cesse. Pina nous inspire et nous, nous l'inspirons. Quand nous touchons le fond, c'est elle qui nous remonte et quand c'est elle qui touche le fond, c'est nous qui la remontons. Ce que je veux dire c'est que ce qui fait que nous continuons à créer, c'est que nous cherchons quelque chose de très simple et d'honnête.

years. During these twenty-five years a slow process of change took place in the given structure of a Stadttheatre. The ballet in operas were abandoned, the independence of the budget grew, we could work with variable budget figures, but still the Generalintendant of the Wuppertal Bühne is the one who, in 1993, took the decision to cancel a Berlin series, with a boycott, to punish Berlin for having closed the Schiller Theatre. Anyway, now, since March 1999, we are an independent company in the form of a limited liability company, in Germany called GmbH, in Italian called SRL, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. For five years the city of Wuppertal and the State of North Rhine-Westphalia guarantee our existence through subsidies, and we have contracts in ruling the co-operation with the workshop administration of the structure of the Wuppertal organisation, which is a merged theatre between Wuppertal and Gelsenkirchen. We have the support of the city, we have the support of the state, and we also have the great support of our audience in Wuppertal, not like you heard yesterday, with fighting, but with a great support in Wuppertal and everywhere else we perform. The old, early cliché of Tanztheater Wuppertal and all the people who have known this company in the early seventies and eighties, when we had the image of a "Living Theatre" – one big family, avant-garde, free performances – is not true; it was all developed in the frame of a traditional Stadttheatre. There's one

HELENA PIKON

Je m'appelle Helena Pikon. Je travaille avec Pina depuis quatorze ans. Que penseriez-vous que Pina parle à ma place... Il n'y a pas de mots, vous savez ce que je veux dire. C'est une explosion à l'intérieur de son cœur, une explosion de joie, de tristesse, des désirs, des souhaits d'amour, toutes les choses vraies que vous avez en vous quand vous enlevez toute la merde. Je me souviens de quelque chose d'important que disait Pina, elle parlait d'être forte, d'espérer être forte, et je pense que maintenant je commence à comprendre ce qu'elle voulait dire, j'ai le sentiment d'essayer d'être forte pour moi-même, d'essayer d'être forte aussi pour les autres, pour apporter de la joie aux autres, pour apporter aux autres un peu de compréhension sur ce qu'on a à l'intérieur de soi.

ERIKO KUSUTA

LE CRAYON BLANC AVEC GOMME DE PINA BAUSCH

Buongiorno, mi chiamo Eriko Kusuta, sono felice di essere qui a dire auguri a Pina Bausch. Je suis désolée, c'est la totalité de l'italien que je sais. Je m'appelle Eriko Kusuta. Je travaille comme présentatrice à la télévision et je suis aussi écrivain au Japon. Dans mon travail, je ne suis jamais nerveuse devant des milliers de gens. Cependant, il y a une exception, c'est étrange, mais quand je me trouve en pré-

department, emancipating itself in a process which comes through the strength and the ability of Pina Bausch and all the dancers who work with her. We now are having a discussion in Germany about how the world of dance should be, about international networks, *Maison de la Dance*, how dance house institutions should take over the world of dance because in old structures and buildings no new work would grow. Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal proved the contrary, and Pina Bausch is still trying, and we hope that with her dancers and all of us involved, within these new forms, institutionalised only for supporting her work, that it will go on for long. Thank you.

PÉTER ESTERHÁZY

I am supposed to start talking about Pina Bausch right away, but I cannot start so quickly. I just came from the airport. There is a Hungarian painter from the beginning of this century who lived for a time here in Taormina, and I am here for the first time, but have many pictures of Taormina in my head. It was a very strange experience to see something which I already know and yet do not know. And when I saw that, I also thought of my father. He speaks a very good English, like an English English, and when he has seen something fantastic – such as, for example, this picture of Taormina – he always used the expression: “Not bad, not bad.” If I were a logical man or woman, I would now speak Hungarian, which no one

sence de Pina Bausch je suis toujours nerveuse et j'ai du mal à trouver mes mots. Une raison pourrait être que je suis une grande « fan » de Pina Bausch. Pourtant, alors même que j'ai beaucoup de questions à lui poser, quand je suis en face d'elle, je ne trouve pas les mots. Même quand je ne trouve pas les mots, le simple fait d'être enveloppée dans son aura suffit à me satisfaire. Sans échanger de mots, j'entends ses réponses dans mon cœur. Donc, aujourd'hui, j'ai un vrai gros problème car elle est là dans cette salle, et je me sens comme dans un rêve. Qui plus est, nous sommes à Taormina, en Italie. Je parle réellement très bien le japonais, mais aujourd'hui je suis obligée de m'exprimer en anglais... (*elle parle en japonais*)

C'est une situation difficile pour moi et donc je vais essayer de faire un discours le plus court possible et de passer le bâton au speaker suivant.

Bien, cela fait dix ans que je voyage pour voir son œuvre. Mon expérience la plus importante et la plus dramatique fut il y a sept ou huit ans à Munich. Quand j'appris alors que Pina allait danser seule, je me suis envolée pour l'Allemagne pour voir *Café Müller*. Comme vous le savez, *Café Müller* est une pièce courte de seulement quarante-cinq minutes, et pendant presque quarante minutes de représentation, je n'ai pas pu retenir mes larmes. Au début je ne parvenais pas à en comprendre la cause puis, peu à peu, j'ai compris. Le registre entier de mes émotions déversait de mon

understands. That is to say it is irrelevant what I say or write about Pina Bausch, whether it be an essay or a report or a eulogy or whatever, because they are all declarations of love. And the words of a proclamation of love – you will recall, they only disturb. Even now I say words instead of words. “The steps,” says Pina, “never came out of my legs.” But perhaps the words...my words now come out of the legs, after all – and where should I boast with it, if not in Italy – I was in the outskirts of Budapest, a third-rate football player, or fourth-rate. It is exactly two years ago that I was allowed to talk about Pina Bausch in Berlin, and at the time I imagined – it was a very beautiful, poetic thought – what the life of a Pina-Bausch-Laudator is like. How beautiful could that be. How one prepares oneself. One flips pages in catalogues, albums, Wuppertal from the rear, Wuppertal from the front, with the monorail, without the monorail, and would flip pages and pages, and the days would pass. We do nothing: We take notes for ourselves, absolutely superfluous. We neglect our work, do not shave, barely wash ourselves anymore, we “bausch”. And at the time I wanted to say something absurd or unthinkable and said: What a beautiful life that would be, the wonderful life of the Bausch-Laudator. Suddenly one is invited everywhere from one Bausch-Symposium to another Bausch-Symposium. And now I am here. So my not-all-too-big fantasy has caught up with me. I stand in the shadow of Etna, as if it were the most obvi-

cœur : plaisir, tristesse, souffrance, bonheur, même des émotions dont je ne connaissais pas l'existence parce qu'elles étaient enterrées au plus profond de mon cœur. À un moment, mon cœur s'est ouvert et quand la représentation s'est terminée je me suis sentie totalement libérée. C'était la première fois de ma vie que je goûtais à une expérience aussi spirituellement libératrice. Pendant la soirée, après la représentation, j'étais assise à côté d'elle jusqu'à l'aube. Elle était habillée en noir, comme d'habitude. Son regard semblait voir l'avenir à travers le présent. Je sentais que je n'avais jamais vue de femme si belle. Depuis je suis devenue une grande fan de Pina Bausch, peut-être la plus grande au Japon : parce que son œuvre a saisi mon cœur avec force : *Nelken*, *Victor*, *Arien*, *Masurca Fogo*, etc. Les représentations de Pina me réservent toujours de nouvelles surprises. La nature chaleureuse et l'individualité hors pair de ses danseurs et des membres du Tanztheater Wuppertal me fascinent aussi. Mes expériences passionnantes avec eux et la beauté de l'œuvre de Pina m'ont fait écrire des articles pour les journaux, les magazines et des livres. À propos, je suis aussi une collectionneuse notoire de gommes. J'en possède environ vingt mille chez moi et j'ai récemment publié un livre qui a pour titre *L'Encyclopédie des gommes d'Eriko*. L'une des gommes précieuses de ma collection est un crayon avec gomme que Pina a utilisé pour ses créations. Pour moi, il est important que Pina utilise un crayon avec une gomme plutôt qu'un stylo ou

ous thing in the world. I stand there and can do nothing else. So to speak. I am not a man of the spoken, but rather of the written word, but I could talk about them for hours. About their big, old art. About the importance of art. Since Bausch, the word "dance" means something different. And actually – that was my idea at the time – evidence of this should be provided in the dictionary: b.Bausch, a.Bausch – before Bausch, after Bausch. That she took dance – and particularly classical ballet – which stands under the sovereignty of vanity, she took it out of there and put it under the sovereignty of beauty. Moreover, that she created a new representation of people. To divide people into two categories of women and men, this leaves Pina Bausch cold. This division she does not accept, it does not interest her. For her part she always speaks of people, then they are men and women. And this free representation of people, this new freedom, is Pina Bausch's big achievement. In order to say it with Péter Nádas' precise expression: "She is the Philosopher of the Body." A large and difficult understanding. Who speaks of the body, speaks of death. And who speaks of death, speaks against death. It is always a hopeless and happy science. I say words instead of words. But why am I here? Not because of this homework, and not even because of Taormina's indescribable beauty. They are certainly not unimportant, but not important enough. It is important for me to be able to say how much I have learned from Pina Bausch over time. Naturally, one can only

un bic. Celui-là est un fin crayon blanc avec une petite gomme blanche au bout. Des lettres d'or ressortent sur toute cette blancheur «*Steigen Berger Hotel*». Il est extraordinaire que Pina ait créé des œuvres aussi fantastiques avec un objet aussi ordinaire d'un hôtel. Dominique Mercy a développé ce thème de l'utilisation des objets ordinaires dans une salle de répétition, il dansait avec grand art avec une couverture autour des épaules qu'il avait emprunté à la compagnie aérienne Alitalia. Pour mon souvenir, j'ai placé le crayon blanc avec gomme de Pina dans un tube de verre et, chez moi, je le montre comme mon trésor personnel.

Au début, les gommes sont nées pour effacer des lettres, des lignes, des dessins, des mondes créés un jour. Pas seulement pour détruire d'autres mondes mais aussi ceux qui disparaissent d'eux-mêmes, lentement en se déformant. Les gommes doivent admettre leur triste sort. Leur existence temporaire me touche beaucoup. Bien sûr, Pina ne disparaîtra jamais. Son corps élancé est le produit de son entraînement rigoureux. Elle créera d'autres mondes de l'art l'un après l'autre, de temps en temps elle les détruira, et elle s'envolera encore plus haut, encore plus, et je la suivrai. Aujourd'hui je suis vraiment très heureuse d'être ici et de participer à ce merveilleux événement. Je veux une fois de plus féliciter Pina Bausch du fond du cœur. S'il vous plaît, continuez à nous préparer des surprises encore plus grandes! Merci.

learn what one already knows anyway. So it is sooner a confirmation than something informative. The proximity of large and small, of above and below, fine and coarse, shouting and whispering, of crying and laughing are close to me, correspond to my reflexes. Also the claim that crying because of onions...is also crying. Personal honesty means nothing, the tax authority needs it. One should be like her, Pina Bausch, honest cosmically. From her I do not get words, rather gestures, movements, a twitch, a nod. Naturally, those are movements of dancers, of her dancers, I will put it that way. As for example Jan Minarik stands, he stands like Etna, or Dominique Mercy jumps, also like Etna. All that I have, I own that. That means...and something bigger, which concerns me, I cannot say, impossible – without her, without Pina Bausch, I would simply write other sentences. And I am thankful for that. It is very exciting for me. Two years ago I used the following paraphrase as a motto: "Why dance in indigent times? Who speaks of dancing? Survival is everything." Now I would like to add something to that, because over time we get from Bausch's art something essential and unexpected from this survival. Namely what the last of her works – concerning this survival – can very well be connected with cheerfulness. When I came, I heard the word "funny." That is not "funny." Cheerfulness is not "funny." After that I would like to bring attention to her new, beautiful and heavy cheerfulness. And with respect to the declaration of love, I

MARIA JOÃO SEIXAS

Buongiorno a tutti. J'ai choisi de parler anglais à partir du moment où je ne peux pas parler ma langue, le portugais! Bien qu'il soit écrit dans le livre que je suis écrivain, je ne le suis pas, j'anime une émission de débat culturel pour la télévision publique de mon pays et je vis parmi les arts et les artistes, prenant des artistes mon inspiration de vie. Je dois aussi vous dire que je bégaye (*io sono balbuziante*). Chez moi, j'ai préparé un court message pour cette cérémonie, mais il pourra vous paraître long une fois que certaines syllabes ou même des mots seront répétés... J'espère que vous serez compréhensifs. J'ai été très surprise quand j'ai reçu votre invitation. Vu que je n'ai aucune expertise ni en danse ni en théâtre, je me suis dit : «*Pourquoi moi?*» Plus tard, j'ai réalisé que Pina avait désiré avoir des amis autour d'elle et je suis très heureuse et honorée d'être ici. Hier, j'ai été très émue en écoutant madame Savitry Nair et j'aimerais posséder sa sagesse et sa foi pour chanter une prière pour Pina. Mais je ne peux pas. Alors je vais vous lire quelques-unes des choses que j'ai écrites sur elle. Ce message a un titre : *Pina Bausch – Prêtresse de la Vie comme Art du Spectacle*

De tous temps, prêtresses et prêtres ont été les officiants des rites, les metteurs en scène de cérémonies, les gardiens du culte. Du fait de leur sagesse et de la symbolique que représente leur sagesse, ce sont eux qui sont chargés des liturgies pour célébrer un culte parti-

do not want to be coquettish with that here. In our dialogue-monologue there is something peculiar, impersonal, as if not I but my books would speak with her. Or with her legs. My books with her legs. My books have a good life. Instead of words I say words. Words which perhaps also for me come not only out of my legs. Thank you for your attention.

PIERA DEGLI ESPOSTI

Her face like a little lobster.... We meet, and we talk. She seems quite amused by me, and I am curious about her, and this high priestess opens up with smiling eyes. Only after this first encounter do I see her show. Suddenly a whole world opens up.... Look at all those beautiful flowered buttocks; look at the sensual women dressed in flowered silk, rotund women straight out of a summer at the seaside in the 1940s. These bodies I remember so well: aunts, mothers...bodies that went to dance at the Villa Clelia, at the dancehall fêtes. Generous bodies, adorned with flowers.... When you're a young girl, you tend to mythologise those bodies wrapped in taffeta and satin – fabrics that were so much a part of my childhood, and that have now almost entirely disappeared. These women are just like that.... An onrush of flowers and ample shapes: sinuous, vigorous bodies, full of warmth and promise, and harmony. Here's one suffering in her solitude, who eats an apple; another who extends a greeting to herself; and yet another, a great heap of a woman, who wants a man who doesn't want her, yet she calls out to him anyway: she follows him

culier, ils rassemblent autour d'eux sous leur commandement disciples et croyants, ils possèdent une puissance immense et profonde, le pouvoir d'évocation, le pouvoir d'influencer, de mouler et de questionner la signification du monde, le pouvoir d'interpréter le sens de la vie et de l'existence, le pouvoir de s'approcher du transcendantal par des gestes, par des mots, le pouvoir de représenter le plus mystérieux de tous les concepts – l'idée de *PERSONA*. Je vois Pina Bausch comme une prêtresse. Elle est l'officiante du Tanztheater Wuppertal. Le culte auquel elle officie est celui du THÉÂTRE DANSÉ, la scène ou l'autel est le théâtre de Wuppertal. Ses plus proches disciples sont les acteurs/danseurs, les scénographes, les ingénieurs du son et de la lumière, les stylistes costumiers. Elle les rassemble sous son commandement pour célébrer un ensemble de cérémonies différentes selon les variations de leur calendrier liturgique. Elle donne un nom à chaque nouvelle cérémonie, elle l'appelle – *EIN NEUES STÜCK. Von Pina Bausch*, bien sûr. Et nous, le public, sommes les croyants, demandant toujours la célébration d'un autre *neues Stück* de plus. Elle a alors le pouvoir d'en créer un, comme tout autre prêtresse et prêtre depuis les temps les plus anciens. Mais qu'évoque-t-elle exactement et comment? Comment interroge-t-elle les racines mâtresses de l'existence humaine? Essaie-t-elle de donner forme aux vies des êtres humains? Prétend-elle connaître un secret particulier, une formule secrète qui définisse l'essence des

and tries to make him jealous, but does he care? No. And yet another body comes forward, wearing eyeglasses. She looks like the country lass who's considered extremely learned because she knows how to read.

Watching these shows, the picture that comes into focus is that of a whole gridwork of gardens and families, terraces, lunches and suppers... You've got bodies eating ice cream, bodies through which you can feel the rhythm of the day gone by. This isn't a ballet you see before you, it's more like you're looking down on the whole of the city of Rome, or on a bustling neighbourhood, or on any city. You catch a glimpse of somebody eating, someone else whistling.

In fact, watching these shows, the very notion of dance as purely drawn from the abstract vanishes.

You encounter volume, a moving mass. In her shows, buttocks emerge from their hiding place and move about freely, with pleasure, because the arse has its own beauty – this is what I used to tell my sister when she complained that hers was pear-shaped.

And then there's the breast, the hair, the eyes that blink behind a pair of glasses, the shoes...there's the muted and the radiant. Here, femininity is proffered. It says: Here I am.

She orchestrates them, she waves them about, these flowered buttocks; she arranges them into tableaux. It's the buttocks that seduced me. It was like being transported into a world of terraces, of gardens, of pots and pans.

créatures vivantes? Quels genres de rites culturels pratique-t-elle? Avant toute autre qualification, avant même d'être prêtresse, Pina Bausch est une artiste.

Être un artiste, au fond, cela signifie être chargé de créer de la lumière avec de l'obscurité, de créer, de donner naissance à, de faire de la vie avec rien. Pour Pina l'artiste et pour Pina l'officiante – c'est la vie qui est la raison d'être de son œuvre, le but principal de sa recherche insatiable, le continent et le contenu de son expression, le corpus de sa liturgie. Et nous pouvons lire et voir chaque *neues Stück* comme un témoignage de l'interprétation de la vie. Un nouveau rituel pour exprimer l'ancien rite de la vie. Peut-on définir la vie comme pur mouvement? Je pense que oui dès l'instant que son opposé, la non-vie ne peut être visualisée que comme immobilité absolue, à la fois spirituellement et matériellement. Un jour quand Pina était petite fille elle a décidé comment elle voulait traverser la vie : EN DANSANT. La danse est devenue son langage, sa façon la plus naturelle de s'exprimer, de communiquer, son *ethos* et sa praxis. Plus tard, elle est devenue de plus en plus exigeante sur sa propre signification en tant que témoin de la vie dans le monde. Et la danse seule ne suffisait plus à donner le témoignage crucial qu'elle voulait donner du « ici » et du « maintenant ». C'est alors qu'elle décida d'en appeler au langage du théâtre, avec ses codes différents de représentation, pour l'assembler et l'accoupler avec la danse. Les disciples,

This, in short, was my second impression. My first was that of the vestal virgin. What's extraordinary is that both these impressions came at once, they were mixed up together: the vestal virgin and Christ amid the pots and pans, amid the terraces and the gardens. The intelligence that emanates from her shows is light, extremely light: its irony makes it light.

People are used to an intelligence of inconvenience: you have to do this, you have to read that, this author, that author. Pina's intelligence is different: nothing is awkward, you feel completely at ease. Her irony flows from her hands easily.

I believe her shows always promise good things. I believe her shows offer the best that one can hope for when one goes to the theatre.

les danseurs devinrent alors des acteurs/danseurs. Des mots, des scènes et des personnages sortis de souvenirs personnels, de rêves et d'inquiétudes personnels, d'expériences personnelles, tissées et combinées avec les principes des mouvements de la danse, deviendront désormais le texte nouveau de ses écritures liturgiques. Comme nous le savons, une liturgie, pour être convaincante, doit transmettre un sens de globalité. Avec l'adoption de ce nouveau *lexicon*, théâtre dansé, Pina Bausch allait s'approcher de la totalité pour chaque *neues Stück*. Et la vie est devenue non plus seulement l'objet du témoignage mais le témoignage lui-même. Représentée ainsi, la vie est devenue avec chaque *neues Stück* le plus noble des arts de la représentation, l'art de la représentation. C'est la touche miraculeuse qu'apporte l'art de Pina Bausch. Les miracles sont de bons événements, fantastiques, et extrêmement généreux. Pour les croyants, les miracles compensent la finitude fragile et la contradiction complexe de l'existant. Les miracles sont des gestes d'amour, le geste d'amour suprême. Chaque *neues Stück* est un geste d'amour suprême. C'est comme cela que je peux définir l'inquiétude et l'angoisse de Pina Bausch. De son œuvre. De son art. Chaque *neues Stück*, chaque nouveau geste d'amour de la part de Pina Bausch est un essai désespéré de racheter la vie en laissant la vie elle-même se jouer, se recréer, sortir des limites sombres de ses actions et de ses sens,

pour respirer la brise légère, la lumière pure. En un mot, pour être célébrée en liturgie. Comme sont censés le faire les prêtresses et les prêtres. Pour toi, Pina. Merci.

Taormina mai 1999.

MATTHIAS SCHMIEGELT

Merci. Il faut que je sois fou pour avoir choisi un sujet comme celui-là, parce que vous savez l'organisation structurelle, par comparaison avec ces déclarations émotionnelles et les déclarations philosophiques que nous avons entendues, après tout cela, arriver à la fin? Je veux commencer par vous lire les noms des vingt-cinq personnes qui se sont rassemblées en 1973 pour faire quelque chose ensemble : Malou Airaudo, Marlis Alt, Pina Bausch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broesma, Charlotte Butler, Catherine Denisot, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, Margaret Huggenberg, Riitta Laurikainen, Vivienne Newport, Monika Sagon, Monika Wacker, John Griffin, Ralph Grant, Ed Kortlandt, Dominique Mercy, Jan Minarik, Carlos Orta, João Penalva, Hans Pop, Gabriel Sala, Heinz Samm, Wolf Werner et Rolf Borzick. Ces vingt-cinq personnes se sont rassemblées autour de Pina Bausch pour faire quelque chose. Le Generalintendent Wüstenhofer lui avait demandé depuis longtemps de prendre la direction du département de danse au Wuppertal, elle a hésité longtemps puis elle a dit «*Je vais essayer*», et cet essai, comme Pina Bausch l'a récemment

dit, c'est encore ce qu'elle est en train de faire. Elle travailla au sein d'un *Stadttheater* [théâtre public] qui avait trois départements et une structure donnée, avec tout ce que cela sous-entend. Cela signifiait du ballet dans les opéras et les opérettes, mais cela évoluait de plusieurs façons, elle rassemblait les morceaux et ces façons de faire nécessitaient des situations spéciales telles que des ateliers qui recevaient les plans à la dernière minute pour une représentation qui n'avait pas été préparée pendant les répétitions. À tout cela, elle travailla avec grand acharnement et ainsi changea les structures, non pas en les changeant d'un point de vue théorique mais en les changeant en termes pratiques. Le Tanztheater Wuppertal existe depuis vingt-cinq ans sur la base d'un contrat annuel qui peut s'arrêter à la fin de chaque année et cela fait vingt-cinq ans que cela marche. Au cours de ces vingt-cinq ans, des changements ont eu lieu dans un processus lent inhérent à la structure d'un *Stadttheater*. Le ballet dans les opéras ne continua pas, l'indépendance du budget augmenta, nous pouvions travailler avec des chiffres budgétaires incertains, mais tout de même le Generalintendant du Wuppertal Bühne fut celui qui, en 1993, prit la décision d'annuler une série berlinoise pour punir Berlin, avec un boycott, pour la fermeture du Théâtre Schiller. De toute façon, maintenant depuis mars 1999, nous sommes une société indépendante sous forme de société à responsabilité limitée, qui s'appelle GmbH en Allemagne, en

italien SRL Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. La ville de Wuppertal et l'État du Rhin Nord-Westphalie garantissent notre existence par des subventions pour une période de cinq ans et nous sommes sous contrat de coopération avec l'administration de l'atelier de l'organisation Wuppertal qui est une fusion de théâtres entre Wuppertal et Gelsenkirchen. Nous avons le soutien de la ville, le soutien de l'état et nous avons aussi le soutien important du public de Wuppertal, non plus en nous battant comme autrefois mais avec un soutien important à Wuppertal et partout où nous donnons des représentations. L'ancien cliché du Tanztheater Wuppertal, avec tous ceux qui connaissent la troupe depuis les années 70 et 80 – l'image d'un « Living Theatre », tout une grande famille, tout en avant-garde, en représentations gratuites – cela n'est plus vrai. Tout s'est développé au sein d'une structure de *Stadttheater* traditionnel, avec un département qui s'émancipe progressivement grâce à la force et à la capacité de Pina Bausch et de tous les danseurs travaillant avec elle. En ce moment, en Allemagne, le débat est ouvert pour savoir ce que doit être le monde de la danse, un réseau international, une maison de la danse, des « maisons de la danse » institutionnelles qui contrôleraient le monde de la danse parce qu'à l'intérieur des anciennes structures et bâtiments, aucun nouveau travail ne pourrait se développer. Pina Bausch a prouvé le contraire. Et nous espérons qu'avec ses danseurs et nous

tous à ses côtés, elle travaillera sur ces formes nouvelles au sein de structures institutionalisées uniquement pour soutenir son travail et j'espère que cela durera longtemps. Merci.

PÉTER ESTERHÁZY

Normalement, je dois commencer à parler de Pina Bausch tout de suite, mais je ne peux pas commencer si vite. J'arrive juste de l'aéroport. Il y a un peintre hongrois du début du siècle qui a vécu pendant un temps ici à Taormina, et je viens ici pour la première fois, mais j'ai beaucoup d'images de Taormina dans la tête. C'est une expérience très étrange de voir quelque chose qu'on connaît déjà sans pourtant la connaître. Et lorsque j'ai vu ça, j'ai aussi pensé à mon père. Il parle un très bon anglais, comme un anglais d'Angleterre, et lorsqu'il a vu quelque chose de fantastique – comme cette image de Taormina – il utilisait toujours l'expression : «*Not bad, not bad.*» Si j'étais un homme ou une femme logique, je parlerai hongrois maintenant, langue que personne ne comprend. C'est-à-dire que peut importe ce que je dis ou ce que j'écris sur Pina Bausch, que ce soit un essai ou un rapport ou un panégyrique, peu importe, parce que c'est toujours une déclaration d'amour. Et les mots d'une déclaration d'amour – rappelez-vous, ils dérangent. Même maintenant, je dis des mots à la place d'autres mots. «*Les pas* disait Pina, *ne sont jamais sortis de mes jambes.*» Mais peut-être

les mots... mes mots sortent-ils des jambes, après tout – et où pourrais-je me vanter de ça si ce n'est en Italie – dans les faubourgs de Budapest, j'étais un joueur de foot de troisième zone, ou peut-être quatrième. Il y a exactement deux ans à Berlin, on m'a donné la permission de parler de Pina Bausch et à ce moment, j'ai imaginé – et c'était une pensée très belle, poétique – quelle pouvait être la vie d'un laudateur-de-Pina-Bausch. À quel point ça pouvait être beau. Comment on se prépare. On tourne les pages de catalogues, d'albums. Wupperthal vue de dos, Wupperthal vue de face, avec le monorail, sans le monorail, et on tourne des pages et des pages, et les jours passeraient. On ne fait rien : on prend des notes pour soi, absolument superflues. On néglige son travail, on ne se rase pas, on ne se lave presque plus, on «*bausch*». Et à l'époque je voulais dire quelque chose absurde ou impensable et j'ai dit : «*Quelle belle vie se serait, la vie merveilleuse du Bausch-laudator.*» Tout à coup, on est invité partout, d'un symposium-Bausch à un autre symposium-Bausch. Et maintenant, je suis ici. Alors mon fantasme pas si grand que ça m'a rattrapé. Je suis à l'ombre d'Etna, comme si c'était la chose la plus évidente au monde. Je suis là et ne peut rien faire d'autre. Façon de parler. Je ne suis pas un homme du parlé, mais plutôt du mot écrit, et je pourrais en parler pendant des heures. De leur bon, vieil art. De l'importance de l'art. Depuis Bausch, le mot «*danse*» veut dire autre chose. Et au fait –

c'était mon idée à l'époque – le dictionnaire devrait apporter cette évidence : a.Bausch, b.Bausch – avant Bausch, après Bausch. Qu'elle a pris la danse – en particulier le ballet classique – qui est sous la souveraineté de la vanité, elle l'a enlevée de là et l'a mise sous la souveraineté de la beauté. De plus, elle a créé une nouvelle représentation des personnes. Diviser les personnes en deux [catégories], les femmes et les hommes, cela laisse Pina de glace. Elle n'accepte pas cette division, cela ne l'intéresse pas. Pour sa part, elle parle toujours de personnes, ensuite se sont des hommes ou des femmes. Et cette représentation libre des personnes, cette nouvelle liberté est le grand exploit de Pina Bausch. Pour le dire avec l'expression précise de Péter Nádas : « Elle est la philosophe du corps. » Une compréhension étendue et difficile. Qui parle du corps, parle de la mort. Et qui parle de la mort parle contre la mort. C'est toujours une science désespérée et heureuse. Je dis des mots à la place de mots. Mais pourquoi suis-je ici ? Pas à cause de ce devoir, pas même à cause de l'indescriptible beauté de Taormina. Ils ne sont certainement pas sans importance, mais pas assez importants. Il est important pour moi d'avoir la possibilité de dire combien j'ai appris de Pina Bausch avec le temps. Naturellement, on n'apprend que ce que l'on sait déjà, de toute façon. Alors, c'est plutôt une confirmation que quelque chose d'informatif. La proximité entre petit et grand, entre bas et haut, fin et gros-

sier, crier et chuchoter, pleurer et rire sont très proches de moi, correspondent à mes réflexes. De même que l'affirmation que de pleurer à cause des oignons... c'est aussi pleurer. L'honnêteté personnelle ne veut rien dire, l'autorité des impôts en a besoin. On devrait être comme elle, Pina Bausch, d'une honnêteté cosmique. D'elle, je ne capte pas des mots, plutôt des gestes, des mouvements, une contraction, un hochement de la tête. Naturellement, ce sont des mouvements de danseurs, de ses danseurs, je le traduis comme ça. Comme par exemple, Jan Minarik debout, comme Etna ou Dominique Mercy saute, aussi comme Etna. Tout ce que j'ai m'appartient. Ceci veut dire... et quelque chose de plus gros, qui me concerne, je ne peux pas dire, impossible – sans elle, sans Pina Bausch, j'écrirai d'autres phrases. Et je suis reconnaissant pour cela. Il y a deux ans, j'ai utilisé la paraphrase suivante comme devise : « *Pourquoi danser en des temps pauvres ? Qui parle de danser ? La survie, c'est tout.* » Maintenant j'aimerais ajouter quelque chose à ça, parce qu'avec le temps, l'art de Bausch nous apporte quelque chose d'essentiel et d'inattendu de cette survie. Surtout ce que montrent ses derniers spectacles – en ce qui concerne cette survie – peut très bien être apparenté à de la joie. Lorsque je suis arrivé, j'ai entendu le mot « drôle ». Ce n'est pas « drôle » être joyeux n'est pas « drôle ». Après cela, je voudrais porter l'attention sur son nouveau, beau et lourd état joyeux. Et par respect pour la

déclaration d'amour, je ne veux pas faire le coquet avec ça ici. Dans notre dialogue-monologue, il y a quelque chose de singulier, d'impersonnel comme si ce n'était pas moi mais mes livres qui parlaient avec elle. Ou avec ses jambes. Mes livres ont la belle vie. Je dis des mots à la place de mots. Des mots qui, peut-être, aussi pour moi, ne sortent pas seulement de mes jambes. Merci pour votre attention.

PIERA DEGLI ESPOSTI

Son visage comme un petit homard... Nous nous rencontrons, nous parlons. Elle semble un peu s'amuser de moi, je suis curieuse d'elle et cette grande prêtresse s'ouvre avec des yeux rieurs. C'est seulement après cette première rencontre que je vois son spectacle. Tout à coup, un monde entier s'ouvre... Regardez toutes ces belles fesses fleuries ; regardez ces femmes sensuelles habillées de soie fleurie, ces femmes rondes sorties tout droit d'un été au bord de la mer des années 40. Je me souviens si bien de ces corps : des tantes, des mères... ces corps qui allaient danser à la Villa Clelia, aux soirées dansantes. Des corps généreux, parés de fleurs... Lorsqu'on est jeune fille, on a tendance à mythifier ces corps enveloppés de taffetas et de soie – des tissus qui ont tellement fait partie de mon enfance, et qui ont maintenant presque totalement disparus. Ces femmes sont exactement comme ça... Une nuée de fleurs et de formes amples : des corps vigoureux,

sinueux, pleins de chaleur et de promesses, et d'accords. Ici, l'une souffre dans sa solitude, mangeant une pomme ; une autre se salue elle-même ; et encore une, un gros tas de femme, qui veut un homme qui ne veut pas d'elle, mais elle l'interpelle quand même : elle le suit et essaie de le rendre jaloux, mais s'en soucie-t-il ? Non. Et encore un corps qui s'avance, portant des lunettes. Elle ressemble à une fille de la campagne que l'on considère comme étant très éduquée parce qu'elle sait vraiment lire.

En regardant ces spectacles, l'image qui vient à l'esprit est celle d'un réseau entier de jardins et de familles, des terrasses, des déjeuners et des soupers... Vous avez des corps qui mangent de la glace, des corps à travers lesquels on peut sentir le rythme du jour passé. Ce n'est pas un ballet que vous voyez devant vous, c'est plus comme si vous regardiez en bas pour voir la ville de Rome en entier, ou un quartier animé, ou n'importe quelle ville.

En fait, en regardant ces spectacles, la notion même de la danse venant purement de l'abstrait disparaît.

Vous rencontrez le volume, une masse mouvante. Dans ces spectacles, les fesses émergent de leurs cachettes et se meuvent librement, avec plaisir, parce que le cul a sa propre beauté – c'est ce que je disais à ma sœur lorsqu'elle se plaignait que le sien était en forme de poire.

Et puis il y a les seins, les cheveux, les yeux qui clignent derrière une paire de lunettes, les chaussures... il y a les assourdis et les rayonnants. Ici, la féminité est proférée.

Elle dit : « *Me voici!* »

Elle les orchestre, elle les promène, ces fesses fleuries, elle les dispose en tableaux. Ce sont les fesses qui m'ont séduites. C'était comme être transportée dans un monde de terrasses, de jardins, de pots et de casseroles.

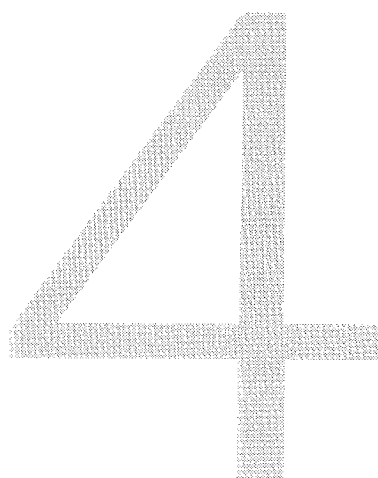
Ceci a été, en gros, ma deuxième impression. La première fut celle de la vierge vestale. Ce qui est extraordinaire c'est que les deux impressions me sont venues en même temps, elle étaient mélangées : la vierge vestale et le Christ au milieu des casseroles, au milieu des terrasses et des jardins. L'intelligence qui émane de ses spectacles est légère, extrêmement légère : c'est l'ironie qui la rend si légère.

Les gens sont habitués à une intelligence d'inconvénients : vous devez faire ci, vous devez lire ça, cet auteur, puis celui-là...

L'intelligence de Pina est différente : rien n'est maladroit, on se sent complètement à l'aise. Son ironie jaillit facilement de ses mains.

Je pense que ses spectacles promettent toujours de bonnes choses. Je pense que ses spectacles offre le meilleur de ce qu'on peut espérer lorsqu'on va au théâtre.

Une rencontre avec Pina Bausch



An Encounter with Pina Bausch

PINA BAUSCH

Buon giorno. C'est incroyable, vous savez. Je tremble! Je ne sais pas par où commencer. C'est très fort de revenir en Sicile. Même avant de venir ici pour la première fois, j'utilisais de la musique pour mon travail sans savoir qu'elle venait de Sicile. J'avais probablement un désir ardent de venir ici. Je ne le savais pas à l'époque mais il y avait déjà un lien. D'être ici à Taormina et de voir – pour la toute première fois – cette grande coulée de lumière, la nuit... c'est un incroyable honneur. Et tous ces amis... C'est comme si retombait sur moi une grande et belle vague d'émotions.

À la suite des représentations de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), on m'a demandé de faire une coproduction avec la ville de Palerme. Cela a été très facile pour moi d'accepter parce que j'étais curieuse de savoir ce qui faisait que je choisissais cette musique. Il y a aussi ici un très fort rapport à la nature et au temps qui passe. J'ai fait tant de connexions différentes et vu tant de choses différentes en Italie. Chaque ville a sa propre histoire, mais Palerme nous a touchés tout particulièrement car nous avons eu la possibilité de voir non seulement la ville elle-même, mais aussi la campagne alentour, Agrigento... beaucoup d'endroits différents. Et nous avons rencontré tellement de gens, toutes sortes de gens : dans la rue, sur les marchés, des étudiants... Nous avons entendu des histoires tellement incroyables, tellement inoubliables. Vraiment, tout à fait inoubliables. Un autre

PINA BAUSCH

Buon giorno. This is incredible, you know. I'm shaking! I don't know where to start. It's a very powerful feeling, being back in Sicily. Even before coming here for the first time, I used music in my work without knowing it was from Sicily, so I was probably longing to come here. I didn't know it at the time, but there already was a connection. Being here in Taormina and seeing – for the very first time – this great stream of light at night...is an unbelievable honour. And all these friends.... It's like a big, beautiful wave of emotion is crashing over me.

After performing *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), I was asked to do a co-production with the city of Palermo. It was very easy for me to accept because I was curious about what it was that made me choose music from here. There is also a very strong relationship to nature here, and to the passing of time. I have made so many different connections, and seen so many different places, in Italy. Each city has its own story, but Palermo was very special to us

jour, en prenant le temps, il faudra que je raconte ces histoires, car je ressens très fortement ce qui s'est passé, des choses que je pensais qui ne m'arriveraient pas et pourtant, c'est arrivé. Je suis donc reconnaissante pour la confiance, l'amour et l'énorme générosité démontrés par ceux qui ont partagé ces expériences avec moi, et pas uniquement en Italie mais partout. J'ai plein de choses magnifiques à partager. Mais comment? La seule façon que je connaisse de partager cela, c'est à travers mes pièces, parce que je ne saurais pas l'exprimer avec des mots. Je devrais être un poète pour dire ce que je veux dire avec des mots. Le théâtre, la danse et la musique sont pour moi la meilleure façon de rendre une partie de ce que j'ai reçu.

Rome, c'était aussi très spécial, puisque c'était la première fois, avec le Teatro Argentina, qu'on m'a demandé de créer une pièce influencée par une ville. C'était très important pour moi, car cela a ouvert depuis tellement de portes à mon travail et à nous tous, à tous ceux qui travaillent avec moi. Il y avait tellement de choses à Rome : la musique, la nourriture, le mode de vie, l'histoire, la ville en elle-même, tout! J'ai appelé la pièce *Viktor* (1986) et elle a été montée en très peu de temps. Le travail lui-même se fait toujours sur un temps très court, concentré. Je ne pouvais pas concevoir le résultat final puisque initialement il n'y avait pas de décor, pas de texte et pas de musique – il n'y avait rien que ma belle compagnie et les gens avec qui je travaille. Et nous étions là, face à

because we had the opportunity not only to see the city itself, but also to visit the countryside, and Agrigento...many different places. And we met so many people, all kinds of people: in the streets, from the markets, students.... We've heard such unbelievable, unforgettable stories. Really, absolutely unforgettable. Another day, with more time, I will have to tell these stories, because I feel so strongly about certain things that happened, things that I thought would never happen in my life, but they have. So I'm thankful for the trust, the love, and the enormous generosity shown in sharing all these different experiences with me – not only in Italy, but everywhere. I have plenty of beautiful things to share. But how? The only way I know of sharing them is through my pieces, because I wouldn't know how to express them in words. I'd have to be a poet to say what I mean with words. Theatre, dance, and music are the best ways for me to give something back of what I have received.

Rome was also very special, because it was the first time, with the Teatro Argentina, that I was asked to create a piece influenced by a city. It was very important for me, because since then it has opened so many doors for my work and to all of us, to all those who work with me. There was so much in Rome: the music, the food, the lifestyle, the history, the city itself, everything! I called the piece *Viktor* (1986) and it was completed in a very short time. The work itself is always completed in a very short and very concentrated period of time. I could not

quelque chose qui ressemblait à un plateau de théâtre... Je suis toujours très surprise des possibilités qui viennent dans le travail. Parce que ce qui en ressort n'est, en général, qu'un petit morceau de ce que je ressentais – une petite fraction des sentiments que j'ai pour la ville. Je sais qu'on peut faire beaucoup de choses avec tous ces endroits, mais sur le moment, ça ressort comme ça peut, compte tenu des rapports que vous avez avec les gens avec qui vous travaillez et ceux que vous rencontrez.

On m'a récemment demandé de venir une deuxième fois à Rome, mais en fait l'invitation est arrivée un peu trop tard puisque cette année nous fêtons les 25 ans de la compagnie et nous avons déjà eu une saison bien remplie, à la fois très exceptionnelle et très difficile. Nous avons eu très peu de temps à consacrer à de nouvelles pièces. Par ailleurs, quand l'invitation est arrivée de Rome pour faire quelque chose en 2000, nous avons déjà dit que nous allions faire une coproduction avec Budapest. Alors, bien sûr, la production a été logée avec difficulté et nous n'avons pas beaucoup de temps du tout, mais l'idée de revenir m'amusais aussi... et réessayer serait tellement beau. J'ai pensé que puisque je faisais seulement une petite pièce à Wuppertal, j'aurais peut-être le temps de faire quelque chose moi-même et j'avais vraiment envie de travailler avec Shantala Shivalingappa. Je voulais vivre une chose nouvelle. J'étais donc partagée... Mais bon, j'ai réessayé. Le travail est toujours en

conceive of the end result, because initially there was no set, no script, and no music – there was nothing but my beautiful company and the people I work with. And there we were, in front of something like a stage... and I am always very surprised by the possibilities that can come out of the work. Because what comes out is usually just a little piece of what I felt – a little fraction of the feelings I had towards the city. I know you can do many things with all these places, but just in that present moment, it comes out the way it does, according to the relationships you have with the people you work with and those you meet.

Recently I was asked to come a second time to Rome, and actually the invitation came a little too late because this year we are celebrating the company's 25th anniversary, and we've already had a very full season, which was very special and also very hard. We've had very little time to do new pieces. Besides, when the invitation came from Rome to do something for the year 2000, we had already said that we were going to do a co-production with Budapest. And so of course the production was squeezed in, and we didn't have much time at all, but I was also toying with the idea of coming back...and to try again would be so beautiful. I thought that maybe since I was doing only a small piece in Wuppertal, I might have the time to do something myself, and I really wanted to work with Shantala Shivalingappa. I wanted to experience something new, to try something new. So I was conflicted.... But

cours et nous venons le montrer au mois de novembre.

Enfin, *Viktor* a été très important pour notre travail : c'était la première fois et c'était à Rome. Après cela est venue Palerme et bientôt de nombreuses villes se sont montrées intéressées. Nous sommes allés à Madrid, Vienne et dans quatre États différents des États-Unis. Les universités étaient intéressées alors nous avons fait quelque chose à Hong Kong et à Lisbonne. Ce qui est magnifique, c'est que, même si à chaque fois c'est très difficile de voyager autant et de faire tout ça, nous sommes constamment en apprentissage, tout le temps en train d'apprendre de nouvelles choses. C'est une expérience d'apprentissage sans fin. C'est vraiment un cadeau énorme de pouvoir visiter des pays pas seulement en tant que touriste, mais pour une autre raison : rechercher, rencontrer et travailler. Et la relation que nous avons avec tous ces endroits où nous avons travaillé est très forte. Je ressens comme si, d'une certaine façon, j'en faisais partie. Je me sens un peu Sicilienne aussi, vous savez, si cela ne vous dérange pas... Cette pièce est très comique alors je sens que je sais, un petit peu.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Vous avez dit que vous débutez toujours le travail en posant des questions, ce qui constitue une partie de votre recherche. La nouvelle troupe – rassemblée depuis Palerme, Palerme (1989) – a-t-elle travaillé

anyway, I tried it again. The work is still in progress; we are coming in November to show it.

Anyway, *Viktor* was very important for our work: it was our first time and it was in Rome. After that came Palermo, and soon many other cities were expressing their interest. We went to Madrid, to Vienna and to four different states in the US. The universities were interested so we did something in Hong Kong, and in Lisbon. What is so beautiful about it is that even though each time it's very hard to travel a lot and to do it all, we are constantly learning, and always experiencing new things. It's an endless learning experience. It's really an enormous gift to be able to visit countries not only as a tourist, but to have another reason: to search, to meet, and to work. And the relationship to all these places we worked in is very strong. I feel like I'm part of them, somehow. I feel a little bit Sicilian too, you know, if you don't mind my saying.... This production is very comic, so I feel I know it, just a little bit.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

You have said that you always begin working by asking the dancers questions, which makes up part of your research. Has the new troupe – assembled since Palerme, Palerme (1989) – been working in the same way? Do you always work in that way or has it changed? Do you have different methods of approaching the work?

de la même façon? Travaillez-vous toujours de cette façon ou y a-t-il eu un changement? Avez-vous des méthodes d'approche différentes de votre travail?

PINA BAUSCH

Je n'utilise pas de méthodes. Je pense que chaque chorégraphe ou chaque metteur en scène doit trouver sa propre façon de travailler. Si je trouve une autre façon, une meilleure façon de travailler, je la changerai demain : ce n'est pas un système figé ou quoi que ce soit. Je pense que c'est très important pour mon travail, très particulier, car ma compagnie compte presque trente personnes et lorsque vous faites une pièce avec tellement de gens (bien que je n'utilise pas tout le monde dans chaque pièce), vous voulez trouver quelque chose de différent à faire pour chaque personne. Ce n'est pas comme si nous avions un soliste et les autres seraient un groupe : chacun est particulier. J'essaie de trouver quelque chose de différent pour chaque personne, ce qui est aussi une façon de chercher du matériel. J'essaie aussi de trouver une autre façon de découvrir différents mouvements. Ce n'est pas toujours possible – souvent cela dépend des gens avec qui vous travaillez. Certaines personnes sont très créatives de cette manière, d'autres vont trouver cela plus compliqué. La manière dont nous travaillons dépend de tous ces facteurs mis bout à bout. D'une certaine façon, c'est toujours lié à nous, à moi, à la

PINA BAUSCH

There is no method that I use. I think each choreographer or director has to find his own way of working. If I find another way, a better way of working, I'll change it tomorrow: it's not a system set in stone or anything. I feel that this is very important for my work, and very special, because we are almost 30 people in my company, and when you do a piece with so many people (though I do not always use everyone in every piece), you want to find something different for each person. It's not like we have a soloist and the others are a group: everyone is special. I try to find something different for each person, which is also a way of searching for material. I also try to find another way of discovering different movements. It's not always possible to do – often it depends on the people you work with. Some people are very creative this way, but other people may find it more complicated. How we work depends on all these factors put together. In a way it always has to do with us, with me, with life, with everything... Of course it depends on our different experiences, and the different places we have been, which forms the foundation of the work. But it also depends very strongly on what's happening at the very moment that we are working. I try to imagine how we are all feeling, or at least how several of us feel. We try to find a language that transcends all languages to find its own form of expression. All this influences the work. And every-

vie, à tout... Bien sûr cela dépend de nos expériences propres, des différents endroits que nous avons côtoyés, ce qui donne la base du travail. Mais cela dépend très fortement de ce qui se passe alentour au moment où nous travaillons. J'essaie d'imaginer comment nous nous sentons tous, ou du moins comment certains d'entre nous se sentent. Nous recherchons un langage qui transcende tous les langages pour trouver sa propre forme d'expression. Tout cela influence le travail. Et tout ce que vous faites, que ce soit nouveau ou différent, est ajouté à cette base qui, même si elle bouge, est déjà là. Comme la mer – comme chevaucher le haut d'une vague. Quelque chose s'ouvre. Je ne fais pas tant que ça – je travaille, c'est tout. Je travaille très dur, mais il existe des choses que vous ne pouvez tout simplement pas pousser ou tirer, vous savez. C'est impossible. Des fois vous devez attendre, des fois cela peut prendre le temps de trois spectacles avant que vous puissiez voir la différence, voir que quelque chose est en train de se passer, que quelque chose vient de se faire, mais ce n'est qu'en partie entre mes mains.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Quelle a été votre expérience à Lisbonne? Quelles impressions ou émotions, sont ressorties de Masurca Fogo (1998)? Aussi, vous avez fait les Sept Péchés capitaux [Die sieben Todsünden] (1976). Quel péché arrivez-vous à pardonner le plus facilement?

thing you do, whether new or different, is added to a foundation that is already there, though it's moving. Like the sea – it's like riding the crest of a wave. Something opens up. I don't do that much – I just work. I work very hard, but there are things that you cannot simply push or pull out, you know. It's impossible. Sometimes you have to wait, sometimes it can take three different productions before you feel a difference: something is going on, something is connecting, but it's only partly in my hands.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

What was your experience in Lisbon? What impressions or emotions arose from Masurca Fogo (1998)? Also: you did The Seven Deadly Sins (Die sieben Todsünden, 1976). Of which sin are you the least unforgiving?

PINA BAUSCH

Masurca Fogo was last year's production, and it was a very beautiful experience. We'd worked in Lisbon before, on several productions...so I was lucky to be able to do this performance. We had also done *Viktor* and we always need extras. We need about 30 extra people each time and it's always very nice because we have to find them in town. And these new relationships lead to others, and we meet their families, who tell us things about the city. So it's always a beautiful encounter.

PINA BAUSCH

Masurca Fogo était la production de l'année dernière et cela a été une expérience magnifique. Nous avons déjà, plusieurs fois, travaillé à Lisbonne... j'ai donc eu de la chance de faire ce spectacle. Nous y avons aussi fait *Viktor* et nous avons toujours besoin de personnes supplémentaires. Nous avons constamment besoin de trente personnes en plus et c'est toujours très bien car nous devons les trouver là où nous sommes. Et ces nouvelles rencontres mènent à d'autres et nous faisons connaissance avec leurs familles qui nous disent des choses sur la ville. Donc ce sont toujours des rencontres magnifiques.

C'était très particulier à Lisbonne. Bien sûr, je connaissais beaucoup de monde sur place. J'en savais déjà beaucoup sur ce que j'avais déjà visité et cette expérience m'a rendue très curieuse du projet et m'a aidée à prendre cette décision, à savoir que ce serait fantastique de refaire quelque chose là-bas. Et la dernière fois que nous y étions allés, nous étions vraiment en prise directe avec la ville de Lisbonne aujourd'hui. J'ai vécu tellement de choses. Nous avons rencontré beaucoup de gens du Brésil et de beaucoup d'anciennes colonies portugaises. Lisbonne est une ville si particulière – vous avez les vieilles maisons, et tellement de poètes... tellement de gens avec des histoires particulières à raconter. J'étais en fait surprise de me sentir assez triste à Lisbonne. Je comprends pourtant

It was very special in Lisbon. Of course, I knew many people there. I already knew a lot about what I had visited before, and this experience made me very curious about the project and helped me decide that it would be wonderful to do something there again. And the last time we were there, we really connected with what Lisbon is as a city today. I experienced so many things. We met a lot of people from Brazil, and from the many ex-colonies of Portugal. Lisbon is so special – you have the old houses, and so many poets...so many people with special stories to tell. I was surprised because I was actually quite sad in Lisbon. Yet I understand why the show came out the way it did. It's like during winter: you don't see anything, everything seems frozen, but beneath the ground, the flowers are already there. And that's the way it is: you think it's like that and it's actually not like that at all, underneath there is something completely different – it's always surprising. This was my experience in Lisbon.

The other question is very difficult to answer. One thing leads to the next, and it's not very easy to answer a question like that, I think. I can't help you there.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

What did you feel onstage during Café Müller (1978)? Did working on Café Müller represent a turning point in your artistic path?

pourquoi le spectacle est finalement devenu tel qu'il était. C'est comme en hiver, vous ne voyez rien, tout semble gelé mais, sous la terre, les fleurs sont déjà là. Et c'est comme ça : vous pensez que c'est comme ça, mais ce n'est pas comme ça du tout, en dessous il y a quelque chose de très différent – c'est toujours surprenant. Voilà mon expérience à Lisbonne.

Il m'est très difficile de répondre à l'autre question. Une chose mène à une autre et ce n'est pas facile de répondre à une question comme celle-là, je pense. Je ne peux pas vous aider là.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Qu'est que vous ressentiez sur scène pendant Café Müller (1978)? Le travail sur Café Müller a-t-il représenté un tournant dans votre parcours artistique ?

PINA BAUSCH

J'associe tellement de pensées et de sentiments à *Café Müller*.

Tout ce qui est arrivé dans ma vie est arrivé parce que j'ai toujours uniquement voulu danser. J'adore danser. Lorsque j'ai décidé d'aller à Wuppertal pour reprendre la compagnie – et même dans les chorégraphies que j'avais faites précédemment – c'était dans le but d'y danser moi-même. Je ne me voyais pas nécessairement en chorégraphe, c'était seulement que je voulais danser et puisqu'il n'y avait pas suffisamment de quoi faire à l'époque, j'ai essayé de faire quelque

PINA BAUSCH

There are so many thoughts and feelings that I associate with *Café Müller*.

All that has happened in my life has happened because I've always just wanted to dance. I love to dance. When I decided to go to Wuppertal to take over the company – and even with the choreographies I had done before – it was in order for me to dance in them myself. I didn't necessarily see myself as a choreographer; it was just that I wanted to dance, and since there wasn't enough to do at the time, I tried to do something myself. This was the only reason. And everyone who came to Wuppertal came there just to work. They all wanted to dance, and take risks; they wanted to be taken care of, you know. So that's what I did. And because there was always so much to do, I never had time to dance myself. The moment never came when I could dance myself because I was always caring for others, which I love to do – it's not that I don't love it – but I love dancing too, in a different way. Nevertheless, I kept hoping the time would come when I'd get the chance. I'm very patient, as you can see, because I'm still waiting...

Café Müller was a singular experience. We had fourteen days before the premiere, and we had been asked to create a new show. So I had a little idea: I thought maybe we could do four different versions of *Café Müller*, by four different choreographers: Gigi Caciuleanu, Hans Pop, Gehrard Bohner,

chose moi-même. C'était la seule raison. Et tous ceux qui venaient à Wuppertal y allaient juste pour travailler. Ils voulaient tous danser et prendre des risques ; ils voulaient qu'on s'occupe d'eux, vous savez. Alors, c'est ce que j'ai fait. Et puisqu'il y avait toujours tant de choses à faire, je n'avais jamais le temps de danser, moi. L'occasion pour moi de danser ne s'est jamais présentée puisque je prenais soin des autres, ce que j'aime bien faire – ce n'est pas que je n'aime pas ça – mais j'aime aussi danser, autrement. Malgré tout, je continuais à espérer que ma chance se présenterait. Comme vous voyez, je suis très patiente, car j'attends toujours...

Café Müller a été une expérience unique. Nous étions à quatorze jours de la première et on nous avait demandé de créer un nouveau spectacle. Alors j'ai eu une petite idée : j'ai pensé qu'on pouvait peut-être faire quatre versions différentes de *Café Müller*, par quatre chorégraphes différents : Gigi Caciuleanu, Hans Pop, Gehrard Bohner, et moi. Alors nous avons créé un décor pour tous les spectacles mais nous avons utilisé dans chaque version des danseurs différents et de la musique différente. Ou alors nous pouvions choisir de ne pas utiliser d'éléments de décor du tout. Mais il y avait dix ou douze éléments différents qui devaient se trouver sur scène et certaines choses devaient arriver, chacune à leur façon. On ne savait pas ce que faisait l'autre et je n'étais même pas sûre d'être capable de faire une pièce du tout!

and myself. So we created one set to use for all the shows, but we used different dancers, and different music in each version. Or we could choose to use no furniture at all. But there were like 10 or 12 different things that had to be there, and certain moments had to happen, each one in their own way. Each one of us didn't know what the others were doing, and I wasn't even sure if I could do a piece at all!

After the premiere I decided to start working on a solo with Malou Airaud, with this music that I had. But Malou couldn't memorise the movements very well, so I would stand behind her, and prompt the movements – moving myself so she could see me in the mirror. We enjoyed ourselves very much. We had this feeling, like, "Maybe we'll do it, and maybe we won't..." and then we'd do a little part. Soon I asked Dominique Mercy and Jan Minarik to take part, too. They were in the other production as well, so they were very tired, but they felt like working with us anyway. And then when Meryl Tankard joined the company, we asked her to take part. So we were several working on the piece.

I was never actually meant to be in the piece but Malou insisted (Dominique also, but especially Malou) that she would not do it if I wasn't in it. They pushed me...I didn't know what to do. Anyway, we didn't tell anybody that I was going to be in it. We rehearsed secretly at night, and we didn't have the lighting yet. We were struggling against time, of course, and there wasn't anyone in

Après la première j'ai décidé de commencer un travail avec Malou Airaudo sur une certaine musique que j'avais. Mais Malou ne parvenait pas à bien se souvenir des mouvements, alors je me tenais derrière elle et je lui « soufflais » les mouvements en bougeant moi-même pour qu'elle me voie dans la glace. Nous nous sommes beaucoup amusées. Nous avons ce sentiment qui nous disait « *Peut-être que nous le ferons, peut-être pas...* » Et après nous faisons un petit morceau. Très vite, j'ai demandé à Dominique Mercy et à Jan Minarik de participer aussi. Ils étaient aussi dans l'autre spectacle, ils étaient donc très fatigués, mais ils avaient envie de travailler avec nous de toute façon. Puis, lorsque Meryl Tankard a rejoint la compagnie, nous lui avons demandé d'y prendre part aussi. Nous étions donc plusieurs à travailler sur la pièce.

Je ne devais pas initialement être dans la pièce mais Malou a insisté (Dominique aussi, mais plus particulièrement Malou) sur le fait qu'elle ne danserait pas si je n'y participais pas. Ils m'ont poussée... Je ne savais pas quoi faire. Enfin, nous n'avons mis personne au courant de ma participation. Nous avons répété en cachette, la nuit, et nous n'avions pas encore la lumière. Bien sûr, nous luttions contre le temps et il n'y avait personne dans le théâtre à part le technicien lumières et nous six. C'était un groupe de personnes formidable. Alors j'ai dit : « *Peut-être le ferai-je demain... mais peut-être pas.* » Ce n'était donc pas non plus dans le programme : mon nom apparaissait au dos avec

the theatre except a lighting person and the six of us. It was a wonderful group of people. So I said: "Maybe I'll do it tomorrow...but maybe not". So it was not in the program either: my name only appeared in the back, with the other choreographers. And that was the first time I appeared in *Café Müller*.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

There are few opportunities to see Pina Bausch's productions on video: there've been a couple of screenings; some things have been shown on television; you yourself have created pieces to be seen exclusively on video; but the fact is that few private video stores are the proud owners of Pina Bausch videos. It's impossible to buy them on the market, and it's obvious that this stems from a difficulty with the problems of video itself – with a product that is no longer thought to be the original product. Can you explain the reasons for this?

PINA BAUSCH

We haven't had that many possibilities to film these things. We have a lot of videos but they are very bad. They're really just used for rehearsing. But a few things do exist. Many times I have wanted certain things to be filmed. It would certainly help, because we have so many pieces now and you can't really write everything down. So the pieces get kind of lost because they're not really filmed well and that's a pity. But I don't think there's a terribly big

les autres chorégraphes. Et c'était la première fois que j'apparaissais dans *Café Müller*.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Il y a peu d'occasions de voir les productions de Pina Bausch en vidéo. Il y a eu quelques productions ; des choses ont été montrées à la télévision ; vous avez vous-même créé des pièces exclusivement pour la vidéo. Mais le fait est que peu de revendeurs privés de vidéos peuvent se targuer de posséder des enregistrements de Pina Bausch. C'est impossible de se les procurer sur le marché et c'est évident que cela provient d'une difficulté liée au problème de la vidéo elle-même – un produit qui par nature n'est pas considéré comme un produit original. Pouvez-vous nous expliquer les raisons de cela ?

PINA BAUSCH

Nous n'avons pas eu tant d'occasions que cela de filmer les choses. Nous avons beaucoup de vidéos mais elles sont médiocres. Elles ne nous servent vraiment que pour les répétitions. Mais il y a des choses. J'ai de nombreuses fois voulu que certaines choses soient filmées. Cela serait certainement utile parce que nous avons tellement de pièces maintenant et on ne peut pas vraiment tout écrire sur papier. Donc les pièces se perdent parce qu'elles ne sont pas vraiment bien filmées et c'est dommage. Mais je ne pense pas qu'il y ait un grand

interest in filming the work. Nor is it easy to do, because you have to choose between making a film and documenting the work and, actually, for me, having a document of the work is also important. And I think that's why it's so complicated. Sometimes you try to find a compromise between the two, but it never turns out great: you really need both. You need very good filming and only then, maybe, you can do something with it. What's more, I probably complicate things, because since it's my piece, and my dances, I like taking part in the process. I want a film that pleases me. And you need a long time to prepare for a film: you have to know about it well in advance in order to plan everything – to be there or to discuss how you want to do it, using real performances. It can be very complicated if you don't have people who are used to working with you. If they change cameraman they get kind of lost...and there's never enough time. I think it needs to be planned much more in advance. Besides, they have to work around our schedule and we are always very busy. So I think it would be very nice to film, but it's not that easy.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

Yesterday, during the talks, Michel Bataillon compared your stage productions to representations of a myth. I would like to know your definition of "myth", and whether you think myths exist to this day?

intérêt à filmer le travail. Et ce n'est pas non plus facile à faire, puisqu'il faut choisir soit de filmer soit de « documenter » une pièce et en fait, pour moi, avoir un document sur le travail, c'est aussi important. Et je pense que c'est pour ça que c'est compliqué. Parfois vous essayez de trouver un compromis entre les deux, mais ça ne donne jamais de bons résultats. Vous avez vraiment besoin des deux. Vous avez besoin d'une très bonne qualité d'image et c'est seulement à partir de là que vous pouvez en faire quelque chose. En plus, je ne fais sans doute que compliquer les choses puisque, vu que ce sont mes pièces et mes chorégraphies, j'aime participer au processus. Je veux un film qui me plaise. Et vous avez besoin d'un long temps de préparation pour un film : vous devez être au courant des choses longtemps à l'avance de façon à tout planifier – vous devez être présent et discuter de la manière de le faire, en partant de représentations réelles. Cela peut être très compliqué si vous ne travaillez pas avec des gens qui ont l'habitude de travailler avec vous. S'ils changent de cadreur ils se perdent un petit peu... et il n'y a jamais assez de temps. Je pense que cela doit être prévu bien plus longtemps à l'avance. En outre, ils doivent être capables de travailler à partir de notre emploi du temps et nous sommes toujours très occupés.

Donc je pense que cela serait très bien de filmer mais ce n'est pas si simple.

PINA BAUSCH

It's beautiful when something belongs to a group but it's also very important that each one of us – the public and myself (because I'm also part of the public, I'm always there watching) – trusts his own feelings or thoughts or fantasies, whatever they may be, without forcing anything. I don't think it would be right to say what I think about this or that. I would feel like I was limiting people's thoughts. Some people think: "Why is nothing written in the program? Isn't there anything about the piece? How will we know what it is about?" People feel left alone with what they are going to see. But on the other hand, if I write something about the way you should see the piece, then you'll look for what I have seen, and you won't take the time to wonder yourself what it's about. I like things that are open, where you can take the time to just be there. There are so many possibilities. We performed *Nelken* (1982), for example, in many different countries. And each country – with their different cultures and beliefs – came up with different interpretations of the piece. It's fantastic to see how people imagine things. It would be terrible if I told you what you had to think or feel. I think we always know what things mean, somehow. Maybe not with words.... But in a way what I already know doesn't interest me too much, because it's already done. I think it's nice not to know. I think it's fantastic not knowing. It's wonderful....

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Hier, pendant les discussions, Michel Bataillon a comparé vos productions à des représentations d'un mythe. J'aimerais connaître votre définition du mot «mythe» et aussi savoir si vous pensez que les mythes existent encore de nos jours.

PINA BAUSCH

C'est très beau lorsqu'une chose appartient à un groupe mais c'est aussi très important que chacun d'entre nous – le public et moi-même (puisque je fais aussi partie du public, je suis toujours là, à observer) – puisse faire confiance à ses propres sentiments, pensées ou fantaisies, quels qu'ils soient, sans forcer. Je ne pense pas qu'il serait juste que je dise ce que je pense de ceci ou de cela. J'aurai le sentiment de brider les pensées des gens. Certaines personnes pensent : «*Pourquoi rien n'est écrit sur le programme? N'y a-t-il rien sur la pièce? Comment saurons-nous de quoi il s'agit?*»

Les gens se sentent abandonnés devant ce qu'ils vont voir. Mais, d'un autre côté, si j'écris quelque chose sur la manière dont vous devez voir la pièce, alors vous chercherez ce que j'ai vu moi et vous ne prendrez pas le temps de vous demander de quoi ça parle. J'aime les choses ouvertes dans lesquelles vous pouvez prendre le temps de simplement être là. Il y a tellement de possibilités. Nous avons par exemple joué *Nelken* (1982) dans beaucoup de pays. Et chaque pays – avec sa propre culture et ses croyances –

SOMEONE IN THE AUDIENCE

Maybe I'm wrong, but your work seems to me to have become milder and more playful over the years. The relationship between men and women, for instance, used to be portrayed as more of a struggle, whereas today they seem to play more than fight. Where does this come from? Have you become happier?

PINA BAUSCH

First of all, it has to do with the pieces themselves. If you're thinking of *Blaubart* (1977) or *Le Sacre du Printemps* (1975), *Iphigenie auf Tauris* (1974) or *Orpheus und Eurydike* (1975), they are already stories. Something is written, even though it is still open to interpretation.

It has something to do with my feelings. It is beautiful to work on these pieces. It also has a lot to do with what happens in the rehearsals. Many things are not necessarily meant to be a certain way from the start, like a woman behaving a certain way to the man – it could just as easily be the other way around. It just so happened that during rehearsals it went in that direction.

In the past I may have been concentrating more on relationships in general. There are all kinds of relationships between a woman and a man. What is true, of course, is that things are constantly changing and when I have worked a lot, I only realise afterwards what has happened. Sometimes it happens very fast – actually it is always very fast. But I find that many times, when I do a happy piece, where people laugh, it was not necessarily my

a interprété la pièce différemment. C'est fantastique de voir comment les gens imaginent les choses. Cela serait terrible si je vous disais de quelle manière vous deviez penser ou ressentir les choses. Je pense que d'une façon ou d'une autre, nous savons toujours ce que les choses veulent dire. Peut-être pas avec des mots... Mais d'une certaine façon, ce que je sais déjà ne m'intéresse pas trop puisque c'est déjà fait. Je pense que c'est bien de ne pas savoir. Je pense que c'est fantastique ne pas savoir. C'est merveilleux...

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je me trompe peut-être, mais il me semble que votre travail est devenu plus doux, plus joyeux avec le temps. Le rapport entre les hommes et les femmes, par exemple, était plus présenté comme une lutte alors qu'aujourd'hui ils semblent plus jouer que combattre. D'où vient cela? Êtes-vous devenue plus heureuse?

PINA BAUSCH

Premièrement, cela provient des pièces elles-mêmes. Si vous pensez à *Blaubart* (1977) ou au *Sacre du Printemps* (1975), *Iphigénie auf Tauris* (1974) ou à *Orpheus und Eurydike* (1975), ce sont déjà des histoires. Une chose est écrite, même si cela reste sujet à l'interprétation.

Cela a quelque chose à voir avec mes sentiments. C'est magnifique de travailler sur ces pièces. Cela a aussi beaucoup trait à ce qui se passe en répétition. Beaucoup de choses

intention for it to be happy. It could be that I was portraying one of the most serious situations in my life. Sometimes I have intended to portray very hard times, yet somehow the work comes out differently. I thought first maybe it had to do with my feelings.... Probably it did. It was like searching for a kind of balance or something. And with time I also felt, so many things are coming together in a way that you have to let happen. Each creation happens because it's linked to a certain period and this has a very strong influence on the work. You feel it's very right and necessary to speak in a certain way at a certain moment. In other situations, you have to ask, what do you do now? You may even create more confusion. Maybe it's helpless, like I am; I'm helpless at the moment, very very helpless. It's all so terrible, you know. You wonder what it means, how and what we do to make the confusion worse. I would like to give life or something...it's completely ridiculous, and I know it doesn't help, but I still have hope. That it helps a little. I think everyone has to ask himself these questions. To speak about life's reality is so very difficult: you must have a tremendous amount of respect. I'm scared to put anything real on stage. There are many different ways of working with it, but I'm aware of this situation. I suffer a lot for not finding the right solution. I hope I get close to what has to be done.

I tried to express how I feel, how helpless I am. What do I do with my work, with my love, with my relationship to others? What can each one of us do?

ne sont pas nécessairement prévues dès le début d'une certaine manière, comme le fait qu'une femme se comporte d'une certaine manière vis-à-vis d'un homme – cela pourrait tout aussi simplement être dans l'autre sens. Il se trouve qu'en répétition c'est allé dans cette direction.

Par le passé je me concentrais peut-être plus sur les rapports en général. Il y a toutes sortes de rapports entre une femme et un homme. Ce qui est vrai, bien sûr, c'est que les choses changent en permanence et que quand j'ai beaucoup travaillé, je me rends compte seulement après coup de ce qui s'est passé. Parfois cela arrive très rapidement – en fait, c'est toujours très rapide. Mais je me rends compte que quand je fais une pièce joyeuse, dans laquelle les gens rient, ce n'est pas forcément voulu. Il se peut que je représente une des situations les plus sérieuses de ma vie. J'ai des fois eu l'intention de représenter des temps très durs et, pourtant dans le travail, il en ressort quelque chose de différent. D'abord je pensais que cela avait trait à mes sentiments... Probablement oui. C'était comme d'essayer de trouver une sorte d'équilibre. Et avec le temps j'ai aussi ressenti que tellement de choses sont en train de s'assembler de telle manière que vous devez laisser faire. Chaque création se fait parce qu'elle est liée à une certaine période et que cela influence très fortement le travail. Vous avez le sentiment qu'il est très juste et nécessaire de parler d'une certaine manière à un moment donné. Dans d'autres situa-

SOMEONE IN THE AUDIENCE

How does the relationship between dance, set, and lighting develop in your work?

PINA BAUSCH

It's impossible to think separately of these things. When we start to work on a piece, there isn't anything, so the set cannot be designed yet. We don't know about the space. We know in what place we will perform, but everything else is open for discussion. Since we have to start working immediately, and I kind of get a sense of where the work is going, and where it will be, certain realities are already there. They may not be connected yet, but I know where the whole thing is going. Initially, it's complicated to express what I see, what I want. So Peter Pabst, the set designer, and I start playing around with images before we make a decision. I don't touch the room; I let things happen how they happen.

Only when I know what kind of set we have, then something else very important starts for me. Space is very important to me – I don't know why exactly. We try something, and it doesn't work, so we try something else. It depends on your instinct, your feelings. I don't necessarily know, but something knows. The lighting often comes in very late, basically because we are always falling behind with our production. We are always struggling with time. Sometimes the lighting is only done after several performances. And it is constantly being changed because the set is such an important part that it's scary to make the wrong decision amongst several

tions, vous devez vous demander, qu'est-ce que vous faites maintenant? Vous allez peut-être même créer plus de confusion. Peut-être vous trouvez-vous sur une voie sans issue, comme je le suis ; en ce moment, je suis sur une voie sans issue, réellement, réellement impuissante. Vous savez, c'est vraiment terrible. Vous vous demandez ce que cela signifie, que faisons-nous, et comment augmenter la confusion? J'aimerais donner la vie ou quelque chose... c'est complètement ridicule et je sais que cela n'aide pas, mais je garde toujours espoir. Que cela puisse aider un petit peu. Je pense que tout le monde doit se poser ces questions. Parler de la réalité de la vie est très difficile : vous devez avoir une énorme quantité de respect. J'ai peur de mettre quoi que ce soit de vrai sur scène. Il y a beaucoup de différentes façons de travailler avec mais je suis consciente de cette situation. Je souffre beaucoup de ne pas trouver la bonne solution. J'espère me rapprocher de ce qui doit être fait.

J'ai essayé d'exprimer ce que je ressens, à quel point je suis impuissante. Qu'est-ce que je fais de mon travail, de mon amour, de mes rapports avec les autres? Que peut faire chacun d'entre nous?

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Comment le rapport entre la danse, le décor et la lumière se développe-t-il dans votre travail?

options. So we don't decide on the lighting until the last moment. We don't know what light to put where, so in the beginning, during the course of two nights, we go through all the scenes and only then, maybe, we get an idea. We try to do this carefully, but I also like to see what the dancers are doing. Of course the lighting is important, but sometimes you have to ask: do you want to see the dancers or do you want to see the lighting? So the decision becomes an easy one. We never call in a lighting designer, though, because I like to let the lighting create itself, according to how the piece evolves. It's not something extra that we tag on at the end.

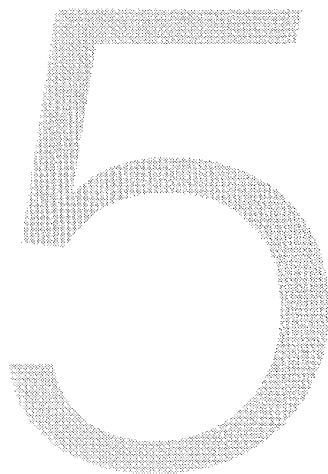
PINA BAUSCH

C'est impossible de penser séparément à ces choses. Lorsque nous commençons à travailler sur une pièce, il n'y a rien. Le décor ne peut pas encore être conçu. Nous ne savons rien de l'espace. Nous savons où nous allons jouer mais tout le reste est ouvert, vu que nous devons immédiatement commencer à travailler. Et je commence tout de même à sentir là où va le travail et où il sera, certaines vérités sont déjà là. Elles ne sont peut-être pas encore connectées entre elles, mais je vois vers où le tout se dirige. Au début, c'est compliqué pour moi d'expliquer ce que je vois, ce que je veux. Alors, avec le scénographe, Peter Pabst, nous commençons par jouer avec des images avant de prendre des décisions. Je ne touche pas à la salle, je laisse les choses se passer toutes seules.

C'est seulement lorsque je sais le type de décor que nous avons que quelque chose d'important commence pour moi. L'espace est très important pour moi ~ je ne sais pas exactement pourquoi. Nous essayons quelque chose et cela ne marche pas, alors nous essayons autre chose. Cela dépend de votre instinct, de vos sentiments. Je ne sais pas nécessairement moi-même, mais quelque chose sait. La lumière arrive souvent très tard, principalement parce que nous sommes toujours en retard. Nous luttons toujours avec le temps. Il arrive parfois que la lumière soit faite après quelques représentations. Et elle est

constamment modifiée puisque le décor est une étape si importante et que cela fait toujours peur de prendre la mauvaise option parmi plusieurs. Donc nous ne décidons rien au sujet de la lumière avant la dernière minute. Nous ne savons pas quelle lumière mettre où. Alors au début, pendant deux soirs, nous faisons toutes les scènes et c'est seulement après que nous trouvons une idée. Nous essayons de faire cela soigneusement, mais j'aime aussi voir ce que font les danseurs. Bien sûr, la lumière est importante mais parfois il faut se poser la question : *« Voulez-vous plutôt voir les danseurs ou la lumière ? »* Alors la décision à prendre devient simple. Nous ne faisons pourtant jamais appel à un créateur de lumière parce que j'aime que la lumière se crée elle-même, en fonction de l'évolution de la pièce. Ce n'est pas le morceau que nous collons en bout de course.

Cérémonie de remise des Prix



Awards Ceremony

GIUSEPPE BUZZANCA

Mesdames et Messieurs, chers invités, bienvenue à Taormina!

J'ai l'honneur de vous accueillir au nom du Comité Taormina Arte. D'année en année, nous avons fait des efforts pour maintenir en vie le Prix Europe pour le Théâtre. Alors que cette année, les références à l'Europe deviennent de plus en plus fréquentes, nous sommes d'autant plus fiers de contribuer à la création d'une culture, d'une valeur communes en Europe, et d'une croyance partagée – celle d'une Europe s'étendant au-delà d'une simple monnaie. C'est pour ces raisons que nous espérons que le Prix Europe atteindrait sa septième année.

J'aimerais remercier l'ambassadeur de la République Fédérale d'Allemagne pour sa présence et pour le soutien qu'il a apporté au Prix. J'aimerais aussi remercier le directeur du Teatro Vittorio Emanuele de Messina pour ses contributions et pour avoir rendu possible la production du spectacle de Christoph Marthaler. J'aimerais remercier le British Council pour son aide à l'accueil des spectacles et pour avoir facilité les échanges avec le Royal Court. Enfin, j'aimerais remercier toutes les organisations qui ont soutenu les Prix Europe : l'Union des théâtres de l'Europe, la Convention théâtrale européenne et les organisations affiliées, l'Association internationale des critiques de théâtre, le Festival d'Avignon et l'Institut international du théâtre méditerranéen.

GIUSEPPE BUZZANCA

Ladies and Gentlemen, dear guests, welcome to Taormina!

I am honoured to be able to welcome you on behalf of the Taormina Arte Committee. Over the years, we have made efforts to keep alive the Europe Prize for Theatre. This year, as references to Europe become more frequent, we are all the more proud to be able to contribute to the creation of one European culture and set of values, and of a shared belief – to a Europe that extends beyond the single currency. For these reasons we hoped the Europe Prize would reach its 7th year.

I would like to thank the Ambassador of the Federal Republic of Germany for his presence here and the support he has given to the Prize. I would also like to thank the Director of the Teatro Vittorio Emanuele of Messina for his contributions and for having made possible the production of Christoph Marthaler's show. I would like to thank the British Council for its help in hosting shows and facilitating exchanges with the Royal Court. Finally, I would like to thank all the organisations that

CLAUDIO AMBROGETTI

Au nom du maire, de la ville et à titre personnel, j'aimerais souhaiter la bienvenue à tous les participants au Prix Europe pour le Théâtre. Bienvenue à Taormina. C'est un moment très valorisant pour nous. Nous sommes vraiment honorés que la Commission européenne pour la Culture ait choisi, en 1987, d'organiser le Prix à Taormina. Je crois que Taormina et la Sicile offrent le meilleur site naturel pour cette grande manifestation dédiée aux arts et au théâtre, à l'occasion de cette rencontre prestigieuse du monde du théâtre européen qu'est le Prix Europe. C'est avec grand honneur que je vais à présent vous lire le message adressé par l'Union européenne au Prix Europe, au nom du Commissaire Marcelino Oreja.

« Le Prix Europe est devenu la récompense européenne la plus importante d'un domaine artistique qui représente probablement un des moyens les plus puissants de contact et de communication entre êtres humains. Nous sommes redevables envers Taormina Arte et la Commission européenne d'avoir eu cette belle initiative en 1986 : une initiative qui a acquis progressivement, d'année en année, une résonance plus grande dans le monde du théâtre européen. J'aimerais rappeler les mots utilisés par Giorgio Strehler alors qu'on lui remettait le 3^e Prix en 1990 : "J'espère que ce rassemblement et sa raison d'être ont le soutien des autres forces qui choisissent

have supported the Europe Prize: the Union of Theatres in Europe, the European Theatre Convention and affiliated organisations such as the International Association of Theatre Critics, the Avignon Festival, and the International Institute of Mediterranean Theatre.

CLAUDIO AMBROGETTI

On behalf of the Mayor, the city, and myself, I would like to extend a welcome to all those participating in the Europe Prize for Theatre. Welcome to Taormina. This is a very rewarding moment for us. We are truly honoured that in 1987 the European Commission for Culture chose to stage the Prize in Taormina. I believe that Taormina and Sicily offer a natural setting best able to crown this great event dedicated to the arts, and to the theatre, at the occasion of this prestigious encounter within the world of European theatre that is the Europe Prize. It is with great honour that I will now read the address that the European Union dedicated to the Europe prize, on behalf of the Commissioner Marcelino Oreja.

"The Europe Prize has become the most significant European acknowledgment in the realm of an artistic field that probably represents one of the most powerful means of contact and communication among human beings. We owe it to Taormina Arte and the European Commission to have created this fine initiative in 1986: an initiative that, over the years, has gradually achieved more res-

de travailler avec nous. Ensemble, nous en ferons plus pour contribuer à la naissance de l'Europe de l'esprit, de la culture et du théâtre. L'Europe est, déjà, une entité politique et culturelle et, dans un sens, la signification de ce Prix dépasse l'individu à qui il est attribué. Le prix contribue à la création de l'Europe des belles choses, les êtres humains : choses qui concernent le théâtre, comme tout autre activité de l'esprit humain, tout autre activité créative ou poétique qui va au-delà des limites des seules nations pour pénétrer dans un domaine plus vaste."

En prêtant l'oreille à ces mots, je sais que l'Union européenne dans son ensemble peut être fière du fait qu'une initiative telle que celle-ci, si européenne et si prestigieuse, se tienne en Sicile, carrefour de rencontres entre les peuples depuis des siècles et qui, à l'occasion du Prix, est devenu un lieu où peuvent se rassembler les organisations théâtrales européennes les plus importantes. C'est le sens du prix et le sens de la participation de l'Union européenne dans le travail magnifique entrepris depuis des années par le Prix Europe.»

RENZO TIAN

J'adresse une chaleureuse bienvenue à tous. Bienvenue au Prix Europe qui, ayant atteint sa 7^e année, a certainement renforcé sa forme et sa fonction. Comme vous l'avez déjà entendu dans le discours du commissaire de l'Union européenne, ce prix n'est plus seulement l'occasion de célébrer des artistes importants du

onance within the world of European theatre. I would like to recall the words spoken by Giorgio Strehler when he was awarded his 3rd Europe Prize, in 1990: "I hope that this gathering and its purpose are supported by other forces that decide to work with us. Together we will do more to contribute to the birth of a Europe of the spirit, of culture, and of the theatre. Europe is already a political and cultural entity, and this Prize, in a way, concerns more than just the individual being awarded. The Prize contributes to the creation of a Europe of beautiful things, human things: things that concern the theatre, like any other activity of the human spirit, any other creative and poetic activity that goes beyond the limits of individual nations in order to enter a vaster realm."

Listening to these words, I know that the whole of the European Union can be proud of the fact that an initiative such as this, so European and so prestigious, should be held in Sicily, a place that for centuries has been a crossroads of peoples, and that, on the occasion of this Prize, has become a place where the most important European theatre organisations can come together.

This is the significance of the award, and of the participation of the European Union in the marvellous work that the Europe Prize for Theatre has undertaken over the years.

théâtre actuel ; c'est une soirée dédiée à la célébration du Théâtre.

Par le passé, le Prix était uniquement un hommage à une personnalité méritante ; c'est maintenant un lieu de rencontres, un lieu où les personnes discutent du théâtre et découvrent vers où le théâtre se dirige.

De tous les arts, le théâtre est sans doute celui qui suit le plus le développement de la société et de la culture. Le fait de se rendre dans un lieu où le théâtre se fait afin de parler du théâtre est un signe de vitalité d'un art qui pourrait paraître mineur dans une société dominée par des médias plus grands. En fait, c'est précisément son statut mineur en apparence qui lui permet d'exercer une énorme influence.

Au nom de tous, j'aimerais une fois encore remercier tout particulièrement Alessandro Martinez, créateur et secrétaire général du Prix Europe car, sans son travail inlassable et passionné, cette conférence n'aurait jamais vu le jour, et n'aurait jamais eu la forme, la dimension et l'importance qu'elle a aujourd'hui.

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Bonjour. Au nom de l'Union des théâtres de l'Europe, je vous souhaite la bienvenue au Prix Europe. Je pense qu'il est de notre devoir, en dehors de l'organisation de spectacles et de conventions professionnelles, de donner à de jeunes acteurs, metteurs en scène et scénographes la reconnaissance qu'ils méritent. Le souhait de Giorgio

RENZO TIAN

I too extend a welcome to all.

Welcome to the Europe Prize, which, having reached its 7th year, has certainly solidified its form, as well as its function. As you have already heard, in the speech written by the Commissioner of the European Union, it no longer entails merely an evening where prominent masters and artists of contemporary theatre are celebrated; it is an evening dedicated to celebrating Theatre.

The Prize was once solely a tribute to a worthy individual; it is now a place of encounter, where people discuss the theatre and discover where theatre is heading.

Of all the arts, theatre is that which perhaps follows most closely the development of society and of culture. So to come together at a place where theatre is being made, in order to talk about theatre, is a sign of vitality in an art that may seem minor in a society dominated by larger media. In fact it is precisely its apparent minor position that allows it to exercise enormous influence.

On behalf of everyone, I would once again like to particularly thank Alessandro Martinez, creator and Secretary of the Europe Prize, without whose indefatigable and passionate work this conference would never have come about, nor would it have reached the shape, size, and significance that it holds today.

Strehler de voir l'Union des théâtres de l'Europe participer aux décisions de Prix Europe est devenu une réalité et je suis honoré d'être ici aujourd'hui pour assister à la remise du Prix à Pina Bausch.

PETER WAHLQUIST

La Convention théâtrale européenne est composée de trente et un théâtres sur tout le territoire européen, de même que l'Union de théâtres de l'Europe. Cela représente certainement l'un des plus importants réseaux de théâtres en Europe.

Notre objectif principal est de fournir des textes sur le théâtre en Europe et nous avons ainsi publié un grand nombre de livres sur des sujets variés. Nous avons participé à des festivals et à des conférences ; nous avons travaillé avec la Biennale de Bonn et le Forum du théâtre de Saint-Étienne. Nous sommes fiers d'être impliqués dans le Prix Europe pour le Théâtre et présents autour de cette table aujourd'hui. Le Prix Europe pour le Théâtre donne la parfaite opportunité à un réseau complet d'organisations de se réunir pour une rencontre importante et offre un cadre merveilleux aux personnalités marquantes du théâtre pour explorer toujours plus loin le théâtre d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

GEORGES BANU

L'Association internationale des critiques de théâtre a, depuis des années, renforcé et développé une relation couronnée de succès avec le Prix Europe pour le Théâtre, en prenant pleine-

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Hello and welcome to the Europe Prize, on behalf of the Union of Theatres in Europe. I consider it our duty, besides organising shows and professional conventions, to give young actors, directors and set designers the great importance they deserve. Giorgio Strehler's wish for the Union of Theatres in Europe to take part in the deciding of the Europe Prize has come true, and I am honoured to be here today to see Pina Bausch receive the Prize.

PETER WAHLQUIST

The European Theatre Convention is composed of 31 theatres from all over Europe in unison with the Union of Theatres in Europe. This certainly represents one of the most important networks of theatre in Europe.

Our main objective is to provide texts based on theatre in Europe, and thus we have published many books on a variety of subjects. We have participated in festivals and conferences; we've worked with the Bonn Biennale and at the Theatre Forum in Saint-Etienne. We are proud to be involved in the Europe Prize for Theatre, and to have been invited to sit at this table today. The Europe Prize for Theatre offers a perfect opportunity for an entire network of organisations to gather for an important encounter, and provides a marvellous setting for leading figures in the theatre to explore further the theatre of yesterday, today and tomorrow.

ment part aux décisions prises par son Jury. Je crois que cette rencontre est un moment de confrontation et de croissance pour le monde du théâtre. Nous, critiques de l'Association internationale, sommes honorés des bonnes grâces du Prix Europe, et pour cela nous vous remercions.

JOSÉ MONLEÓN

Je pense que le Prix Europe contribue d'une manière forte et idéale à la création de l'Europe : d'une Europe de l'esprit, de la culture et du théâtre à laquelle Giorgio Strehler se référerait il y a neuf ans. Comme le disait plus tôt Renzo Tian, le théâtre est une forme d'art qui porte en lui le poids et la responsabilité du commentaire culturel et social. Les différentes régions de l'Europe ont besoin de se rencontrer, d'échanger, de se stimuler ; elles ont besoin d'un lieu leur permettant de célébrer la naissance d'une «autre» Europe. Je crois que nous nous trouvons à l'endroit idéal pour cela. C'est pour cette raison que je suis très heureux d'être ici aujourd'hui et j'aimerais remercier les organisateurs et les autorités de Taormina d'avoir su donner au Prix l'importance qu'il mérite. Je remercie aussi la Sicile pour la beauté frappante du site qu'elle offre aux invités du Prix Europe.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Le Festival d'Avignon, ainsi que le réseau Theorem, est heureux de participer en tant qu'organisation associée à ce 7^e Prix

GEORGES BANU

The International Association of Theatre Critics has for years now strengthened and expanded a successful relationship with the Europe Prize for Theatre, fully participating in the decisions taken by the Prize Jury. I believe that this encounter represents a moment of confrontation and growth for the theatre world, and we, the critics of the International Association, are honoured to be held in the good graces of the Europe Prize, and for this reason we thank you.

JOSÉ MONLEÓN

I think that the Europe Prize for Theatre is a valid, ideal contribution to the creation of Europe: of a Europe of the spirit, of culture, and of the theatre that Giorgio Strehler referred to 9 years ago. Theatre, as Renzo Tian was saying moments ago, is an art form that carries the responsibility and weight of cultural and social commentary, and the different regions of Europe have a need to meet, exchange, and stimulate; they need a place to celebrate the birth of an 'other' Europe. I believe that this is the ideal place for it. I am very happy to be here today and for this reason I would like to thank the organisers and the Taormina authorities for having granted the Prize the importance that it deserves. I also thank Sicily for the striking setting that it offers the guests of the Europe Prize.

Europe pour le Théâtre. La collaboration avec le Prix Europe pour le Théâtre offre depuis des années la possibilité de contacts et d'échanges d'informations entre les organisations de théâtres les plus prestigieuses en Europe et dans le monde. Avant tout, cette rencontre donne vie à de nouveaux projets impliquant de nouveaux talents théâtraux qui sont nombreux parmi les candidats au Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales.

RENZO TIAN

Les membres du Jury sont Jack Lang (ancien ministre de la Culture en France et président de la Commission des Affaires étrangères à l'Assemblée nationale), moi-même, secrétaire permanent (commissaire extraordinaire de l'Ente Teatrale Italiano et professeur à l'université de Rome), Georges Banu (président de l'Association internationale des critiques de théâtre, professeur à l'Institut d'études théâtrales de Paris et directeur artistique de l'Académie expérimentale des théâtres), Bernard Faivre d'Arcier (directeur du Festival d'Avignon), José Monleón (directeur de l'Institut international du théâtre méditerranéen et directeur du journal *Primer Acto*), Michael Billington (critique théâtral au *Guardian*), Jovan Cirillov (directeur du Bitef), Krystina Meissner (directeur du Vspolczesny Teatr et ancien directeur du Stry Teatr), Ivan Nagel (professeur à l'université de Berlin et ancien directeur du Festival de Salzbourg), Tatiana

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

The Avignon Festival, along with the Theorem network, is happy to participate as associate organisation in this 7th Europe Prize for Theatre. The collaboration with the Europe Prize for Theatre has for years offered the possibility for contact and an exchange of information among the most prestigious theatre organisations in Europe and in the world. Most importantly, this encounter gives life to new projects that involve new theatrical talent, whose candidacies are numerous at the Europe Prize for New Theatre Realities.

RENZO TIAN

The members of the Jury include Jack Lang (former Minister of Culture in France, and President of the Commission of Foreign Affairs of the French parliament), myself, the permanent Secretary (Extraordinary Commissioner at Ente Teatrale Italiano, professor at the University of Rome), Georges Banu, (President of the International Association of Theatre Critics, professor at the Institut d'Etudes Théâtrales Paris, Artistic Director of the Académie Expérimentale des Théâtres), Bernard Faivre d'Arcier (Director of the Avignon Festival), José Monleón (Director of the International Institute of Mediterranean Theatre, Director of the journal *Primer Acto*), Michael Billington (theatre critic for *The Guardian*), Jovan Cirillov (Director of Bitef), Krystina Meissner (Director of the Vspolczesny Teatr,

Proskournikova (secrétaire du Centre russe AICT, critique et historienne du théâtre), Franco Quadri (critique théâtral à *La Repubblica*) et Raymond Weber (directeur de l'Education, de la Culture et des Sports au Conseil de l'Europe).

Commençons par le 5^e Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales, doté de 20 000 euros, que le Jury a décidé de remettre au Royal Court Theatre. Un mot sur cette récompense : j'aimerais rappeler que le Prix des Nouvelles Réalités n'a pas un statut inférieur au Prix Europe. Au contraire, ce dernier se propose d'être la reconnaissance récompensant les carrières et célébrant les activités théâtrales ayant acquis une valeur d'exemple dans le panorama du théâtre européen. Alors que le Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales concerne les productions et les échanges d'artistes entre institutions théâtrales, souvent importantes à l'échelle européenne, et reconnues dans leurs pays respectifs. En ce sens, tous les candidats au Prix des Nouvelles Réalités Théâtrales, et pas seulement le gagnant, prennent part à cette dimension transnationale que le Prix Europe contribue à établir.

J'invite Michael Billington à venir expliquer le choix du Jury.

MICHAEL BILLINGTON

À quoi le théâtre britannique doit-il sa réputation? À ses acteurs? Certainement. À ses metteurs en scène? Sans doute.

former Director of the Stary Teatr), Ivan Nagel (Professor at the University of Berlin, former Director of the Salzburg Festival), Tatiana Proskournikova (Secretary of the AICT Russian Centre, critic and theatre historian), Franco Quadri (critic for *La Repubblica*) and Raymond Weber (Director of Education, Culture and Sports at the Council of Europe).

Let us start with the 5th Europe Prize for New Theatre Realities, a grant of 20,000 euros, that the Jury has chosen to award to the Royal Court Theatre. A word about this award: I would like to point out that the Prize for New Theatre Realities is not considered a minor one with respect to the Europe Prize. On the contrary, the latter is intended to be a recognition crowning the careers and celebrating the theatrical activities that have become exemplary within the panorama of European theatre, whereas the Prize for New Theatre Realities concerns the productions and exchange of artists among theatre institutions, often important on a European scale, and recognised as such in their respective countries. In this sense, not only the winner, but every candidate for the Prize for New Theatre Realities takes part in this "trans-national" dimension of the theatre that the Europe Prize notably contributes to establish.

I invite Michael Billington to explain the reasons for the Jury's decision.

Toutefois, l'emblème principal de la vitalité du théâtre britannique, ce sont ses auteurs. Le Royal Court Theatre, lauréat du Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales a, plus que personne, œuvré à la promotion de la nouvelle écriture. Depuis 1956, il a présenté le travail de beaucoup des auteurs britanniques les plus reconnus : Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Hare et Churchill. Pourtant, le Prix n'est pas attribué au Royal Court pour sa place dans l'histoire, mais pour sa défense, au cours des quelques années passées, d'une nouvelle génération d'auteurs qui nous intrigue et parfois nous gêne et dont les œuvres ont été vues partout en Europe. Ces auteurs, parmi lesquels on compte Sarah Kane (*Anéantis* et *Purifiés*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*) et Jez Butterworth (*Mojo*), expriment visuellement leur horreur face au vide moral et au matérialisme cru du monde dont ils ont hérité. Leurs textes sont pleins d'images violentes, mais derrière cette violence on perçoit leur colère et la confusion à l'idée de vivre dans une société post-marxiste, post-chrétienne et post-utopique. Contraint de déménager de son site permanent du Sloane Square à Londres pour cause de rénovation, le Royal Court, sans jamais perdre son dynamisme et son goût du risque, a continué à produire des pièces dans deux théâtres du West End. Dirigé au début par Stephen Daldry et aujourd'hui par Ian Rickson, le théâtre a monté des coproductions avec divers compagnies,

MICHAEL BILLINGTON

To what does modern British theatre owe its reputation? To its actors? Certainly. To its directors? Perhaps. However, the main emblem of the vitality of British theatre is represented by its authors. The Royal Court Theatre, winner of the Europe Prize for New Theatre Realities, has promoted new writing more than anyone. Since 1956, it has staged the work of many of the best-known British playwrights: Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Hare and Churchill. Yet the Prize is not being awarded to the Royal Court Theatre for its place in history, but for its defence, in the course of the past few years, of a new generation of writers who intrigue and often profoundly disturb us, and whose works have been seen all over Europe. These writers, who include Sarah Kane (*Blasted* and *Cleansed*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*), and Jez Butterworth (*Mojo*), visually express their horror in the face of the moral vacuum and crude materialism of the world they have inherited. Their texts are full of violent images, but behind the violence one perceives their anger and confusion at the thought of living in a post-marxist, post-christian, post-utopian society. Forced to move from its permanent home on London's Sloane Square due to renovations, the Royal Court, never losing its dynamism or its taste for risk, continued to produce plays in two theatres in the West End. Initially headed by Stephen Daldry, and now by Ian Rickson, the theatre has staged

dont *Out of Joint* et le Theatre de Complicite (parmi ses productions on trouve une merveilleuse reprise des *Chaises* de Ionesco). Le théâtre a monté des pièces de jeunes auteurs irlandais, comme Conor McPherson et Martin McDonagh. Il a aussi lancé un programme d'échanges internationaux avec des théâtres du monde entier. Avant tout, il a donné une voix à une nouvelle génération de jeunes auteurs, dont l'indignation, le désespoir urbain et le désillusionnement politique est entendu en écho à travers l'Europe.

RENZO TIAN

J'invite Ian Rickson et Max Stafford-Clark à accepter le 5^e Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales.

IAN RICKSON

Merci beaucoup et merci au Jury. Sachez que ce sont ces acteurs qui me donnent de la joie lorsqu'ils articulent les mots que j'écris pour la scène et que c'est entièrement grâce à eux que nous jouons nos spectacles chaque année dans huit pays différents. Avec passion et enthousiasme, nous montons des textes et nous visitons des théâtre britanniques, c'est pourquoi nous avons un département de Relations commerciales ainsi qu'un département de Commerce international. Nous pensons essentiellement, au Royal Court, que si vous avez une foi totale en les auteurs, ils vous répondront en produisant un travail merveilleux et, vous le

co-productions in collaboration with various companies, including *Out of Joint* and the Theatre de Complicite (among whose productions includes a marvellous revival of Ionesco's *The Chairs*). It has put on plays by young Irish playwrights, like Conor McPherson and Martin McDonagh. It has also launched an international programme of exchanges with theatres throughout the world. Above all, it has given a voice to a new generation of young writers, whose moral outrage, urban desperation, and political disillusionment can be heard echoed across Europe.

RENZO TIAN

I invite Ian Rickson and Max Stafford-Clark to accept the 5th Europe Prize for New Theatre Realities.

IAN RICKSON

Thank you very much and thank you to the Jury. Please know that it is these actors who bring me joy when they articulate the words that I write for the stage, and it is all thanks to them that we perform our shows in eight different countries each year. With passion and enthusiasm, we produce texts and we visit British theatres, which is why we have Business Relationships Department as well as a Department for International Business. Fundamentally, at the Royal Court we believe that if you have complete faith in playwrights, they will respond in kind with wonderful work, and as you

savez, une pièce nouvelle, ce n'est qu'un miracle. Et cela demeurera vrai aussi à l'avenir.

know a new play is just a miracle. And this will be true in the future too.

MAX STAFFORD-CLARK

Il y a quelques mois, un des auteurs les plus jeunes et les plus talentueux, Sarah Kane, est morte dans des circonstances tragiques. J'avais travaillé avec elle sur *Muller* et pour nous, au Royal Court, sa mort a été vécue comme une chose terrible. Elle était très engagée au sein de la communauté du Royal Court et nous aimerions aujourd'hui dédier ce Prix à notre amie, Sarah Kane.

MAX STAFFORD-CLARK

A few months ago one of the youngest and most brilliantly talented playwrights, Sarah Kane, died tragically. I worked with her on *Muller*, and for us at the Royal Court her death was a terrible disgrace. She was very involved in the Royal Court community, and today we would like to dedicate this Prize to our friend, Sarah Kane.

RENZO TIAN

Passons au Prix Europe pour le Théâtre, doté de 60 000 euros, qui, vous le savez déjà, sera décerné cette année à Pina Bausch. J'invite Franco Quadri à expliquer la décision du Jury.

RENZO TIAN

Let's move on to the Europe Prize for Theatre, a grant of 60,000 euros, that this year, as you know, has been awarded to Pina Bausch. I invite Franco Quadri to explain the Jury's decision.

FRANCO QUADRI

Lorqu'elle est devenue, il y a un quart de siècle, la directrice du Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch, s'étant éloignée en tant que soliste du ballet classique, a littéralement inventé un nouveau style : un mélange de prose, de danse, de musique, d'arts visuels, dans lequel la partition et l'improvisation se rejoignent, si près d'un rêve de théâtre total, où l'individualité d'un ensemble extraordinaire est confrontée à un concept spécifique du temps et de l'espace. Et puis il y a des déconstructions de Stravinsky

FRANCO QUADRI

When, a quarter of a century ago, she became the leader of the Wuppertal Tanztheater, Pina Bausch, having departed from classical ballet as a soloist, she literally invented a new style: a combination of prose, dance, music, and visual art, where score and improvisation are joined, so close to a dream of total theatre where the individuality of an extraordinary ensemble is confronted with a specific concept of time and space. And then there are deconstructions of Stravinsky or Bartók, and reconstructions of Shakespeare or Brecht. Shows with a theme – an anniversary, a dance, a

ou de Bartók, des reconstructions de Shakespeare ou de Brecht. Des spectacles avec des thèmes – un anniversaire, une danse, un au-revoir, une ville – conçus à travers des jeux d'enfant ou des jeux de salon et orchestrés comme des numéros de revue : elle fouille dans la vie quotidienne de ces danseurs qui font semblant d'avoir arrêté la danse, qui sont soumis à des interrogations mondaines en public et qui ont l'autorisation de suivre le courant de la libre association... en convocation constante et sans jamais renoncer au *stip-tease* psychanalytique.

Tel le grand maître qu'elle est, Bausch prend ce travail d'ensemble et, sans jamais oublier qu'elle a une fois interprété une princesse aveugle dans un film visionnaire de Fellini, elle impose à ses acteurs un rôle et un rituel, dans lequel des autobiographies assorties – dans tout leur cosmopolitisme – sont reliées par une géométrie précise du mouvement rythmique. Peu importe la façon de renouveler le thème, avec des animaux ou avec des fleurs, chaque spectacle est prolongé dans la représentation suivante et devient une partie d'un ensemble, d'un grand spectacle idéal pour Pina – plutôt un rituel de spectacle – l'histoire de la communauté même qu'elle interprète avec le plaisir de se déguiser et la solitude de vivre les uns avec les autres. Pourtant, derrière la splendeur souvent renversante de ses *tableaux vivants*, derrière la sensualité du félin, l'implacable avancée de la troupe alignée sur scène, derrière le tissage de mouvements en pulsation

goodbye, a city – conceived through children's games, or parlour games, and orchestrated as revue numbers: she rummages in the daily life of these dancers who pretend to have stopped dancing, who are subjected to mundane public interrogations, and are allowed the flow of free-association... constantly summoning, and never ruling out a psychoanalytical striptease.

Like the great master that she is, Bausch takes this ensemble work, and, never having forgotten that she once played a blind princess in a visionary Fellini film, imposes on her actors a role and a ceremonial ritual, where assorted autobiographies – for all their cosmopolitanism – are joined with a precise geometry of rhythmic movement. However she chooses to renew each theme, whether with animals or flowers, each show is extended in the next performance, to become one part of a whole, grand ideal show for Pina – rather, the ritual of a show – the story of the very community that she interprets with a pleasure in disguising herself and the solitude of living with one another. Yet behind the often tormenting splendour of her *tableaux vivants*, behind the sensuality of the feline, relentless advance of the dance troupe lined up across the stage, behind the weaving of pulsating, consciously dissonant movements, and through a self-representation that lasts as long as a lifetime, the great artist offers each of us spectators an ironic, desperate mirror with which to glimpse at our existential condition.

et délibérément dissonants, et au travers d'une auto-représentation qui dure aussi longtemps qu'une vie entière, le grand artiste offre à chaque spectateur un miroir ironique et désespéré, lui permettant d'entrevoir sa condition existentielle.

RENZO TIAN

J'invite Pina Bausch à accepter le Prix Europe pour le Théâtre.

PINA BAUSCH

Merci. Ce sentiment est impossible à décrire, vraiment! Je n'ai pas dormi la nuit dernière car je revivais la journée précédente. Les orateurs, hier et aujourd'hui, ont fait l'éloge de ma danse et de ma musique et tout cet amour, c'est tout simplement incroyable! Le fait de partager ce moment grandiose de ma vie avec tant de gens merveilleux, c'est une grande surprise... c'est incroyable! J'aime toujours penser qu'on m'a aimé en tant que danseuse et ceux avec qui j'ai travaillé ont tout partagé avec moi. J'aime penser que tous les membres de Jury voulaient avant tout croire en moi. Va maintenant suivre un spectacle intitulé *A Small Collection*, que je dédie au Prix Europe pour le Théâtre.

RENZO TIAN

I invite Pina Bausch to accept the Europe Prize for Theatre.

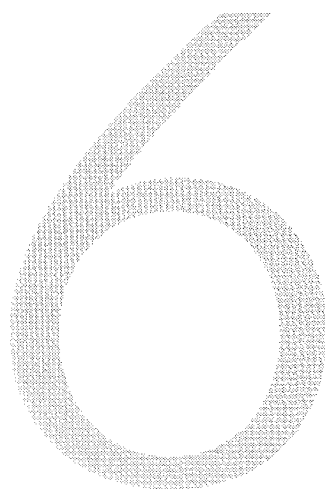
PINA BAUSCH

Thank you. This feeling is impossible to describe, absolutely! I did not sleep last night because I was reliving the previous day. The speakers yesterday and today have praised my dance and my music and all this love is just incredible! To share this grandiose moment of my life with so many marvellous people is a great surprise... it's incredible!

I always like to think that I was loved as a dancer and all the people who work with me have shared everything with me. I like to think that everyone on the Jury wanted above all to believe in me.

Now a performance entitled *A Small Collection* will follow, which I dedicate to the Europe Prize for Theatre.

L'art de l'acteur



Modérateur/Moderator
Michael Billington

The Art of the Actor

Participants

Tamás Ascher

Michael Billington

Lev Dodin

Erland Josephson

Georges Lavaudant

Giulia Lazzarini

Thomas Ostermeier

Roger Planchon

Gábor Zsámbéki

MICHAEL BILLINGTON

C'est un très grand plaisir d'être ici à Taormina pour discuter du jeu avec des personnes qui écrivent ou qui mettent en scène. Permettez-moi, tout d'abord, de présenter les personnalités très internationales présentes autour de cette table. Tout à ma gauche, le très distingué directeur du Théâtre Maly de Saint-Pétersbourg, Lev Dodin, deux sièges plus loin, la légendaire actrice italienne Giulia Lazzarini que j'associe au travail de Giorgio Strehler ; et ensuite à ma gauche, le célèbre acteur suédois Erland Josephson qui est évidemment associé aux films et aux pièces d'Ingmar Bergman et qui a aussi joué dans les films du réalisateur russe Tarkovski. Immédiatement à ma droite, Gábor Zsámbéki, qui est président de l'Union des Théâtres de l'Europe et directeur du Théâtre Katona József de Budapest ; ensuite Tamás Ascher, aussi de Budapest, et Georges Lavaudant, directeur, de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. A sa droite, Thomas Ostermeier, directeur de la Baracke à Berlin.

Ce que nous allons faire ce matin, c'est, j'espère, débattre et discuter plutôt que présenter une série de discours préparés autour d'un certain nombre de sujets qui touchent le rôle de l'acteur aujourd'hui et la façon dont la fonction de l'acteur a évolué dans un monde où il se trouve confronté à une diversité déconcertante de choix. Pour commencer, puisque ce débat a été lancé par l'Union des Théâtres de l'Europe, je

MICHAEL BILLINGTON

It is a very great pleasure to be in Taormina to discuss acting with people who write or direct. Let me first introduce the members of our highly international panel. On my extreme left is the very distinguished director of the Maly Theatre of Saint Petersburg, Lev Dodin, and then two seats away from him is a legendary Italian actress: Giulia Lazzarini, whom I associate with the work of Giorgio Strehler; and then on my left is the famous Swedish actor Erland Josephson, associated obviously with the films and plays of Ingmar Bergman, and who also performed in films of the Russian director Tarkovski. On my immediate right is Gábor Zsámbéki, who is president of the Union des Théâtres de l'Europe and director of the Katona József Theatre in Budapest; and then Tamás Ascher, also from Budapest, and Georges Lavaudant, director of the Odéon-Théâtre de l'Europe in Paris. On his right: Thomas Ostermeier who is director of the Baracke in Berlin.

What we're going to do this morning is to have a debate and discussion, I hope, rather than a series of set speeches, about a number of topics relating to the role of

voulais directement demander à Gábor, pourquoi avez-vous choisi ce sujet particulier : l'art de l'acteur? Est-ce parce que vous considérez que le jeu est actuellement dans une sorte d'état de crise ou de confusion?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Pour commencer, il existe des raisons simples et pratiques qui expliquent pourquoi j'ai suggéré ce sujet de discussion. La plupart du temps nous, les metteurs en scène, parlons moins souvent de mise en scène que d'interprétation et de jeu de l'acteur. Et quand nous voyons une représentation qui tient longtemps à l'affiche, ce qui nous passionne le plus quand nous ne sommes pas satisfaits de la production, c'est comment améliorer le travail des acteurs, le jeu. Je crois que toute discussion sur qui domine, du metteur en scène ou de l'acteur, est hors de propos. Tous les metteurs en scène que je connais et que j'admire sont passionnés par les acteurs et d'accord pour dire que c'est de l'acteur qu'ils apprennent le plus, ils reconnaissent cela. En même temps, dans la société, je rencontre une confusion extrême, je crois qu'il n'est plus évident qui est acteur et qui ne l'est pas. Le flux culturel qui passe en force fait que l'on perd le Nord, parce que l'on rencontre tant de comédiens qui n'en sont pas ou alors qui sont de très mauvais comédiens. Pour faire court, disons que beaucoup de gens sont considérés par les spectateurs, les habitués du théâtre et le

the actor today and the way the function of the actor has changed in a world where actors are confronted by a bewildering variety of choices. But first of all, since this debate has been prompted by the Union of European Theatres, I thought I would ask Gábor directly: why did you choose this particular subject, the art of the actor? Is it because you perceive acting at the moment to be in some state of crisis or confusion?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

First of all, I suggested this discussion for a simple, practical reason. Among us directors, we most often talk not about directing but about acting and the work of the actor. And if we see a performance that runs for a long series, what we are most excited by, if we are not satisfied with the production, is how we could improve the actors' work in the production, the acting. I think that all questions regarding whether the director or the actor is dominant in the process are irrelevant. All of the directors who I like and who I hold in high esteem are more excited by the actor, and they always say that they have learned more from the actor – they admit that. At the same time, in society, I feel an extreme confusion; I don't think it's clear anymore who is an actor and who is not. The cultural flow that is bulldozed means that they lose their orientation, because they come across so many actors who think they're actors but they are not, or who are very bad actors indeed. In short,

public de la télévision comme des acteurs, alors qu'ils ne sont pas *vraiment* des acteurs. D'un autre côté, dans la pratique, mon expérience est que la validité des moyens utilisés par les acteurs est en train de changer. Pour donner une esquisse grossière et générale, je dirais qu'on utilise plus souvent aujourd'hui des moyens secondaires, plus petits et plus subtils. Il existe une demande croissante pour plus d'action sur scène ou plus d'action de la part de l'acteur. Souvent, je perçois l'impatience des jeunes acteurs quand ils doivent s'investir dans des séries longues et dans des répétitions sans beaucoup d'action. En résumé, je pense que beaucoup de choses sont en train de changer, et tous ceux qui participent de ce grand jeu le sentent, même s'ils n'en sont pas pleinement conscients. Je vous remercie.

MICHAEL BILLINGTON

Gábor, merci beaucoup pour votre introduction qui nous fournit plusieurs sujets à développer. Tout de suite, j'aimerais rebondir sur quelque chose que vous avez dit au début ; que la domination présumée du metteur en scène a peut-être moins d'importance qu'on le suppose, mais cela semble fondamental pour le sujet que nous discutons. Ma perception serait plutôt que le théâtre européen d'après-guerre, peut-être à l'exception du théâtre britannique, a été presque entièrement dominé par les metteurs en scène et que les acteurs ont joué un rôle subordonné dans la hiérarchie de la

many are considered by spectators, theatre-goers, and television-watchers as actors but they are not *really* actors. On the other hand, in the practical work, my experience is that the validity of the means used by the actors are changing. If I wished to put it roughly and in a more general term, I could say that the minor, smaller, more subtle means are used more frequently today. The growing demand is to see more action on stage, or more action from the actor. Often I experience that younger actors get impatient if they have to carry on with a longer and not so action-filled period of the rehearsal. So, in short, I feel that a lot is changing and all of those who take part in this big "game", even if they are not consciously aware of it, feel that change. Thank you.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much Gábor, for your introduction, which gives us several topics to pursue. I would like, instantly, to pick up something you said right at the beginning, where you implied that the supposed domination of the director was perhaps a little less important than we assume, but that seems to be fundamental to the subject we're discussing. My perception would be that post-war European theatre has been, except perhaps in the United Kingdom, almost entirely director-dominated, and that the actor has played a subordinate role in the hierarchy of most theatres, whether we're talking about France, Germany – I'm not so sure about Italy – but certainly Russia. In other words, we inhabit

majorité des théâtres, que l'on parle de la France ou de l'Allemagne, je suis moins sûr pour l'Italie mais certainement aussi en Russie. Autrement dit, nous vivons dans un monde où l'acteur est quelqu'un dont l'emploi dépend du jugement du metteur en scène, je veux dire, d'une manière générale, pour le théâtre européen, n'est-ce pas exact? Thomas Ostermeier, je vous en prie.

THOMAS OSTERMEIER

Je ne sais pas si je peux beaucoup parler de la période d'après-guerre parce que je suis un peu plus jeune que le reste des personnes ici présentes. Quand on parle du théâtre dominé par le metteur en scène, il faut dire aussi que la domination du metteur en scène se fait sur la façon dont il veut que l'acteur joue, de sorte que la question de la mise en scène revient, à mon avis, à dire à mes acteurs comment il faut jouer. Donc, c'est vrai qu'il y a domination du metteur en scène, mais en ce moment en Allemagne il y a un léger changement. Pour certains metteurs en scène, l'art de l'acteur se résume à souligner précisément ce point, mais bon... devrais-je dire autre chose?

MICHAEL BILLINGTON

Bon, je passe la balle, si je peux dire à une actrice, Giulia Lazzarini. Êtes-vous d'accord avec ma suggestion que l'art de l'acteur en Europe a été déterminé par l'art du metteur en scène et que la créativité de l'acteur est subordonnée à celle du metteur en scène?

a director's world in which the actor is someone whose employment depends upon the judgement of the director, I mean, just as a broad view of European theatre, is that fair, is that accurate? Thomas Ostermeier, please.

THOMAS OSTERMEIER

I don't know if I can say a lot about this post-war era because I'm a little bit younger than the rest of this panel here.

I think that when we speak of director-dominated theatre, the domination of the director is also something about how he wants his actors to play, so the question of directing is, in my point of view, most of the time how to make my actors play. It's true then that it is director-dominated, but there's a slight change in Germany at the moment. The art of the actor is, for some directors, going back to stressing that point, but, well... should I say something else?

MICHAEL BILLINGTON

Well, I will pass the question over, if I may, to an actor, Giulia Lazzarini. Do you agree with my suggestion that the art of the actor, in Europe, has been determined by the art of the director; that the creative freedom of the actor has been subordinated to that of the director?

GIULIA LAZZARINI

Je pense que les acteurs – et le théâtre – ont toujours eu besoin que quelqu'un les dirige, que quelqu'un organise le spectacle. Cette fonction a permis les grands bonds faits par le théâtre pendant la période dominée par les metteurs en scène.

Nous avons un théâtre de la poursuite, où l'acteur principal dirigeait la troupe bien sûr, alors les spectacles se concentraient sur eux. Quand le metteur en scène « officiel » est arrivé sur la scène, les spectacles ont commencé à se concentrer sur le texte. Ainsi le théâtre était énormément valorisé, je pense, et retrouvait sa noblesse.

Mais l'acteur a toujours été utilisé par le metteur en scène. Le metteur en scène a toujours dû travailler avec des acteurs. Je ne crois pas que cela ait beaucoup changé.

J'ai eu la chance de travailler dans un théâtre dirigé par un metteur en scène, avec Giorgio Strehler, et donc bien sûr je ne suis pas impartiale... J'ai travaillé avec un artiste, alors tout dépend de la qualité. On ne peut pas simplement être *pour* ou *contre* quelque chose – quand quelque chose est artistique, ou si c'est un objet d'art... quelque chose de valeur et de qualité... il est normal qu'un théâtre dirigé par un metteur en scène ait une raison d'être et je pense que cela continuera, ils tirent toujours avantage des acteurs de qualité.

GIULIA LAZZARINI

I think that actors – and the theatre – have always needed someone to direct them, someone who will put on the show. This function allowed the theatre to make great leaps during its director-led period.

We used to have a spotlight-chaser's theatre, where naturally the head actor directed the company, so of course the shows that were produced focused on them. When an "official" director came onto the scene, the shows became focused on the text. Thus the theatre was valued enormously, I think, and was given back its nobility.

But the actor was always used by the director. The director has always had to work with actors. I don't think that has changed too much. I was fortunate to be able to work in a director-led theatre with Giorgio Strehler and so of course I am a bit biased...I worked with an artist: everything depends on quality. You can't just be *for* or *against* something – if this "something" is artistic, or it's an art object...something of quality and value...it is normal that director-led theatre has a purpose and I think that it will continue to be like that; it will always benefit from quality actors.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you. Could I ask Lev Dodin the same question? To what extent in – first Soviet Union, and now Russia – does the actor enjoy any freedom, or is the actor's life determined entirely by the director?

MICHAEL BILLINGTON

Merci. Maintenant puis-je poser la même question à Lev Dodin ? En Union Soviétique et maintenant en Russie, quel degré de liberté l'acteur a-t-il ? La vie du comédien est-elle déterminée totalement par le metteur en scène ?

LEV DODIN

Je ne sais pas ce qu'un comédien aime. Je pense que ce qui se dit sur la domination du metteur en scène est exagéré, surtout en ce qui concerne la dernière période – cette dernière décennie – du travail théâtral. L'âge du metteur en scène commença au début du siècle avec Craig, Stanislavsky, Meyerhold. Cette découverte, la découverte de l'art de la mise en scène, témoignait du fait que l'art du théâtre était un art sérieux. Ceci est en rapport avec le fait que l'art du théâtre devint l'égal de l'art de l'écriture ou de la peinture, de pur amusement il était devenu un art sérieux. Le théâtre devenait membre de la grande culture et la domination de la mise en scène était liée au fait que la demande, l'exigence pour l'interprétation, grandissait. L'acteur devait réfléchir au thème et être capable d'exprimer sur scène une pensée véritable et des sentiments réels. À ce sujet, une nouvelle formation vit le jour, mais cette formation touchait la psychologie, la biologie de l'être humain et l'apprentissage de l'expression extérieure. Et on découvrit des liens entre l'apprentis-

LEV DODIN

I don't know what an actor likes. I think that the talk about the domination of directors is exaggerated, as far as the last period – probably the last decade of theatre work – is concerned. The age of the director which began at the beginning of this century with Craig, Stanislavsky, Meyerhold. This discovery, the discovery of the art of directing, testified to the fact that the art of theatre was becoming a serious art. It was connected with the fact that the art of theatre was becoming equal to that of writing, to that of painting, from the art of sheer amusement, it was becoming a serious art. Theatre was becoming a part of great culture, and the domination of directing was connected with the fact that the demand, the requirement of the art of acting, was becoming much greater. The actor had to really think on the theme, he had to be able to express true thinking and real feelings on stage. In this connection appeared a new notion of training, and this training concerned the psychology, the biology of a human being, and the training of the outer expression. There had to be found connections between the inner training, the psychological and biological training, and the outer training. We began to speak not about an actor who is able to move very well, but about an actor who is able to express spontaneity, what he's really feeling at this or that very moment.

We discovered the process of creation; we began to speak about each moment on

sage intérieur, la formation psychologique, biologique et la formation de l'expression extérieure. On se mit à parler non plus d'un acteur capable de bien se mouvoir mais d'un acteur capable d'exprimer la spontanéité, ce qu'il ressent vraiment à tel ou tel moment.

On découvrit le processus de création, on commença à parler de chaque moment sur la scène, de chaque moment de création. C'est pour cela que le xx^e siècle est devenu le siècle des grands metteurs en scène et un siècle de grands acteurs. J'ai l'impression que l'on a de moins en moins de bons acteurs, de bons comédiens et que la demande pour l'art de l'acteur diminue de plus en plus, et j'ai l'impression que nous arriverons très bientôt à une situation où l'on sera trop embarrassé pour exiger quoi que ce soit d'un acteur. C'est pour cela que je pense que si nous avons décidé de parler du jeu au théâtre, c'est à cause de la crise du théâtre, du théâtre comme composante importante de la grande culture, c'est évident.

MICHAEL BILLINGTON

Je vous remercie vraiment beaucoup Lev. Puis-je relever votre dernière remarque sur les impératifs imposés aux acteurs aujourd'hui car je pense qu'elle est centrale à notre débat. Ce qu'il me semble, c'est que les impératifs auxquels sont confrontés les acteurs sont excessifs et déroutants et il me semble qu'un acteur, de nos jours, doit

stage, each moment of creation. That's why the 20th century has become a century of great directors and a century of great actors. I have the impression that we have less and less good actors, good "acting" actors, and that the demand towards the art of acting is becoming smaller and smaller, and I'm afraid that very soon we'll come to the situation where we will feel embarrassed to ask anything from the actor. That's why I think that if we have decided to speak about acting in the theatre, it is because the crisis in theatre, as a part of great culture, is really obvious.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much indeed, Lev. Could I pick up the last point you made, about the demands made upon the actors today, because I think that is probably the centre of our discussion this morning. What occurs to me is that actually the demands placed upon actors in the modern culture are excessive and confusing, and it seems to me that an actor these days is expected to be, first of all, versatile in every possible medium: theatre, television, cinema, radio. Which was not necessarily true, obviously, fifty, forty years ago. An actor also has to be able to work in a multitude of different styles for a multitude of different directors. In other words, is it true – my question is addressed to Georges Lavaudant – that the actor today is confronted by an almost impossible and bewildering selection of

posséder des talents variés pour tous les médias possibles : théâtre, télévision, cinéma, radio, ce qui n'était, évidemment, pas nécessairement le cas il y a quarante ou cinquante ans. Un comédien doit aussi pouvoir travailler dans des styles différents avec une multitude de metteurs en scène différents. En d'autres mots, et ma question s'adresse à Georges Lavaudant, est-il vrai que l'acteur d'aujourd'hui fait face à un éventail de choix déroutant et presque impossible? Pensez-vous, Georges, que les acteurs doivent remplir un rôle pratiquement impossible?

GEORGES LAVAUDANT

Si on souhaite ouvrir le débat par rapport aux réalisateurs, j'ai l'impression que de très nombreuses expériences esthétiques de ces dernières années ont été fabriquées par des metteurs en scène qui ont complètement réinventé le jeu de l'acteur pour leur propre plaisir. Si on prend des gens comme Grotowski, comme Kantor, comme Wilson ou même Pina Bausch, c'est encore peut-être un autre problème. Ce sont, dans le fond, des gens qui ont complètement réinventé, pour leur propre utilisation, un nouveau jeu de l'acteur, ou alors il faudrait dire que toutes les personnes qui ont travaillé avec ces metteurs en scène ne sont pas des acteurs, ou qu'ils étaient complètement dans un autre code ; lui-même complètement en rupture. Et je crois qu'au départ, tout réalisateur fait table rase de tout ce qui a existé précédemment. Il a une espèce d'envie,

choices? Do you think actors today, Georges, have an almost impossible role to fulfill?

GEORGES LAVAUDANT

If we wish to open the discussion to the question of film directors, I have the feeling that a great many aesthetic experiences of these past years were created by directors who completely reinvented acting for their own pleasure. It might be another issue in the case of people like Grotowski, Kantor, Wilson or even Pina Bausch. These are basically people who completely reinvented acting for their own use, or perhaps one should say that all the people who worked with these directors were not actors, or that they were part of a completely different code that was entirely apart. And I believe that in the beginning, every director starts with a blank slate as regards all that came before. They have this kind of desire, in some crazy selfish way, to reinvent for themselves an entirely new code of acting. Indeed, often actors from these companies later have a lot of trouble breaking away from the style of these companies. And, on the other hand, I have the feeling that a kind of acting has developed, slightly television-style acting that one sees in all European countries today – that acting used in television shows, in series, which is extremely psychological with no poetic invention whatsoever. And basically, current hesitations and difficulties are located between those two extremes.

dans un égoïsme un peu fou, de réinventer pour lui un code entièrement nouveau du jeu de l'acteur. Et souvent d'ailleurs les acteurs de ces compagnies ont de nombreuses difficultés ensuite pour sortir de ce style. À l'opposé, j'ai l'impression que s'est développé ce jeu, ce style d'interprétation un peu télévisuel qu'on voit un peu dans tous les pays européens aujourd'hui, l'interprétation qui est mise à l'œuvre dans les *telenovelas*, dans les feuilletons, qui est un jeu psychologisé à l'extrême mais sans aucune invention poétique. Et dans le fond, l'hésitation et la difficulté aujourd'hui se situent entre ces deux extrêmes.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Vous soulevez un angle intéressant avec les metteurs en scène ou les créateurs tels que Robert Wilson et Pina Bausch qui réinventent l'art de l'acteur et, si je vous ai bien compris, réinventent l'art de l'acteur pour leur propre utilisation ; en d'autres mots, à l'avantage du créateur, pas à celui de l'acteur. Tamás Ascher, puis-je vous attirer dans le débat ? Nous parlons de la confusion à laquelle est confronté l'acteur de nos jours. Êtes-vous d'avis que les acteurs font face à un éventail déroutant de styles, un éventail déroutant de choix, un éventail déroutant d'exigences de la part des metteurs en scène ?

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. You make a very interesting point about directors or creators such as Robert Wilson and Pina Bausch having reinvented the art of acting; and if I understood you correctly, you say reinvented the art of acting to their own benefit, in other words, to the benefit of the creator, not of the actor. Tamás Ascher, can I bring you into the discussion? We are talking all the time about the confusion facing the actor today. Do you agree that actors do today face problems of a bewildering array of style, of a bewildering array of choices, of a bewildering array of directorial demands?

TAMÁS ASCHER

So now we have a few descriptions which all define the changes in acting in a very linear way, either upwards or downwards. But if one is old enough, one already has this experience that these different codes appear that seem to turn upside down all that we have, but in a short time they will come back in zigzags and become part of the whole. In the middle of the 1970s, two great revolutionaries changed our thinking about the actor: Grotowski and Kantor. It seemed that that was the end of the psychological acting, and that we were to forget realistic or naturalistic play acting. Grotowski, who defined in extremes the existence of the body on stage, was speaking about metaphysics and not at all about everyday life. The corpses of Kantor who came to life against mental stylisation,

TAMÁS ASCHER

Maintenant, nous avons plusieurs descriptions qui définissent de façon linéaire les changements dans l'interprétation, soit vers le haut, soit vers le bas. Mais pour quelqu'un d'un certain âge, on a déjà l'expérience de ces différents codes qui semblent mettre sens dessus dessous tout ce que l'on a, puis peu de temps après, reviennent en zigzags et s'intègrent à l'ensemble. Au milieu des années 70, deux grands révolutionnaires transformèrent notre pensée sur l'interprétation : Grotowski et Kantor. Il sembla que la fin avait sonné pour l'interprétation psychologique et que nous devions oublier l'interprétation réaliste ou naturaliste. Grotowski définissait l'existence du corps sur la scène par les extrêmes, parlait de métaphysique et ne touchait jamais la réalité quotidienne. Le cadavre est celui de Kantor qui revient à la vie à l'encontre de toute stylisation mentale et qui n'a rien de commun avec la réalité ou le quotidien. Artaud avec son théâtre de la Cruauté créa une grande nouvelle vague dans le théâtre européen dans son ensemble et de toutes nouvelles définitions de l'interprétation commencèrent à filtrer partout en Europe. Durant les années 80, une vague de films américains montra un mode d'interprétation totalement différent, très subtil mais très différent. Ce style-là, avec Robert De Niro et Al Pacino, sortait de l'Actor Studio. Il était totalement différent et il redirigea le théâtre vers une

again, had nothing to do with reality. Artaud, with his theatre of Cruelty, created a great new wave in European theatre altogether. And entirely new definitions or approaches to the art of acting began spreading in Europe. In the 1980s there came a wave of American films which showed an entirely different acting, very subtle but very different. This, based on the Actor Studio with Robert De Niro and Al Pacino, was an entirely different kind of acting and turned the theatre a little bit back to the psychological kind of approach. I won't go on with this; I just wanted to make you understand, or to give a feeling of how many different styles at the same time can exist and mix together.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. I would like to bring Erland Josephson into the discussion. Initially in this first round, I think what we are trying to do is define the territory that we want to talk about and the themes and the ideas that are going to emerge, and I can see something beginning to emerge already. I think Gábor would like to come back on that. But can I first ask Erland Josephson to speak? You have worked for many great directors; you worked for the greatest, Bergman and Tarkovsky. Do you feel, as an actor, you have enjoyed creative autonomy or freedom in your career, or have you lived through the second half of the 20th century in a director's world?

approche de type psychologique. Je ne vais pas continuer sur ce sujet. Je voulais seulement faire comprendre ou donner une idée de comment des styles différents peuvent co-exister à une même époque et se mélanger.

MICHAEL BILLINGTON

Je vous remercie. Maintenant, je désire amener Erland Josephson dans la discussion. Au départ, dans ce premier tour de table, ce que nous essayons de définir, c'est le domaine que nous voulons soumettre à la discussion et les thèmes et idées qui émergeront, et je peux déjà entrevoir une esquisse de ce qui émergera. Je pense que Gábor veut revenir sur ce point. Mais puis-je tout d'abord demander à Erland Josephson d'intervenir? Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène, vous avez travaillé avec les plus grands, Bergman et Tarkovsky. Pensez-vous qu'en tant qu'acteur, vous avez trouvé une autonomie créatrice ou une liberté dans l'exercice de votre carrière ou avez-vous traversé la deuxième moitié du xx^e siècle dans un monde de metteurs en scène?

ERLAND JOSEPHSON

Merci. Je viens de Suède et je suis un acteur suédois plutôt éclectique, de sorte que je suis d'accord avec tout le monde ici. Il faut dire que je ne suis pas contre le fait d'être dominé par des metteurs en scène quand ils sont bons... j'aime travailler avec des metteurs en scène domi-

ERLAND JOSEPHSON

Thank you. I am from Sweden and the Swedish actor is rather eclectic, so I can say that I agree with everyone here. I must say I have nothing against being dominated by directors if they are good.... I like to work with dominating directors who are present, because something has changed. Twenty years ago the directors, good directors, lived together with their actors. Now they're running around, they come one week before the reading, they leave one day after the opening night, and they never come back to check their performance. That has totally changed the situation for the actors. It is important to say that the tendency today is not to have ensembles, but rather to pick people from different places and put them together for a production, after which they separate. The great directors I worked with, Ingmar Bergman, Peter Brook and others, always worked for a long time with the same actors and created private signals between the actors, and directors, which are very good. If there is a crisis and I think, I hope, it will be a good crisis, it is really depending on television, not because of the competition of television, but because of the actor's way of working for television. I have seen young, very talented girls that had a big part in a soap opera. They do the soap opera, they are successful, they are observed, they earn money, and then when they come back to school and the teachers or the directors try to influence them in anything, they are not ready, they can't take it, they can't listen, because they are already

nants et présents, car quelque chose a changé. Il y a vingt ans, les metteurs en scène, les bons metteurs en scène, vivaient ensemble avec leurs acteurs. Maintenant, ils tournent, ils viennent une semaine avant la répétition, ils partent le lendemain de la première et ne reviennent plus vérifier leur spectacle. Cela a totalement changé la situation pour les acteurs. Il est important de souligner que la tendance aujourd'hui est à la disparition des ensembles, au choix disparate de gens de provenances différentes qui se rassemblent pour une production, après quoi ils se séparent. Les grands metteurs en scène avec qui j'ai travaillé, Ingmar Bergman, Peter Brook et d'autres, avaient toujours travaillé longtemps avec les mêmes acteurs et créé des signes de compréhension spécifiques entre acteurs et metteur en scène, ce qui était très bien. S'il doit y avoir une crise, je pense que cela sera une bonne crise. Cela dépend vraiment de la télévision, pas à cause de la concurrence avec la télévision mais à cause la façon dont travaillent les acteurs à la télévision. J'ai vu des jeunes filles, très talentueuses, qui avaient un grand rôle dans un feuilleton, type sit-com. Elles font le feuilleton, elles réussissent, on les regarde, elles gagnent de l'argent et ensuite elles viennent à l'école et quand les enseignants ou les metteurs en scène essaient de les influencer pour quoi que ce soit, elles ne peuvent pas encaisser, elles ne sont pas prêtes, elles ne peuvent pas le supporter, elles n'écoutent pas parce qu'elles sont déjà là, elles

there, they know that they played in the *Dance House* – it's the soap opera – and that is very frightening. On the other hand, I can say that something positive has happened; the demands on the actor have become greater. My Swedish colleagues and I have always been successful with Freud, Ibsen and Stanislavsky; we are very good with psychological acting, we do it very well. But I now see the more theatrical jobs of Dodin, *Claustrophobia* for example, where it is so obvious what demands you now have to answer in acting. Actors can do everything. They can dance, they can sing, they talk very well, in a very expressive manner, they can be naked both in body and in soul. So, I think there is something which allows great expectations....

MICHAEL BILLINGTON

I suppose that what we've been trying to do is define what we think this crisis is, and each person on the panel came out with a different answer. One thing is quite clear, that actors in the late 20th century are confronted by multiple demands, as Erland Josephson was just saying, and a bewildering confusion of styles. Gábor, would you like to speak again, and to address what you think is the real nature of this crisis, and the real theme we should be discussing this morning?

savent qu'elles ont déjà joué dans la *Dance House* – c'est le titre du feuilleton – et ça fait très peur. Par contre, je peux dire que quelque chose de positif s'est passé ; les exigences envers les acteurs sont devenues plus importantes. Mes collègues suédois et moi avons eu du succès avec Freud, Ibsen et Stanislavsky, nous sommes très bons dans le jeu psychologique, nous faisons cela très bien. Mais je vois maintenant les travaux plus théâtraux des œuvres de Dodin – *Claustrophobia* par exemple – où on voit si clairement les demandes auxquelles on doit répondre dans le jeu. Les acteurs savent tout faire. Ils savent danser, ils savent chanter, ils parlent très bien, de manière très expressive, ils peuvent se mettre à nu corps et âme. Je pense qu'il y a là matière à de grandes attentes...

MICHAEL BILLINGTON

Je suppose que ce que nous avons essayé de faire, c'est de définir la crise et les intervenants ont chacun proposé une réponse différente. Une chose est tout à fait claire : les acteurs sont confrontés à des impératifs multiples, comme le disait Erland Josephson à l'instant, et à une confusion déroutante de styles différents. Gábor, voulez-vous reprendre la parole et nous dire ce que vous pensez être la vraie nature de la crise et le véritable thème que nous devrions discuter ce matin ?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Essentially we can agree with everything that we heard so far, but all the same I feel that it is too broad a talking for the little time we have. So, I think we should really focus more on what really is happening, and how the means or tools of the actors are changing. And of course everyone knows about this, because we all know how we look at a visual recording of thirty or forty years ago and all we can have is respect for the actors. That it is an art that ages very easily and that's what makes it so special, is a cliché that everyone is aware of. So, what's worth talking about is what exactly is changing. Once a great theatre actor, director, and theoretician told me a story which went like this: There is a phonograph recording of the greatest actress in Hungary who lived in the 19th century, but it must not be heard by anyone, because it would break the legend. This director is not alive anymore and no one else I ever asked knows of the recording. So the legend stays alive. What can we grab, what can we catch of these changes? I think, even from what we consider as an enemy – these television series – there is something that we can observe. I think that the essence of this kind of television acting is that the actors play exactly what they think they should be playing the next moment. So, what is most important, the surprising reactions of a character to a situation, is not to be dealt with in this case. And this sort of acting is sneaking over to the theatre, so we practically feel that we have to fight against it. I will try to answer my own question

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Fondamentalement, nous sommes tous d'accord sur tout ce que nous avons entendu dire ce matin mais, en même temps, je pense que la discussion est trop large pour faire l'objet d'un débat dans le peu de temps que nous avons. Et donc je pense que nous devrions nous concentrer sur ce qui se passe véritablement et sur la façon dont les moyens et les outils à la disposition des acteurs évoluent. C'est bien sûr un point sur lequel tout le monde sait quelque chose, parce que nous savons tous comment nous regardons un enregistrement vieux de trente ou quarante ans et le respect que nous inspirent les acteurs. C'est un art qui vieillit très facilement, et que c'est ce qui fait qu'il est si spécial ; c'est un cliché connu de tous. Ainsi ce dont il faut parler, c'est de ce qui est vraiment en train de changer. Un jour, un grand acteur de théâtre, metteur en scène et théoricien, m'a raconté l'histoire d'un enregistrement phonographique de la grande actrice hongroise du XIX^e siècle et que personne ne devrait écouter car alors la légende s'écroulerait. Ce metteur en scène n'est plus en vie et personne que je connaisse n'est au courant de cet enregistrement. Ainsi la légende continue de vivre. Que pouvons-nous saisir, que pouvons-nous retenir de ces changements ? Je pense qu'il y aura quelque chose à observer même dans ce que nous considérons comme l'ennemi, ces séries de télévision. Je pense que

as to how I often feel that with an older actor who knows too much what he or she is doing. Most often I find that the different scopes, all means of expression of the actor, or his different channels, so to speak, express in many ways the same emotion. For example, an older actress, who has these wide means of acting, can very well concentrate on one moment. If she is suddenly scared, she can put all the tension in one moment: her eyes get scared, her voice dims, and the rhythm of her speech changes. Her movements become uncertain, and at the same time her hand reaches out for help. And I probably left out many channels through which she is communicating. All these means together, give the feeling of "this is too much", we feel it's exaggerated. We are more and more trying to achieve the fact that the channels existing at the same time should be communicating different things. Traditionally we have used this in comedy. In a fairly easily perceptible way, for example, that movement and speech were expressing different things at the same time, so to uncover the truth. But today I feel that the actor is a much more subtle and much more complicated machinery, which can express several things, many more things.

MICHAEL BILLINGTON

Machinery?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Structure.

l'essence de ce genre de d'interprétation télévisuelle est que les acteurs jouent très exactement ce qu'ils pensent qu'ils devraient jouer le moment suivant. Le plus important est qu'il ne faut pas s'occuper ici de réactions surprenantes du personnage face à une situation. Ce genre d'interprétation fait tache d'huile jusqu'au théâtre et nous nous sentons donc tous obligés de lutter contre. Je vais essayer de répondre à mes propres questions sur comment je ressens cela avec des acteurs âgés qui savent trop ce qu'ils ou elles font. Le plus souvent, je trouve que les différents éventails [de rôle], tous les moyens d'expression de l'acteur, ou ses différents canaux d'expression, pour ainsi dire, expriment tous la même émotion. Par exemple, une actrice âgée qui possède un large éventail d'interprétation, peut très bien tout concentrer en un moment. Quand, par exemple, à un instant elle prend peur, elle peut mettre toute la tension en un seul moment : ses yeux sont effrayés, sa voix s'éteint, le rythme de sa parole s'altère, ses gestes deviennent incertains et en même temps sa main se tend pour chercher de l'aide. Et j'oublie certains des moyens qu'elle utilise pour communiquer. Tous ces moyens rassemblés nous donnent le sentiment que « c'est vraiment trop », on trouve cela exagéré. Nous essayons de plus en plus de faire en sorte que les canaux d'expression existant à un même instant communiquent des choses différentes. Traditionnellement, on a utilisé ceci dans la

MICHAEL BILLINGTON

Gábor, thank you very much. What I would like to do is pursue that line of inquiry. Part of what we are all saying is that acting has changed radically because of certain phenomena. One of these is the existence of the camera; another seems to be, that we haven't mentioned, the changing nature of theatre spaces: that actors are, these days, often working in smaller places than they were one-hundred or fifty years ago. We've also talked about the influence of certain crucial theories: Artaud, Grotowski, Kantor. And practitioners: Robert Wilson and Pina Bausch. What I think quite valuable, since every single person on this panel represents a different country and culture, would be to talk a little about the experience in our own countries in a very pragmatic way, and find out what is actually happening everywhere, from France, Germany, to Italy and Russia. What is actually going on in the acting within our own cultures? The blunt truth is that most actors spend 90% of their working life in naturalistic plays or naturalistic media. Thomas Ostermeier, can we begin by talking a little about your experience in Berlin? First of all, is it true that in spite of all the theories of acting that exist today, the actor spends most of his or her time working in a naturalistic way? Is this something you recognize and approve, or not?

comédie. De façon assez facilement perceptible, pour faire que geste et parole expriment en un même moment des choses différentes, afin de découvrir la vérité. Mais aujourd'hui, je pense que l'acteur est une machine de plus en plus subtile et de plus en plus compliquée qui sait exprimer plusieurs choses, plus de choses, beaucoup plus de choses.

MICHAEL BILLINGTON

Machine ?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Structure.

MICHAEL BILLINGTON

Gábor, merci beaucoup. Ce que j'aimerais c'est que nous poursuivions cette investigation. Nous disons en partie que l'art de l'interprétation a changé radicalement à cause de certains phénomènes. L'un d'eux est l'existence de la caméra. Un autre, que nous n'avons pas encore mentionné, semble être la nature des lieux de théâtre qui évolue ; les acteurs travaillent, de nos jours, dans des espaces plus petits que ceux qui étaient les leurs il y a cent ou cinquante ans. Nous avons aussi parlé de l'influence cruciale de certaines théories : celles d'Artaud, Grotowski, Kantor, et des praticiens tels que Robert Wilson et Pina Bausch. Ce que je trouverais précieux, puisque chaque personne dans ce débat

THOMAS OSTERMEIER

Well, there are a lot of different developments in the moment in Germany. Sometimes I've got the impression that it wouldn't be too bad if actors had training in naturalistic plays in the beginning of their career, because today a lot of young actors get together with young directors who start in a formalistic way, already in the beginning of their career, and they want the actor to perform in a very formalistic way, and in the end what they are playing is very empty. This is a kind of misunderstanding.

The work of Robert Wilson influenced a generation of directors and actors who want to do the same. But on the other hand there is a certain problem when I get together with actors and I have to deal with this cliché of naturalism, or this television style, as we call it. So in my point of view, in the last years I've had the impression that there was really a rebuilding of the post-war in theatre, in the style of acting; and that actors lost contact with the audience a little bit. A lot had to do with society. I think when we have a political situation where theatre really wants to tell something to the people, like telling the truth about something, we use a different style of acting. But today nobody knows what the truth is and nobody wants to have an opinion about society, or to express an opinion in a clear way. It is sometimes as if they are ashamed to be on stage and to be in front of an audience. The development of the brechtian style of acting came together with a very big movement in politics. Because he wanted to find a way of

représente un pays et une culture différents, serait que nous parlions un peu de l'expérience dans nos propres pays de manière très pragmatique. Nous pourrions découvrir ce qui se passe partout, depuis la France, l'Allemagne, jusqu'à l'Italie et la Russie. Que se passe-t-il vraiment dans le jeu à l'intérieur de nos propres cultures? Mon hypothèse, et j'aimerais avoir votre réaction à ce sujet : la vérité brutale est que la plupart des acteurs passent 90 % de leur vie de travail dans des pièces naturalistes ou des médias naturalistes. Thomas Ostermeier, pouvons-nous commencer par parler un peu de votre expérience à Berlin? Tout d'abord, en dépit de toutes les théories qui existent aujourd'hui et qui touchent au jeu de l'acteur, est-il exact de dire que l'acteur passe la plupart de son temps à travailler dans un environnement naturaliste? Reconnaissez-vous cela et approuvez-vous ou non?

THOMAS OSTERMEIER

Bon, il y a de nombreux développements différents en ce moment en Allemagne. J'ai parfois l'impression que ce ne serait pas un mal si les acteurs jouaient dans des pièces naturalistes en début de carrière, parce qu'aujourd'hui de nombreux jeunes acteurs rejoignent de jeunes metteurs en scène qui démarrent de façon très formaliste et, en fin de compte, ce qu'ils jouent est très vide. C'est une espèce de malentendu. L'œuvre de Robert Wilson a influencé toute

telling what he was thinking, like Meyerhold, and that's why he invented the epic style of acting, the theatrical style. Today, when we don't have anything to say to our audiences, we get this very anxious style of acting, very shy style of acting, the triumph of naturalism at the moment. And that's why in Austria they try to bring together authors, and to have their opinion on the reality outside. Maybe this way we could find a new style of acting, after having found new things to tell. New subjects will hopefully create other ways of acting. That's what we are working on at the moment. Every time you think about this, or work on it, you find yourself in the world of Meyerhold's ideas, of Brecht's, and of all these inventors of the 20th century. I think that they all felt the same lacks in their time that we feel today.

MICHAEL BILLINGTON

Are you saying that a new style of writing will help to breed a new style of acting?

THOMAS OSTERMEIER

I think that in writing we have to find a real new form for dramaturgy, and that this would result in a new way of acting. But I haven't seen, so far, real successful productions where there was a new kind of writing and a new kind of acting. When I saw rather progressive works in the way of acting, it often had to do with old plays. So great directors who can liberate their actors do it with old subjects and old plays. I think this is one

une génération de jeunes acteurs qui veulent faire comme lui. Mais en même temps, cela crée un certain problème quand je me retrouve avec de jeunes acteurs et que je dois répondre de ce cliché de naturalisme, ou de ce style télévisuel, comme on dit. Ainsi, de mon point de vue, au cours des dernières années, j'ai eu l'impression que l'on reconstruisait l'après-guerre au théâtre dans le style de jeu et que les acteurs perdaient un peu le contact avec le public. Cela a beaucoup à voir avec la société. Je pense que quand on a une situation politique dans laquelle le théâtre veut véritablement exprimer quelque chose aux gens, comme leur dire la vérité sur quelque chose, alors nous utilisons un style d'interprétation différent. Mais aujourd'hui personne ne sait où se trouve la vérité et personne ne veut avoir d'opinion sur la société ou exprimer clairement une opinion. Parfois, c'est comme si nous avions honte de nous trouver sur une scène et devant un public. Le développement du jeu brechtien vint en même temps qu'un mouvement en politique. Parce qu'il cherchait une façon d'exprimer quelque chose qu'il pensait, tout comme Meyerhold, et c'est pourquoi il a inventé le style d'interprétation épique, le style théâtral. De nos jours, puisque nous n'avons rien de particulier à dire à nos publics, nous avons ce style d'interprétation très inquiet, un style de jeu très timide, ce triomphe actuel du naturalisme. C'est pour cela qu'en Autriche on essaie de rassembler les auteurs et

point I really wanted to make about the art of the actor. What should be mentioned is that when I work with my actors, there is always a question of how to liberate them. What I try to achieve is liberation. Liberation in both meanings: the liberation in a philosophical way, but also the liberation from the fear of being on stage, the liberation from the fear of not knowing what to play and how to play it, and to give actors a certain security on stage, so they can be proud of being on stage and encouraged to play in front of an audience. Liberation is a very important subject for me, in an unliberated society, in a not so free society. This is what I feel is very complicated in the work with my young company, to give back a sort of courage, pride, and a dignity which have to do with feeling free and liberated. This is what we are working on.

MICHAEL BILLINGTON

That's fascinating because although there are general problems, it seems to me there are specific problems with a specific place, in each country, and that's what I'd just like to try and identify. I'd like to ask you, Georges Lavaudant, whether the problems that Thomas has talked about are problems you recognize: the triumph of naturalism, the existence of the small scale, actors shy of being on stage? That doesn't seem to be the French situation at all, am I wrong? What is the situation in France with acting?

d'obtenir leur opinion sur la réalité extérieure. Peut-être trouverons-nous un nouveau style d'interprétation une fois que nous trouverons des choses nouvelles à dire. Nous espérons que de nouveaux sujets créeront une nouvelle manière de jouer. C'est à cela que nous travaillons en ce moment. À chaque fois qu'on travaille sur cela, on se retrouve dans le monde des idées de Meyerhold, de Brecht, et de tous les créateurs et théoriciens du xx^e siècle. Je pense que tous ressentait le même vide à leur époque, semblable à celui que nous ressentons aujourd'hui.

MICHAEL BILLINGTON

Êtes-vous en train de dire qu'un nouveau style d'écriture aidera à créer un nouveau style de jeu ?

THOMAS OSTERMEIER

Je pense que l'écriture doit trouver une forme véritablement nouvelle de dramaturgie et que cela fera naître un nouveau style d'interprétation. Mais je n'ai pas encore vu de vraies productions réussies avec une écriture nouvelle et une interprétation nouvelle. Quand je vois des productions progressistes en matière de jeu, ce sont le plus souvent des pièces anciennes. De sorte que, quand de grands metteurs en scène veulent libérer leurs acteurs, ils le font avec des sujets anciens et des pièces anciennes. Je pense que c'est quelque chose que je voudrais vraiment dire sur l'art de l'ac-

GEORGES LAVAUDANT

No, I think that the problems that Thomas spoke of are exactly the same in France. At the same time, there are some very good schools, be they the Conservatoire de Paris or the School of the Strasbourg National Theatre, which train rather free, honest actors, if you will, who don't fall into cliché. Because I think that, what Thomas is talking about, the most complicated part of it is that actors, as Artaud said, are emotional athletes, so they are athletes, meaning people who have to be trained, who must be able to accomplish a certain number of very precise things, but also people who work in a very fragile area, and the whole technique aims indeed to bring them towards that very fragile place where they are completely removed from cliché. Because whatever the technique used in any case, be it Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, or Grotowski, the only unbearable thing is cliché. 90% of actors and directors only reproduce clichés. Often actors imitate theatre instead of imitating the fragility of life. And I was going to say that work of deconstruction, of retreat, is carried out daily. Personally, that's failure, that one spends 70% to 80% of one's time, mine included, in cliché. And it's only when one reaches that very free, very strange place that is both magnificent and frightening at the same time, that one suddenly feels that one is in a sort of absolutely fragile state where one has finally escaped cliché. Actors are not machines. Part of it is technical direction; I think that is unavoidable. Every

teur. Ce qu'il faudrait dire, c'est que quand je travaille avec mes acteurs, il est toujours question de les libérer, de comment les libérer. Ce que j'essaie d'obtenir, c'est leur libération. La libération veut dire deux choses : la libération au sens philosophique, mais aussi la libération de la peur d'être sur scène, la libération de la peur de ne pas savoir quoi et comment jouer, et de donner aux acteurs un sentiment de sécurité sur la scène, de sorte qu'ils soient fiers d'y être et de les encourager à jouer devant un public. La libération est un sujet fondamental pour moi dans une société non-libérée, dans une société non-libre. C'est cela que je trouve très compliqué dans le travail avec ma jeune troupe, leur rendre une sorte de courage, d'orgueil et de dignité qui ont un point commun avec le sentiment d'être libre, d'être libéré. C'est à cela que nous travaillons.

MICHAEL BILLINGTON

C'est fascinant parce qu'en dépit des problèmes généraux, il me semble qu'il y a des problèmes spécifiques à des endroits spécifiques, dans chaque pays, et c'est cela que j'aimerais identifier. Georges Lavaudant, je veux vous demander si vous reconnaissez les problèmes décrits par Thomas : le triomphe du naturalisme, l'existence d'une petite échelle, d'acteurs intimidés d'être sur scène? Cela ne me semble pas être une situation française du tout, je me trompe? Quelle est la situation du jeu en France?

director, I think, gives actors some technical direction at some point: on breathing, on how to strengthen one's stomach or buttocks, on the breaking down of a sentence; provides them with psychological, psychoanalytical images. But at another point one also needs to go into poetic orbit, meaning that suddenly the actor's technical language loses hold of the way he is spoken to. One sends him poems, if you will, so that he can discover the rest himself. Because at some point the director can no longer go to where the actor is. That's the main duty, that at some point the place where the actor must go is a place where the director can no longer go, who accompanies him right to that point, right to that threshold, from which only the actor can take that absolutely prodigious leap that astonishes the director.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much indeed. Could I pass on to Tamás Ascher to talk about the situation in Hungary. Thomas Ostermeier was talking about the need to liberate actors in the full sense of the word, I thought: politically, physically, emotionally. Georges Lavaudant is talking about the place of the actor that the director cannot reach. I mean, can you be very specific about the situation in your city, and indeed in your theatre? Do you recognize again this phenomenon we've talked about, the triumph of naturalism? Are we all looking for something beyond that?

GEORGES LAVAUDANT

Non, je pense que les problèmes dont a parlé Thomas, on les retrouve à l'identique en France. En même temps, il y a de très bonnes écoles, que ce soit le Conservatoire de Paris ou l'École du Théâtre national de Strasbourg qui forment des acteurs plutôt libres, plutôt honnêtes si vous voulez, qui ne sont pas dans le cliché. Parce que je pense que, ce dont parle Thomas – ce qui est le plus compliqué – c'est qu'un acteur, comme le disait Artaud, c'est un athlète affectif, donc c'est un athlète, c'est-à-dire que c'est quelqu'un qui doit avoir un entraînement, qui doit être capable d'accomplir un certain nombre de choses très précises, mais c'est aussi quelqu'un, donc, qui travaille dans une zone très fragile, et toute la méthode consiste effectivement à l'amener vers cet endroit très fragile, où il sera complètement en dehors des clichés. Parce que quelle que soit de toute façon la méthode employée, quelle que soit la technique utilisée, que ce soit Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Grotowski, la seule chose insupportable, c'est le cliché. 90 % des acteurs et des metteurs en scène ne font que reproduire des clichés. Souvent les acteurs reproduisent le théâtre, au lieu de reproduire la fragilité de la vie. Et ce travail de déconstruction – de retrait – il est quotidien, j'allais dire. Personnellement, c'est ça l'échec, c'est qu'on passe 70 à 80 % de notre temps, moi y compris, à tomber dans le cliché. Et c'est seulement lorsqu'on arrive dans cette zone très libre, très

TAMÁS ASCHER

Well, I must say that I deeply agree with what Georges Lavaudant said. For a moment I thought that our main enemy was going to be the world of the soap opera, but I think that the most important thing that we have to conquer is within ourselves – directors. Because it's not only the actor's methods that we are reproducing, but it's also the truths that have been said, that we are re-chewing and putting out on the plate, although they have been said many times before. And Janevski has a saying, that what has been disclosed once doesn't need to be disclosed again, because that's conformism. I come from a country that, as you all know, ten years ago was liberated. Socialist dreams, the socialist illusion was gone, and all we had left was capitalism. My generation, which is the same as Gábor's, essentially represents a world where we constantly disclosed these truths in cunning and tricky ways, in the spirit of the grotesque, because there was censorship and you couldn't talk straight. It's difficult to get free from this method, both for us and for the actors. Often we feel that we are attacking something that's not there anymore; so we're attacking a void, so to speak. And now a new generation is starting up, the generation of the twenty – or twenty-five – year-olds for whom we, in some way, are classics. The way we are phrasing our theatre in dichotomies, showing both the surface and the behind of the same thing, is for them too complicated, and makes them nervous. And what they can also feel is that it lacks

curieuse, en même temps absolument magnifique et inquiétante, qu'on sent que tout d'un coup on est dans une espèce d'état absolument fragile dans lequel on échappe enfin au cliché. Un acteur n'est pas une machine. Il y a une part d'indication technique et je crois qu'on ne peut pas y échapper. Tout réalisateur donne à un moment, je pense, des indications techniques à l'acteur, sur sa respiration, sur la manière de muscler le ventre ou les fesses, sur un découpage du phrasé, le nourrit avec des images psychologiques, psychanalytiques. Mais à un autre moment on a aussi besoin d'envoyer des fusées poétiques, c'est-à-dire que tout d'un coup, la manière de parler à l'acteur échappe au langage de la technique de l'acteur. On lui envoie des poèmes, si vous voulez, pour que lui-même découvre le reste. Parce qu'à un moment le réalisateur ne peut plus aller à l'endroit où est l'acteur. C'est çala tâche fondamentale, c'est qu'à un moment donné l'endroit où doit aller l'acteur, c'est un endroit où ne peut plus aller le réalisateur. Il l'accompagne jusqu'à cet endroit-là, jusqu'à ce seuil, à partir duquel seul l'acteur peut faire ce bond absolument prodigieux qui va laisser le réalisateur sidéré.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup vraiment. Puis-je m'adresser à Tamás Ascher pour qu'il nous parle de la situation en Hongrie? Thomas Ostermeier parlait du besoin de libérer les

force and colour. This new generation, which only produced a few performances, is more forceful and more effective, more cruel, and works with a kind of humour, compared to which our approach seems classic. Fifteen years ago I thought that the *Three Sisters* that I directed in the Katona Theatre was a bitter grotesque performance. A kind of grotesque that disclosed the isolation in Eastern Europe and the isolation of the intellectuals suffering in it. For the youth of today this is only a classic performance, which they like to parody, and I like that.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. Can I move on to Erland Josephson? We talked almost exclusively, this morning, about the problems facing the actor; we talked about styles, we talked about the confusion, etc. Maybe we should look for some more positive aspects: whether great acting is still possible? Whether great acting does arise inevitably out of rich, complicated texts? I saw, this year in London, a performance by an American actor, Kevin Spacey, in Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh*. Now, Kevin Spacey is a very good example: he seems to be a modern actor who is as at home in theatre as he is in cinema, and, when confronted by one of the great roles of the 20th century, rose to it superbly. Are we being a little bit too negative in our discussion on acting? Is fine acting still happening anywhere, Erland?

... il y a aussi un autre élément qu'on appelle un élément de mode – c'est Baudelaire qui parle de ça – qui dit que dans tout art il y a toujours de l'immémorial, de la tradition et puis de la mode, de la modernité. C'est un peu comme le poivre dans les plats. Alors c'est le dosage des deux qui est compliqué, vous le savez bien. Des acteurs dont le jeu est à la mode à un moment passent de mode, alors ils disparaissent, mais les ennemis sont toujours là. Je ne suis pas certain qu'ils soient ailleurs. Les ennemis sont en nous. Ce n'est pas la télévision qui est un ennemi, l'ennemi est en nous.

... there is also another element that we call fashion – Baudelaire speaks of it. He says that in all art there is always the immemorial, the traditional, and then fashion, modernity. It is a bit like the spice in a dish. And so it's the balance between the two that is complicated, as you well know. Actors whose acting is fashionable at one point go out of style, and disappear, but the enemy is still there. I'm not sure that the enemy is elsewhere. The enemy is in us. Television is not an enemy, the enemy is in us.

GEORGES LAVAUDANT

acteurs au sens plein du terme, je pensais, politiquement, physiquement, émotionnellement. Georges Lavaudant parle de la place de l'acteur que le directeur ne peut pas atteindre. Je veux dire, pouvez-vous être très spécifique sur ce qu'est la situation dans votre ville, et même dans votre théâtre? Retrouvez-vous ce phénomène dont nous avons parlé, le triomphe du naturalisme? Cherchons-nous tous quelque chose au-delà de cela?

TAMÁS ASCHER

Eh bien, je dois dire que je suis d'accord avec ce qu'a dit Georges Lavaudant. Un moment, j'ai cru que notre ennemi principal allait être le sit-com, mais je pense que la chose la plus importante que nous devons conquérir se trouve à l'intérieur de nous, metteurs en scène. Ce n'est pas seulement que nous reproduisons les méthodes d'acteurs, mais nous reproduisons aussi les vérités qui ont été dites, nous les ressasons et les représentons sur une assiette alors qu'elles ont déjà été dites maintes fois auparavant. Janevski dit que ce qui a déjà été énoncé une fois n'a nul besoin d'être énoncé à nouveau, parce que c'est cela le conformisme. Je viens d'un pays qui, comme chacun sait, a été libéré il y a dix ans. Les rôles socialistes, l'illusion socialiste s'est dissipé et tout ce qui nous restait était le capitalisme. Ma génération, qui est la même que celle de Gábor, représente essentiellement un monde qui énonce des vérités mais par la ruse et le détour, dans l'esprit du grotesque, parce qu'il y avait la

ERLAND JOSEPHSON

Yes it is, really. You can see fantastically good acting in Stockholm, in London, in Paris; the acting is very good and very interesting. You say great acting depends on great texts, and I believe it's true; but I have another truth, and it is that great texts come sometimes as a result of great actors.

I want to put a bit of the responsibility on myself as an actor: if I'm interesting enough and fascinating enough there will be new playwrights inspired by my acting, and they will write new plays. That's a nice way for actors to think, that they have some ways of influence. In Sweden the situation is rather good, to say something positive: there are a lot of theatres, there is qualified acting, there are some good directors, some good playwrights. Everything seems to be all right, but I always discuss with my comrades and with the directors. You say that acting has changed a lot in the last twenty years. I think that it hasn't changed enough. We have some sources of pure inspiration – Pina Bausch, the Swedish dancer Mats Eck, some troupes which are very expressive and active. But Sweden has a climate of consensus which results in the fact that Swedish drama (which exists somewhere) is not coming to the surface as it should be. I think that the Swedish actors, even the best of us, confirm too much what the audience already knows. The audience feels a little bit too comfortable, because they recognise everything and they feel comfortable with the situation, with the actor. In a country of consensus, it is a little bit dif-

censure et qu'on ne pouvait pas parler en clair. Il est difficile de se libérer de cette approche, et pour nous et pour les acteurs. Souvent, nous avons l'impression d'attaquer quelque chose qui n'est plus là, d'attaquer le vide, pour ainsi dire. Et maintenant, une nouvelle génération se lance, la génération des vingt, vingt-cinq ans pour qui nous sommes, en quelque sorte, les classiques. La façon dont nous présentons notre théâtre par dichotomies, montrant la surface et l'envers de la même chose, est souvent trop compliquée pour eux et les rend nerveux. Et ce qu'ils ressentent aussi, c'est que cela manque de force et de couleur. Cette nouvelle génération, qui n'a produit que quelques spectacles, y va plus en force, elle est plus efficace, plus cruelle, et travaille avec un humour qui, comparé au nôtre, nous fait paraître classiques. Il y a quinze ans, je pensais que *Les Trois Sœurs* que je dirigeais au Théâtre Katona était un spectacle amère et grotesque. Une représentation qui montrait l'isolement de l'Europe de l'Est et l'isolement dont souffraient les intellectuels. Pour les jeunes d'aujourd'hui ce n'est qu'une représentation classique qu'ils aiment parodier, et j'aime beaucoup cela.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Puis-je passer à Erland Josephson? Ce matin, nous avons parlé presque exclusivement des problèmes auxquels est confronté l'acteur, nous avons parlé de styles, nous avons parlé de confu-

ficult to provoke the audience in the way that an audience sometimes must be provoked. We have to break this conformism. They should not contact with the audience the way we did twenty years ago, and I'm not sure that we have changed enough in that way.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much Erland. Could I ask Giulia Lazzarini to talk a little bit about the situation here in Italy? Erland just said that in Sweden he didn't think acting has quite changed enough in response to new demands. Is that true also in Italy? Has acting changed dramatically?

GIULIA LAZZARINI

I have listened to the others speak, and naturally everyone has his or her own version of the truth. I think that what the director of the Baracke in Berlin [Tomas Ostermeier] said is true of us as well: that we have a sort of lack of commitment. We are a bit disoriented. You have to go on stage and know exactly what you are going to say. And you ask yourself: "Why am I doing theatre?" Why do people do theatre today? Surely it's a question that we all ask ourselves, and that weighs us down. It paralyses us... it immobilises us a bit.

We are all in search of something. This current illness in the theatre – and it is an illness: I mean, some very serious symptoms are showing, but maybe until now the illness has not been correctly diagnosed. So we

sion, etc. Peut-être pourrions-nous regarder quelques aspects positifs, voir si la grande interprétation est toujours possible? Une grande interprétation jaillit-elle toujours de textes riches et compliqués? J'ai vu cette année à Londres une représentation avec un acteur américain, Kevin Spacey, dans *Le Marchand de glace est passé* d'Eugene O'Neill. Maintenant, Kevin Spacey est un très bon exemple, il semble être à un acteur moderne qui se trouve autant à l'aise au théâtre qu'au cinéma, et quand il s'est trouvé face à l'un des grands rôles du xx^e siècle, il a atteint le superbe. Ne sommes-nous pas un peu trop négatifs dans notre débat sur le jeu? Le bon jeu d'acteur existe-t-il encore, Erland?

ERLAND JOSEPHSON

Oui, il existe vraiment. On peut voir des interprétations fantastiques et excellentes à Stockholm, Londres et Paris, le jeu est très bon et très intéressant. Vous dites que la bonne interprétation dépend de grands textes, et je crois que c'est vrai mais j'ai une autre vérité, c'est que les grands textes peuvent parfois résulter des grands acteurs. Je veux mettre une partie de la responsabilité sur moi-même. Si mon jeu est assez intéressant et suffisamment passionnant, il y aura des écrivains de théâtre qui s'en inspireront pour écrire de nouvelles pièces. C'est une bonne façon de penser pour les acteurs, de penser qu'ils peuvent avoir une influence. En Suède la situation est plutôt bonne, pour dire

search for an antidote, we prescribe medicine that might have unwanted side effects. It's a very delicate situation, and a very fragile one in Italy as well, mainly because we are a country that, because of a question of language, does not encourage experimentation; that is, it does not welcome exchanges, or encounters [with other countries].

It is very difficult for a young actor to gain experience in other countries, even though they have many schools, as far as I know.

I was saying, precisely, that the problem arising in Italy is a problem that concerns everybody, in a way – the world, and Europe most of all. What the others were talking about in some sense also corresponds to what we are experiencing here in Italy.

If you ask me, we are faced with a pretty serious illness that is not yet well-diagnosed, which shows so many kinds of symptoms, and which is being given an antidote. Every symptom has its own medicine: a medicine, however, with potentially serious side effects – possibly dangerous – which could have ugly consequences.

So we must be very careful about what we produce. We must think carefully about how we make, and how we create, new forces and new actors. I think that in Italy there are many schools – maybe too many, and too many vocations – that are not managed well or that are deceptive, false. They put on the market a large number of people who want to do theatre... and there is very little work, obviously, because productions are not easy to put on for money reasons, like in every other

quelque chose de positif, et il y a beaucoup de théâtres, du jeu de qualité, de bons metteurs en scène et quelques bons écrivains de théâtre. Tout semble être pour le mieux, mais je discute avec mes camarades acteurs et avec les metteurs en scène. Vous dites que le jeu de l'acteur a beaucoup changé au cours des vingt dernières années, je pense qu'il n'a pas assez changé. Nous possédons quelques sources d'inspiration pure, Pina Bausch, le danseur suédois Mats Eck, quelques troupes sont très expressives et actives. Mais le climat de consensus de la Suède fait que le théâtre suédois – qui existe quelque part – ne fait pas surface comme il devrait. Je pense que les acteurs suédois, même les meilleurs parmi nous, confirment trop ce que le public sait déjà. Le public est un peu trop confortable, parce qu'il reconnaît tout et il se sent confortable avec la situation, avec l'acteur. Dans un pays de consensus, il est un peu difficile de provoquer le public comme il faut parfois le faire. Il nous faut sortir de ce conformisme. Nous n'avons pas le contact avec le public que nous avions il y a vingt ans, et je ne suis pas sûr que nous ayons assez changé dans ce sens.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup Erland. Puis-je demander à Giulia Lazzarini de parler un peu de la situation ici en Italie? Erland vient juste de dire qu'en Suède il pense que l'interprétation n'a pas beaucoup changé en réponse aux nouvelles exigences. Est-ce vrai aussi en Italie? Le jeu a-t-il beaucoup changé?

country. So actors, mainly young ones, find themselves lacking in experience. And this leads to an impoverishment of an actor's dignity because they face a problem of development.

Actors are not developing [their art] conscientiously, or with patience. They do persevere, however, and end up selling themselves to the highest bidder in order to establish themselves right away, because if one does not establish oneself as soon as possible, one gets stuck in a backwater of actors, and one's prospect of a career is shattered.

So this makes for a huge number of actors. One hears a lot about soap operas, and television, that is not always good television. It accustoms actors to a certain kind of relationship with character. So when they take to the stage, they are limited to their own self, and they offer only a cliché, only themselves, in a delivery that is more or less...I don't know if you can say minimalist, today the term is often used...or naturalistic. In other words, simple, modern, just thrown out there, but that has nothing to do with the craft of acting. Acting has to be sincere and it has to be credible, this is correct, but also true to its historical context.

This is a serious problem that has to be resolved. In other words, young actors should be a bit more selective – I think – and should be much better equipped. And we should be able to put on more productions, to produce more and let them work more, so that they can gain more experience and grow, in order to be those important actors

GIULIA LAZZARINI

J'ai écouté parler les autres et naturellement chacun a sa version de la vérité. Je pense que ce qu'a dit le directeur de la Baracke à Berlin [Tomas Ostermeier] sur notre espèce de manque d'engagement est aussi vrai pour nous. Nous sommes un peu désorientés. Il nous faut aller sur scène et savoir exactement ce que nous allons dire. Et vous vous demandez : pourquoi est-ce que je fais du théâtre? Pourquoi les gens font-ils du théâtre aujourd'hui? C'est certainement une question que nous nous posons tous et qui nous pèse. Cela nous paralyse... cela nous immobilise un peu.

Nous sommes tous à la recherche de quelque chose... Cette maladie actuelle du théâtre – et c'est une maladie – je veux dire, certains symptômes sérieux s'affichent mais peut-être que jusqu'à maintenant la maladie n'a pas été correctement diagnostiquée. Alors nous recherchons une antidote, nous prescrivons des médicaments qui pourraient avoir des effets secondaires. C'est une situation très délicate et très fragile en ce moment en Italie aussi, principalement parce que nous sommes un pays qui, pour une question de langue, n'encourage pas l'expérimentation, c'est-à-dire qui n'accueille pas les échanges ou les rencontres [avec d'autres pays].

C'est très difficile pour un jeune acteur d'acquérir de l'expérience dans d'autres pays, même s'il y a beaucoup d'écoles, pour autant que je sache.

Précisément, ce que je dis c'est que le problème en Italie

that then become part of the theatre, naturally.

It seems to me that these days something fairly complicated is going on in our country. I hope that nevertheless it can be resolved, to be able to offer actors the conscience of a moral commitment, and of a moral responsibility that actors need in order to be proud... to go on stage and feel that their voice has a tremendous importance in history and therefore to be responsible, not only for their profession, but above all for the obligation that their profession holds.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. One theme that you touched on, which I think we haven't talked about enough, is the actor as victim of the marketplace. We've used television and soap opera as a kind of whipping boy, but the reality is that the actor is obviously, always has been, the victim of a highly competitive entertainment industry, and in order to survive he has to freelance and to move from theatre to television and cinema and, in Britain, but I assume elsewhere, voiceovers for commercials are the things that make actors money. If you talk to an actor in Britain at the National Theatre, you will find that the reason they can afford to work at the National Theatre or the Royal Shakespeare Company is often because they are getting a tidy income from doing voiceover for selling motorcars or soap powders or whatever on television. That is where the real money is made these days, certainly in Britain, and I assume in other societies. Is it also true for Italy?

touche tout le monde, et d'une certaine façon, le monde et plus spécialement l'Europe. Ce que les autres disaient correspond à l'expérience que nous avons en Italie.

Si vous me posez la question, nous sommes face à une maladie grave qui n'est pas encore bien diagnostiquée, qui affiche plusieurs types de symptômes et à qui on donne une antidote. Chaque symptôme a son propre traitement avec cependant des effets secondaires – et possiblement dangereux – qui pourraient avoir de mauvaises conséquences.

Alors nous devons faire attention à ce que nous produisons. Nous devons réfléchir soigneusement à ce que nous produisons. Nous devons réfléchir soigneusement à ce que nous créons, aux nouvelles forces et aux nouveaux acteurs. Je pense qu'en Italie il y a beaucoup d'écoles – peut-être trop et trop de vocations – qui ne sont pas bien dirigées ou qui sont décevantes ou fausses. Elles mettent sur le marché un grand nombre de gens qui veulent faire du théâtre... et il y a très peu de travail, évidemment, à cause des productions difficiles à mettre sur pied pour des raisons d'argent, tout comme dans tous les autres pays. Alors les acteurs, surtout les jeunes, se retrouvent sans expérience. Et cela résulte dans l'appauvrissement de la dignité de l'acteur, car il est face à un problème de développement.

Les acteurs ne développent pas [leur art] consciemment ou avec patience. Ils persévèrent pourtant et finissent par se vendre au plus offrant afin de se faire immédiatement un

GIULIA LAZZARINI

They then have the opportunity of working in theatres, while living from what they earn on television. But if there isn't this possibility, or if the possibility is very limited, then the actor simply ends up selling his or her skills to the highest bidder. That is, what happens doesn't encourage their growth, so they find themselves unprepared, and, naturally, gaps appear in their development....

MICHAEL BILLINGTON

Thank you. I'd like to pursue this and put this to Lev Dodin because the situation, obviously, in your country is changing – has changed rapidly. I presume the tradition of actors' loyalty to a single company must now begin to break up. Is the actor in Russia becoming like his or her counterpart in the West, a natural freelance whose instinct is to play the market? Is the situation in Russia beginning to dissolve and to break up?

LEV DODIN

In a way, yes, the situation is probably the same, even probably to a greater extent in Russia than in other countries, because it's very difficult to earn money in Russia. We have always been poor, and have lived a very poor life, and this continues now. And if actors don't do other things, and probably not the things they want, they go on with this poor life. We have come to a very important question. But I would like to add something to what was

nom, parce que si l'on ne s'impose pas dès que possible, on se retrouve coincé dans le marécage des acteurs et les perspectives d'une carrière se brisent.

Et cela concerne un grand nombre d'acteurs. On entend beaucoup parler de sitcom et de télévision, mais ce n'est pas toujours de la bonne télévision. Elle habitue les acteurs à un certain rapport avec le personnage. De sorte que quand ils montent sur scène, ils sont limités à leur propre personne et n'offrent qu'un cliché d'eux-mêmes dans une présentation qui est plus ou moins... je ne sais pas si l'on peut dire minimaliste, aujourd'hui le terme utilisé est plutôt naturaliste. En d'autres mots, simple, moderne, juste jeté là, mais qui n'a rien de commun avec l'artisanat de l'interprétation. Le jeu doit être sincère et crédible, c'est vrai, mais il faut aussi qu'il soit fidèle au contexte historique.

C'est un problème grave qu'il faut résoudre. En d'autres mots, les jeunes acteurs devraient, je pense, être plus sélectifs, mieux préparés. Et l'on devrait pouvoir produire plus de spectacles, pour créer plus et les laisser travailler plus de façon à ce qu'ils acquièrent plus d'expérience et qu'ils grandissent, qu'ils deviennent ces grands acteurs importants qui par la suite, naturellement, font partie du théâtre.

Il me semble que ces jours-ci quelque chose d'assez compliqué se passe dans notre pays. J'espère tout de même qu'il pourra être résolu, pour offrir aux acteurs

said before, if you allow me. I think we speak too often and too much about style and about different trends in directing, and it sometimes leads to confusion, because I think that there is something that unites these different styles, these different trends, from the subtle acting of an American actor, to Pina Bausch. And, as you say, we often go back to Stanislavsky, to Brecht, to Meyerhold, because in spite of all these differences, we know that we try to find and to discover in ourselves a certain kind of spiritual life. If we want and manage to discover this life in ourselves, that means that we will later discover it in other people. Then we can use different styles that we can borrow from subtle movie acting, from the movements of Pina Bausch, or from the profound acting of Bergman's productions, and so on and so forth. All should be directed towards discovering the metaphysical sense of our life. In this process the actor and the director are united to discover real spiritual life, and in my opinion it's the main and the most important task, whether we arrive to this spiritual life or not. That's why we witness, very often, that an actor steps away from a director, the director leaves an actor, because there are fewer points that unite them. And I think that you're right when you speak about the shyness of the actor, about the actor's embarrassment to be on the stage, because if we don't go deeply down to the truth, down to the spiritual life, it's really embarrassing to exist on stage, we are reduced to imitating something. I think that

La difficulté pour les jeunes acteurs d'aujourd'hui est la même que celle des garçons ou des filles qui étudient la peinture ou la sculpture. D'une certaine façon la peinture a explosé et d'une autre façon le théâtre a explosé. (...) Il est évident qu'il existe toujours un théâtre d'auteur, il existe un théâtre de metteur en scène, il existe un théâtre de gens qui cherchent une écriture scénique indépendante du texte, indépendante de l'ancien théâtre de Stanislavski, de Brecht etc., et tout ça cohabite ensemble. (...) L'explosion du théâtre est une des raisons du grand trouble des acteurs.

The problem for young actors today is the same as that for boys or girls studying painting or sculpture. Painting has exploded in a way, and theatre has also exploded in a way. (...) Clearly there is still a writer's theatre, there is a director's theatre, there is theatre for people who seek scenic writing that is free from the text, free from the old theatre of Stanislavski, Brecht, etc., and all that exists at once. (...) The explosion of theatre is one of the reasons actors are so disturbed.

ROGER PLANCHON

la conscience d'un engagement moral et d'une responsabilité morale dont ils ont besoin pour retrouver leur fierté... pour monter sur scène et sentir que leur voix a une importance énorme dans l'histoire et donc se sentir responsables, pas seulement de leur profession, mais plus encore de l'obligation que leur profession détient.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Un thème que l'on a effleuré, et dont je pense que l'on n'a pas encore assez parlé, c'est l'acteur comme victime du marché. Nous avons utilisé la télévision et les sit-com comme bouc émissaire mais la réalité est que l'acteur est de toute évidence la victime d'une industrie hautement compétitive du divertissement et afin de survivre il est obligé de travailler en indépendant et d'aller du théâtre à la télévision et au cinéma. Et en Angleterre, mais je présume aussi ailleurs, il doit faire des doublages pour la publicité, ces choses-là permettent à un acteur de gagner de l'argent. En Angleterre, si vous parlez à un acteur du National Theatre, vous découvrirez que la raison pour laquelle il peut s'offrir le luxe de travailler là, c'est parce qu'il gagne un revenu confortable en doublant des pubs d'automobiles ou de savon, de lessives ou d'autre chose à la télévision. C'est là que se trouve l'argent de nos jours, en tous cas en Angleterre, et je présume dans les autres sociétés. Est-ce aussi vrai en Italie ?

the art of imitation now has flooded the theatres of the world. Well, this can be the imitation of life or the imitation of style, but nevertheless it's imitation, which is neither theatre nor great culture. My teacher used to say: "You have to live everywhere, wherever the position on the stage just takes you." I think that nowadays the actor experiences this intimidation, this shame to live. Mass media confuses everything, I mean a sort of mass media art, mass art, which is not art at all. When we speak about television shows or many films, they are not art at all, they are something else, cheap fiction. But we permanently confuse these notions, as well as the actor does. It seems to him that everything is of the same quality. And all is measured by the sum of money that is paid. I think that people are ready to pay for anything except for a spiritual process. That's why we have a sort of, let's say, "quick theatre art", which is very quickly made and very quickly ends. Actors and directors know that they have to work very quickly, and forget that theatre must be difficult. They are happy to have big quantity but forget that quality is diminishing every day.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you, Lev, very much indeed. I would like, very soon, to bring the audience in and to invite questions, but what I'll do, I would like actually to get some response from the panel to what Lev Dodin has just been saying. Lev Dodin was talking about the discovery of a spiritual life of

GIULIA LAZZARINI

Ils ont alors l'opportunité de travailler dans les théâtres, tout en vivant des gains qu'ils retirent de la télévision. Mais quand cette opportunité n'existe pas ou se trouve très limitée, alors l'acteur finit simplement par se vendre au plus offrant. Voilà ce qui se passe quand on n'encourage pas leur développement, ils se retrouvent peu préparés et naturellement des lacunes apparaissent dans leur développement.

MICHAEL BILLINGTON

Merci, j'aimerais poursuivre et soumettre ceci à Lev Dodin parce que la situation, de toute évidence, est en train d'évoluer rapidement dans votre pays. Je suppose que la tradition de loyauté de l'acteur à une seule compagnie doit commencer à s'effriter. L'acteur en Russie est-il en train de devenir la contre-partie de l'acteur dans les pays occidentaux, un indépendant qui joue le marché d'instinct? La situation en Russie commence-t-elle à se dissoudre et à casser?

LEV DODIN

D'une certaine façon oui, la situation est probablement la même, peut-être plus en Russie que dans les autres pays, parce qu'il est très difficile de gagner sa vie en Russie. Nous avons toujours été pauvres, et vécu nos vies pauvrement, et cette pauvreté continue aujourd'hui. Et si les acteurs ne font pas autre chose, probablement pas les

the actor, and unless that happens the art of acting will not be renewed. Gábor, can I ask you, perhaps, to respond to that? Is this discovery of the spiritual life increasingly difficult in the kind of materialistic, extremely competitive world that we all inhabit?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

To some extent, I'm a pessimist. Earlier we were looking for the real enemy and I think the real enemy is this total, entire industrialisation. It seems to me that in these years it will be decided finally whether this art form is going to be an industrial art. The real tension, I think, is between our desires to create real workshops, and the industrialisation which totally eats up these workshops.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you. Would anyone else on the panel like to come back to what Lev was saying? Thomas, perhaps?

THOMAS OSTERMEIER

Just a small thing to add. I can imagine what Dodin means by spiritual life, but as I am German, I at once try to put it in my words and in my culture. That's what I meant when I talked about what we now do, and why we are doing it. One of the most important things in my work with my actors, besides questions of aesthetics and style, is the point at which we find out what the specific meaning of a certain play is, and what

choses qu'ils aimeraient faire, ils continuent à vivre pauvrement. Nous en sommes arrivé à une question importante, mais j'aimerais ajouter quelque chose à ce qui a été dit précédemment, si vous le permettez. Je pense que nous parlons beaucoup et trop souvent de styles et de modes dans la mise en scène et cela mène à une grande confusion, car je pense qu'il y a quelque chose qui unit toutes ces différentes tendances ; ces tendances qui vont du jeu subtil d'un acteur américain à Pina Bausch. Et comme vous dites, nous retournons souvent à Stanislavsky, à Brecht, et à Meyerhold, parce qu'au-delà de ces tendances nues, des ces courants différents, nous savons que nous pouvons trouver et découvrir en nous-mêmes une certaine vie spirituelle. Quand nous voulons et quand nous réussissons à découvrir en nous-mêmes cette vie, alors nous pouvons plus tard la découvrir chez les autres. À ce point-là, nous pouvons utiliser différents styles empruntés au jeu subtil dans un film, aux mouvements de Pina Bausch ou à l'interprétation profonde des productions de Bergman, etc. Tout devrait viser à découvrir le sens métaphysique de notre vie. Dans ce processus, acteurs et metteurs en scène sont unis pour découvrir la vraie vie spirituelle et à mon avis, c'est la tâche principale et la plus importante ; que nous parvenions à cette vie spirituelle ou non. C'est pour cela que nous voyons de plus en plus souvent un acteur s'éloigner d'un

should be its connection to the actor. Therefore, I think, it's absolutely necessary, mainly for the actors, to find their authors and their writers again; the writers can agree with whom they can share certain experiences, so that they do not have the feeling they are working in a culture which has got nothing to do with their own. To describe a little bit what is going on in Germany, becoming an actor in Germany: a young actor immediately feels being a part of a culture which has got a long tradition of classical repertory; therefore, a culture of imitation. Young actors forget that original theatre has got something to do with telling a story to somebody else, which is not a real profession, but a human behaviour. "Profession" makes them lose the contact with the meaning of art. And this has something to do with what Gábor said, that today and for the next ten years, we must see if theatre is becoming an industry and losing its meaning.

MICHAEL BILLINGTON

Could I just pursue for a little bit longer this discussion about the discovery of the spiritual life? What struck me as Lev Dodin was talking was, that what he said is very radical on one way, but it is also very traditional. Stanislavsky, in *My Life in Art*, talks about the ideal actor, and the ideal actor is someone who is aware of all the arts, of painting, of music, and is free from commercial pressures of society. Much of what

metteur en scène ou un metteur en scène quitter un acteur, parce que les points de convergence sont de moins en moins nombreux. Et je pense que vous avez raison de parler de la timidité de l'acteur, de l'embarras de l'acteur de se trouver sur une scène, parce que quand on ne plonge pas profondément dans la vérité, dans la vie spirituelle, alors il est embarrassant de se retrouver sur scène et on en est réduit à imiter quelque chose. Je pense que, maintenant, l'art de l'imitation a envahi les théâtres du monde. Bon, cela peut être l'imitation de la vie ou l'imitation d'un style et cependant, c'est de l'imitation qui est ni du théâtre ni de la grande culture. Mon professeur avait l'habitude de dire *« Vous devez vivre partout, où que la situation sur scène vous mène. »* Je pense que de nos jours, l'acteur connaît l'intimidation, cette honte de vivre. Les médias de masse mélangent tout, je veux parler d'une sorte d'art des médias de masse, qui n'est pas de l'art du tout. Quand on parle de spectacles de télévision ou de beaucoup de films, ce n'est pas de l'art du tout, c'est autre chose, de la fiction bon marché. Mais nous confondons sans cesse ces notions, tout comme l'acteur. Il lui semble que toutes les qualités se valent. Que tout est mesuré à l'aune du montant d'argent qui est payé. Je pense que les gens sont prêts à payer pour tout, sauf pour un processus spirituel. C'est pour cela que nous avons un « théâtre d'art rapide » qui se fait très vite et qui se termine très vite. Acteurs et metteurs en scène savent qu'ils doivent travailler rapidement et oublient

Lev Dodin is talking about seems to be the creation of an ideal world, where the actor is not part of the market place but is an artist in the full sense of the word. Anyone care to respond to this? Does anyone recognise what Lev Dodin is talking about? Georges Lavaudant or Tamás Ascher, would you like to respond?

GEORGES LAVAUDANT

I think that in every era, as soon as the actor's art was born, there were instantly enemies of the actor's art. Instantly, there were artistic actors and then actors who were part of another system. If you take Hamlet's advice to the players, that advice applies perfectly well today. If you take the writings of Talma, a great actor of the Comédie-Française during the French Revolution, his advice regarding simplicity and spirituality in art still applies today. I think that what Grüber said to his actors is immemorial. I believe that there are always two elements in art and that the actor's art is no exception. There is a traditional element, founded on the immemorial. I believe that each generation of actors transmits to the next generation something that basically does not change, and we keep that. I will say it again: Hamlet's advice is still with us today. But there is also another element that we call fashion – Baudelaire speaks of it. He says that in all art there is always the immemorial, the traditional, and then fashion, modernity. It is a bit like the spice in a dish. And so it's the balance between the two that is complicated, as you well know. Actors whose acting

que le théâtre doit être difficile. Ils se satisfont d'avoir une grande quantité mais oublient que la qualité va diminuant de jour en jour.

MICHAEL BILLINGTON

Merci Lev, vraiment merci. Très bientôt, j'aimerais inviter le public à participer et à poser des questions, mais ce que je veux faire avant, c'est demander aux personnes présentes leurs réactions à ce que Lev Dodin vient de dire. Lev Dodin parlait de la découverte d'une vie spirituelle par l'acteur et à moins que cela se produise, c'est l'art de l'interprétation qui ne se renouvellera pas. Gábor, puis-je vous demander de peut-être réagir à cela ? La découverte d'une vie spirituelle est-elle de plus en plus difficile dans ce monde matérialiste et extrêmement concurrentiel ?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Dans une certaine mesure, je suis un pessimiste. Plus tôt, nous cherchions l'ennemi et je pense que l'ennemi vrai c'est cette industrialisation totale et entière. Il me semble que ces années vont nous confirmer si cette forme d'art va ou non être un art industriel. La vraie tension est, je pense, entre nos désirs de créer de vrais « ateliers » et l'industrialisation qui grignote ces ateliers.

MICHAEL BILLINGTON

Merci. Quelqu'un d'autre désire-t-il commenter ce que Lev disait ? Thomas, peut-être ?

is fashionable at one point go out of style, and disappear, but the enemy is still there. I'm not sure that the enemy is elsewhere. The enemy is in us. Television is not an enemy, the enemy is in us.

GÁBOR ZSÁMBÉKI

I would like to speak about another aspect concerning what Lev was talking about: the spiritual life. Theatre productions or performances entirely devoid of this business-like or commercial aspect are still being created: in cellars, and in different cultural houses or wherever. And the power of these is their poverty, their unknowness, that there are no demands. They work with inspiration without any demands to confront. The problem is what becomes of these alternative groups when they become successful, what becomes of them when they get an audience, when they get a bigger audience and a bigger space, where they can play and become famous. It's not really the question of how they can deal with fame, but what kind of inspiration they will go on with, what kind of inspiration will continue to animate their work, because the basic situation that inspired them, this catacomb situation, has changed. Let's see the question from a different angle: in Hungary, for almost a hundred years, we have been struggling to build a National Theatre. Somehow this never succeeded. One of the reasons for that is that this National Theatre is designated to be the best, artistically the best theatre, of the highest quality. Casting all political aspects aside, in a

THOMAS OSTERMEIER

Juste une courte remarque à ajouter. Je peux imaginer ce que Dodin entend par *vie spirituelle*, mais comme je suis allemand, immédiatement j'essaie de la traduire dans mes mots et ma culture. C'est de cela que je parlais quand je vous disais ce que nous faisons maintenant et pourquoi nous le faisons. L'une des choses les plus importantes dans mon travail avec mes acteurs, à part les questions d'esthétique et de style, c'est la question de découvrir ce qu'est le sens spécifique d'une pièce donnée, et comment elle se rapporte à l'acteur. Je pense donc qu'il est nécessaire, surtout pour les acteurs, de retrouver leurs auteurs et leurs écrivains, des auteurs avec qui ils peuvent tomber d'accord ou avec qui ils peuvent partager certaines expériences, de façon qu'ils n'aient pas le sentiment de travailler dans une culture qui n'a aucun rapport avec la leur. Pour décrire un peu ce qui se passe en Allemagne, ce que signifie devenir un acteur en Allemagne : un jeune acteur sent rapidement qu'il fait partie d'une culture qui possède une longue tradition de répertoire classique, donc une culture d'imitation. Les jeunes acteurs oublient que le théâtre original consistait à raconter une histoire à quelqu'un d'autre, ce qui n'est pas une véritable profession, mais un mode de conduite humaine. « Profession » leur fait perdre de vue ce que signifie « art ». Cela rejoint ce que disait Gábor, que maintenant et pour les dix années à venir, nous allons voir si le théâtre est en train de devenir une industrie et de perdre son sens.

metaphysical sense, I think, this kills the possibility or the opportunity of good theatre.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. I hope we've identified some of the problems facing the contemporary actor. Obviously there are problems concerning specific national cultures, but there are general problems that we all seem to recognise, from the lack of spirituality that Lev was talking about, from the demands of the market place that Giulia was talking about, the lack of employment opportunities that exists, which we've only touched, and also the stylistic confusion that faces the contemporary actor and the multiplicity of choices. Those are some of the areas we have talked about. I think it would be valuable now if we had some questions directly from the audience about issues that we haven't touched. I see a lady in the public, please...

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I come from Croatia, and I have two small reflections on what I heard today. The first is that I highly agree with something that Mr. Billington started with: the theatre after the Second World War was highly director – dominated; this topic was somewhat left aside later. This is true not only because in my country the directors were complete rulers of the theatre: they were stating what they want and when they want it and how they want it; they were not only imposing their style of acting, as Georges Lavaudant said, not only their clichés, but they were ruling

MICHAEL BILLINGTON

Puis-je poursuivre un moment ce débat sur la découverte de la vie spirituelle? Ce qui m'a frappé pendant que Lev Dodin parlait, c'est que ce qu'il disait était d'une part très radical, et en même temps très traditionnel. Stanislavsky, dans *Ma vie dans l'art*, parle de l'acteur idéal, et l'acteur idéal est quelqu'un qui a pris conscience de tous les arts – de la peinture, de la musique – et qui est libre de toutes les contraintes commerciales de la part de la société. Beaucoup de ce que dit Lev Dodin concerne la création d'un monde idéal où l'acteur ne fait pas partie du marché, mais est un artiste au sens plein du terme. Quelqu'un voudrait-il commenter cela? Est-ce que quelqu'un se reconnaît dans ce dont parle Lev Dodin? Georges Lavaudant ou Tamás Ascher, aimeriez-vous réagir?

GEORGES LAVAUDANT

Moi je pense qu'à toutes les époques, dès que l'art de l'acteur est né, il y a eu immédiatement les ennemis de l'art de l'acteur. Immédiatement il y avait des acteurs d'art et puis des acteurs qui étaient dans un autre système. Si vous prenez les conseils de Hamlet aux comédiens, c'est des conseils qui sont tout à fait utilisables aujourd'hui. Si vous prenez les écrits de Talma, un grand acteur de la Comédie-Française pendant la Révolution française,

everything in the theatre. The proof of that is not only that of my personal experience. I think that the situation is quite similar in many European countries, excluding perhaps Great Britain. In these two days that we are witnessing here, although the two main topics were the actor and the writer, we hear more directors talking of acting than the actors themselves. Yesterday, the people of the Royal Court talked about authors all the time, but there were four directors and just one author, very young and not so experienced. Directors constantly present writers and actors. Even now Thomas Ostermeier said that story-telling is not the job of the actors, if I understood properly, but it is actually a natural human activity. I disagree with you because I think that the definition of an actor is someone who tells stories to someone who listens. He can tell the story by words, by mime, by dancing, by singing, by whatever means you wish. The actor's job is to tell a story to the audience. The director's job is to find a concept, to put together ideas and scenic elements, in order to not keep it so simple, you know, as just telling a story. My second reflection came when Mr. Lev Dodin said: "The fact that we are speaking about actors means that theatre is in crisis." This brought me to think about the situation in my own country, and I will explain it in two sentences. We are one of ex-Yugoslavia's post-communist countries, Croatia, and we used to be a highly-subsidised country, we had a highly-subsidised theatre. That means that actors were protected, they were on

... nous pouvons utiliser différents styles empruntés au jeu subtil dans un film, aux mouvements de Pina Bausch ou à l'interprétation profonde des productions de Bergman, etc. Tout devrait viser à découvrir le sens métaphysique de notre vie. Dans ce processus, acteurs et metteurs en scène sont unis pour découvrir la vraie vie spirituelle et à mon avis, c'est la tâche principale et la plus importante, que nous parvenions ou non à cette vie spirituelle.

... we can use different styles that we can borrow from subtle movie acting, from the movements of Pina Bausch, or from the profound acting of Bergman's productions, and so on and so forth. All should be directed towards discovering the metaphysical sense of our life. In this process the actor and the director are united to discover real spiritual life, and in my opinion it's the main and the most important task, whether we arrive to this spiritual life or not.

les conseils de simplicité et de spiritualité en art sont tout à fait applicables aujourd'hui. Je pense que ce que raconte Grüber à ses acteurs, c'est immémorial. Je crois que dans l'art il y a toujours deux éléments et l'art de l'acteur n'échappe pas à ces éléments. Il y a un élément de tradition, de fond immémorial. Je crois que chaque génération d'acteurs transmet à l'autre génération quelque chose qui fondamentalement ne change pas et ça, on le conserve. Je dis encore une fois, les conseils d'Hamlet sont encore en nous aujourd'hui. Mais il y a aussi un autre élément qu'on appelle un élément de mode – c'est Baudelaire qui parle de ça – qui dit que dans tout art il y a toujours de l'immémorial, de la tradition et puis de la mode, de la modernité. C'est un peu comme le poivre dans les plats. Alors c'est le dosage des deux qui est compliqué, vous le savez bien. Des acteurs dont le jeu est à la mode à un moment passent de mode, alors ils disparaissent, mais les ennemis sont toujours là. Je ne suis pas certain qu'ils soient ailleurs. Les ennemis sont en nous. Ce n'est pas la télévision qui est un ennemi, l'ennemi est en nous.

GÁBOR ZSÁMBÉKI

J'aimerais parler d'un autre aspect de ce que disait Lev sur la vie spirituelle. On crée encore des productions théâtrales ou des représentations [qui sont] totalement dépourvues de l'aspect commercial du monde des affaires. Elles se créent dans des caves et diverses maisons de la culture ou n'importe où.

salaries, they had a lot of money for the productions, and the directors ruled. After we became independent, after this post-communist era, after the war and everything, the flow of money became smaller. The theatres are still subsidised, the actors are still on salaries, we have a lot of unemployment in the country but there are no actors on the street. So, they are still protected, but the flow of money is much smaller. So the directors said, "Oh, this is a crisis. Oh, we can't do anything, we don't have enough money, it's a big problem, it's the death of the theatre." And so what happened? It is indeed a crisis for the big institutions, and the directors are confused. But then there started to appear free, wonderful actors, who started either their own companies or started to direct, and eventually created their own visions of the stage. They found a way to attract an audience. When there was not enough money for everybody, and certainly not enough for big projects, they tried to make performances for the audience, also for new audiences. Not with cheap consuming art for a consumer society. They created their own theatrical, artistic visions. They represent the best thing that happened in our country after the political and economical changes, and after the war. When we speak of a crisis in theatre today, especially in my country, we really mean, I think, a directors' crisis. Today they are not as protected as they used to be, and they don't have enough money to do what they want to do according to their concept. But there is no crisis for those who reach the audience, for those

Leur puissance vient de leur dénuement, de leur « incognito », du fait qu'elles ne font face à aucune exigence. Elles jaillissent d'inspiration sans avoir à répondre à des impératifs. Le problème se pose quand ces groupes alternatifs rencontrent le succès, quand ils rencontrent leur public, quand il leur faut un public plus grand et des espaces plus grands, où ils pourront jouer et devenir célèbres. Le problème n'est pas vraiment de savoir comment ils répondent à la célébrité, mais plutôt de savoir avec quelle inspiration ils vont continuer, quelle inspiration va continuer à animer leur travail, parce que la situation qui a inspiré ce travail, la situation « catacombes », cette situation-là a changé. Regardons la question sous un autre angle : en Hongrie, pendant presque cent ans, nous nous sommes battus pour construire un Théâtre National. D'une façon ou d'une autre, cela n'a jamais réussi. L'une des raisons est que ce Théâtre National va, par définition, être le meilleur, le meilleur théâtre d'un point de vue artistique, avec la plus haute qualité. Laissant de côté toutes considérations politiques, au sens métaphysique, je pense que cela tue la possibilité d'un bon théâtre.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. J'espère que nous avons identifié quelques-uns des problèmes auxquels est confronté l'acteur d'aujourd'hui. De toute évidence, il y a des problèmes concernant les cultures nationales spéci-

who come back to the actor and to the writer, and who understand that the job of an actor is to tell a story written by the writer to an audience. There's no wonder why these two topics, acting and writing, are investigated so much today.

MICHAEL BILLINGTON

I would like to answer to what you said about yesterday and about what looks like an imbalance in the panel, whereby we were talking about the Royal Court and the writers' theatre, but we had four directors and one writer. Believe me, we did ask writers from Britain to come and talk about the subject. The problem with writers is they're always writing. Sometimes because of deadlines that dramatists have to meet. Anyway, they were occupied and could not make the trip. Directors are mysteriously much freer than writers. I don't know what one can deduce from that, but believe me, it wasn't intentional that the Royal Court was represented almost exclusively by directors. But what you said about the new initiatives at the moment in Croatia, coming from actors and the direct relationship of the actor to the audience, was fascinating. It means almost by-passing the directorial structure. Could I ask a response from an actor to that, maybe? Giulia, would you like to respond to that point? That often initiatives in theatre start with an actor. Is that true?

fiques, mais il y a des problèmes généraux que nous semblons tous reconnaître, depuis l'absence de spiritualité dont parlait Lev, jusqu'aux impératifs du marché dont parlait Giulia, et au manque d'opportunités d'emploi qui existe et que nous avons à peine effleuré, ainsi que la confusion stylistique et la multiplicité des choix auxquels est confronté l'acteur d'aujourd'hui. Voilà quelques-uns des domaines dont nous avons parlé. Je pense qu'il serait enrichissant de recevoir des questions directement du public concernant des points que nous n'avons pas soulevés. Je vois une dame dans l'auditoire, s'il vous plaît...

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je viens de Croatie et j'ai deux remarques à faire sur ce que j'ai entendu aujourd'hui. La première c'est que je suis très d'accord avec quelque chose que M. Billington a abordé et qui concerne le théâtre après la Deuxième Guerre mondiale qui était dominé par les metteurs en scène, ce sujet a été laissé de côté ensuite. Ceci est vrai non seulement parce que dans mon pays les metteurs en scène étaient de véritables gouvernants de théâtre, ils dictaient leurs volontés, ce qu'ils voulaient et comment ils le voulaient. Ils imposaient leur style de jeu comme Georges Lavaudant l'a dit, pas seulement leurs clichés mais à peu près tout dans le théâtre. La preuve n'en est pas seulement dans ma propre expérience. Je pense que la situation était semblable dans beaucoup de pays euro-

GIULIA LAZZARINI

Exactly. I was saying, cycles and recycles – or rather, ebbs and flows. Each era has its own escape hatch, its own safety jacket. Director-led theatre naturally takes a lot; it plans projects. I think that every director here is more or less established as a theatre director. The role of the director does not only include directing the show, but also being the head of an institution... so maybe it is more difficult because it requires more funding. The actor, instead, can set up a small theatre company, a small group, and with one idea and a bit of creativity can create a theatre that functions, free from expectations. It is theatre that deals directly with the audience. That is theatre.

It's a way of bringing theatre to life, of saving it, naturally. So it is welcome... like everything whose purpose is to save. As to the rest, I don't know. It's an artistic question: it is much easier to remain pure when referring to a spiritual life; to stay innocent and incorruptible when you create things in a hole in the ground, as you said. Instead, when you come out into the open and you have to live from your work – to enter the marketplace as it were – you enter the rules of the free market, and between this market and the bureaucracy involved, you can get completely crushed. Precisely because of the rules of the market.

One has to stand up for oneself, and to succeed in finding a compromise, to strike a balance in this situation that is in constant

péens, à l'exception peut-être de la Grande-Bretagne. Pendant ces deux jours dont nous avons été témoins, bien que les deux sujets principaux étaient l'acteur et l'auteur, nous voyons plus de metteurs en scène qui parlent du jeu de l'acteur que d'acteurs eux-mêmes. Hier, les gens du Royal Court parlaient sans cesse d'auteurs, mais il y avait quatre metteurs en scène et un seul auteur, très jeune et pas très expérimenté. Les metteurs en scène présentent constamment les écrivains et les acteurs. Même maintenant Thomas Ostermeier dit que raconter des histoires n'est pas le travail d'acteurs, si j'ai bien compris, mais que c'est une activité humaine naturelle. Je ne suis pas d'accord avec vous, car je pense que la définition de l'acteur, c'est quelqu'un qui dit une histoire à quelqu'un qui l'écoute. Il peut raconter l'histoire avec des mots, avec du mime, en dansant, en chantant, et par tout autre moyen qu'on veut. Le travail d'un acteur, c'est de raconter une histoire à un auditoire. Le travail du metteur en scène, c'est de trouver un concept, de rassembler des idées et des éléments scéniques, afin de ne pas faire aussi simple que de seulement raconter une histoire. Ma deuxième remarque vient de ce que monsieur Lev Dodin a dit : «Le fait que nous discussions d'acteurs signifie que le théâtre est en crise.» Cela m'a fait réfléchir à la situation dans mon propre pays et je vais l'expliquer en deux phrases. Nous sommes l'un des pays post-communistes de l'ex-Yougoslavie, la Croatie, et nous étions un pays lourdement subventionné, avec un théâtre très fortement subventionné. Cela signifie que les

unbalance, in constant confusion and always floundering, in the search for something that is obviously being tackled with great passion. We are all alive...this is important...and we have a desire to tell stories. One should never stop wanting to tell stories.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. There was another question from the public.

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I come from a country nearby, which used to be the same country some time ago. I wish to ask a very different question, a generalised question and perhaps a little black and white question, and such questions are not correct, perhaps they are not fair, but I still think it could and must be asked. That is, we are not discussing here the existence of actors; we are not discussing the development of the theatre. We are discussing the art of the actor, and as an example of that art I would like to mention Grotowsky, whose actors, I'm perhaps exaggerating, could do the things that no other actor in the world could do. Perhaps something similar should be said for the collaborators (I don't know whether I should say actors) of Pina Bausch. Eugenio Barba called it an anthropological expedition, "una vera e propria spedizione antropologica". My question could be about playwrights, as this is the new era of playwrights, they're as important as they used to be in Ibsen and Strindberg's time, but we are not discussing playwrights. The theatre turned to

acteurs étaient protégés, ils avaient des salaires, ils recevaient beaucoup d'argent pour les productions et les metteurs en scène dirigeaient tout. Après, nous sommes devenus indépendants, après cette ère post-communiste, après la guerre et tout, l'apport d'argent a diminué. Les théâtres sont toujours subventionnés, les acteurs reçoivent toujours un salaire, nous avons beaucoup de chômage dans le pays mais il n'y a plus d'acteurs à la rue. Ils sont toujours protégés, mais l'afflux d'argent est bien moindre. Alors les metteurs en scène ont dit : « Oh, c'est une crise, oh nous ne pouvons rien y faire, nous n'avons pas assez d'argent, c'est un grand problème, c'est la mort du théâtre. » Et alors qu'est-ce qui s'est passé? C'est en effet en crise pour les grandes institutions, et les metteurs en scène sont dérouterés. Par la suite sont apparus de jeunes acteurs, libres et merveilleux, qui lancaient leurs propres compagnies, commençaient à mettre en scène et qui ont fini par créer leur visions propres de la scène. Ils découvrirent la façon d'attirer le public. Quand il n'y avait pas assez d'argent pour tout le monde, et il n'y en avait pas assez pour les grands projets, ils essayèrent de faire des représentations public, aussi pour de nouveaux publics. Pas de l'art de consommation bon marché pour une société de consommation. Ils créèrent leurs propres visions artistiques théâtrales. Ils sont la meilleure chose qui soit arrivée à notre pays après les changements politiques et économiques et après la guerre. Quand nous parlons de crise dans le théâtre aujourd'hui, spécialement dans mon pays, nous voulons parler plutôt de la crise

new directions, but we are not discussing the development of the theatre. I can agree that the actors of Grotowski, of Eugenio Barba, even of Pina Bausch, could do nothing else but be the actors of Grotowski, of Eugenio Barba, of Pina Bausch, but we are not discussing the existence of actors. Since all art of our time is an anthropological expedition, a novel is an anthropological expedition, visual arts are anthropological expeditions, even music is and always has been an anthropological expedition, I would like to ask: did this anthropological expedition bring an important contribution to the art of the actor, rather than any type of very subtle acting, like for example Kevin Spacey or Robert De Niro or whoever else from the psycho-sociological school?

MICHAEL BILLINGTON

Thank you for your question. So, given your definition: all art is an anthropological expedition, is that the determining factor around the stylistic confusion we were talking about this morning? Would anyone like to answer this question? Gabor, I turn to you.

GÁBOR ZSÁMBÉKI

I feel that Grotowski was the last serious influence on European theatre and on acting, and truly it had its effect everywhere, even in remotest places, where one had no chance of ever seeing a Grotowski performance. At least it stirred the conscience of the actor. They couldn't get close to the method, and if there were some elements

des metteurs en scène. De nos jours, ils ne sont plus aussi protégés qu'ils l'étaient et ils n'ont pas assez d'argent pour faire ce qu'ils veulent faire, pour réaliser leurs concepts. Mais il n'existe pas de crise pour ceux qui touchent le public, pour ceux qui retournent à l'acteur et à l'auteur et qui comprennent que le travail d'un acteur est de raconter l'histoire d'un auteur à un public. Il n'est pas surprenant que ces deux sujets – l'interprétation et l'écriture – fassent l'objet de tant d'investigation d'aujourd'hui.

MICHAEL BILLINGTON

Je désire répondre à ce que vous venez de dire au sujet d'hier et sur le fait que le débat paraît mal équilibré, quand nous parlions du Royal Court et du théâtre d'auteurs. Croyez-moi, nous avons demandé à des écrivains d'Angleterre de venir parler du sujet. Le problème avec les auteurs, c'est qu'ils sont toujours en train d'écrire, parfois à cause des dates butoir que les dramaturges ont à respecter. De toute façon, ils étaient trop occupés pour se déplacer. Mystérieusement, les metteurs en scène sont plus libres que les auteurs, je ne sais pas ce que l'on pourrait déduire de ce fait, mais croyez-moi, si le Royal Court n'a été représenté que par des metteurs en scène, ce ne fut pas intentionnel. Mais ce que vous avez dit au sujet des nouvelles initiatives en Croatie, venant d'acteurs et concernant le rapport direct acteur-public, était fascinant. Cela signifie un raccourci qui passe à côté

of the training that they couldn't use, they still felt an urge to discover something true and real deep in themselves. I know very well that young actors all over the world have a desire for a sort of line-leader, in lack of whom they are at a loss. They are confused as to what to do without a concept, like that of Grotowski or other great theoreticians, which doesn't exist at this moment.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. Any other questions from the audience?

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I come from Germany. I heard in this discussion words like "profoundness" and "surface", "art" and "mass media". Always a value fighting against another. The value signifying profoundness fights against surface, truth fights against mimesis. We are confronted today with new media. My question is: is not the crisis of theatre and acting connected with the lack of reflection on the values between theatre and the new media? Because the new media is surface, the new media is mimesis, the new media is nothing else but mass media.

MICHAEL BILLINGTON

Right, I think I get the point you're making, which is that we have used these words constantly all morning with pejorative sense – like mass media, television, soap opera. We've attached a dismissive value to these words. What I

de la structure directoriale. Puis-je demander à un acteur de peut-être réagir sur ce sujet? Giulia, aimeriez-vous réagir sur ce point? Sur le fait que souvent, au théâtre, les initiatives émergent de l'acteur. Est-ce vrai?

GIULIA LAZZARINI

Exactement. Je parlais des cycles et contre-cycles ou plutôt des flux et des reflux. Chaque période a ses propres portes de sortie, ses propres gilets de sauvetage. Le théâtre des metteurs en scène demande beaucoup évidemment, il planifie les projets. Je pense que chaque metteur en scène ici présent est plus ou moins installé comme directeur de théâtre. Le rôle du metteur en scène n'est pas seulement de diriger le spectacle, mais aussi d'être à la tête d'une institution... alors peut-être que c'est plus difficile car il faut obtenir les financements. Au lieu de cela, l'acteur peut créer une petite troupe de théâtre, un petit groupe, et avec une idée et un peu de créativité il peut créer un théâtre qui tourne, libre de toutes attentes. C'est un théâtre qui traite directement avec le public. C'est du théâtre.

C'est une façon de faire vivre le théâtre, de le sauvegarder, bien sûr. Ce théâtre-là est donc le bienvenu... comme tout ce qui a pour but de sauvegarder. Quant au reste, je ne sais pas. C'est une question artistique, il est plus facile de rester pur en se référant à une vie spirituelle... pour rester innocent et

think you are saying is that, I mean, everyone has to accept the reality of mass media and to discuss how it changed the art form we are talking about.

THOMAS OSTERMEIER

I think this is really a problem in German theatre. There are a lot of examples of theatres who try to deal with mass media, with surface, have video screens on the stage, have DJ culture. In the theatre nowadays we have got microphones, and nearly every sort of avant-garde Chekhov play has to be played with a microphone, and they think they're reflecting some of the problems connected to mass media. In my point of view they don't really do this. I always have the impression this theatre is ashamed of being theatre, and all the time wants to be anything else but theatre. It may seem anachronistic, but I'm proud to be part of this anachronistic thing, because theatre is human, it deals with human beings and subjects, it tells stories about people. I can't stand this old discussion of French philosophers in German theatres anymore. I can't stand it anymore because it's a cliché of avant-garde theatre, it's a cliché of telling something about mass media which mass media itself can tell better than theatre can. Theatre occupies only one very small part in the world, and it is its own media: body and body language, and the actor himself, this human being. I think it's more important, in this world of mass media, to stress the human point of theatre, than to

incorrupible quand on crée les choses dans les catacombes comme vous dites. Au lieu de cela, quand on sort au grand jour et qu'on doit vivre de son travail – qu'on se retrouve sur le marché, si on peut dire – on entre dans les règles du marché libre, et entre ce marché et la bureaucratie qui l'encadre on peut se faire écraser. Précisément à cause des règles de ce marché.

On doit se défendre et réussir à trouver un compromis, établir un équilibre dans cette situation qui est en déséquilibre constant, constamment confuse et toujours menacée, à la recherche de quelque chose que l'on aborde avec beaucoup de passion. Nous sommes tous en vie... c'est important... et nous avons le désir de raconter des histoires. On ne devrait jamais arrêter de raconter des histoires.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Il y avait une autre question du public.

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je viens d'un pays proche, qui appartenait au même pays il n'y a pas si longtemps. Je désire poser une question très différente, une question générale et peut-être une question en noir et blanc, et ces questions-là ne sont pas correctes, parce qu'elles sont injustes, mais quand même je pense qu'on peut et qu'on doit les poser. C'est-à-dire que nous ne discutons pas ici de l'existence des acteurs, nous ne débattons pas du dévelop-

try to be something else. If these terms were used pejoratively, I am glad but also doubtful, and I don't think that actors are out of this world or don't know anything about mass media. I myself live in this culture and I talk about it all the time. Still, our theatre finds an audience without surrendering to "under-culture".

LEV DODIN

I would like to say a couple of words in response to this question. I'm not even sure that it will be an answer. I think one of the deepest misunderstandings is to try to complicate; to present our life as a very complicated picture. Complication and so-called progress do not change anything in a human being. The paradox, in my opinion, is that neither virtual space or new visual art nor the tempo of life – all this in essence doesn't change anything in a human life. A human being is born the way he has always been born and dies alone, the way he always dies. He loves, he hates, he cries, he likes to find enemies and to destroy them with great pleasure, not thinking that he destroys his own self at the same time. This is eternal and continues forever. That's why I think the essence of real theatre is different from mass media, and from any kind of imitation, including the imitation of real life. The essence of art is the discovery of those eternal values in a human being; the discovery of eternal dangers in one's own self and in others. That's why I like the term

pement du théâtre. Nous discutons de l'art de l'acteur et comme exemple de cet art j'aimerais mentionner Grotowsky, dont les acteurs pouvaient faire des choses qu'aucun autre acteur nulle part ailleurs ne serait capable de faire, et je n'exagère pas. Peut-être pourrait-on dire quelque chose de semblable au sujet des collaborateurs de Pina Bausch (je ne sais pas si je devrais dire les acteurs). Eugenio Barba a appelé cela une expédition anthropologique, «una vera e propria spedizione antropologica». Ma question pourrait concerner les auteurs, puisque nous sommes à une époque nouvelle pour les auteurs qui sont aussi importants aujourd'hui qu'aux temps d'Ibsen et de Stringberg, mais nous ne parlons pas d'auteurs. Le théâtre a pris de nouvelles directions, mais nous ne discutons pas du développement du théâtre. Je suis d'accord que les acteurs de Grotowsky, d'Eugenio Barba, et même de Pina Bausch, ne pourraient rien faire d'autre qu'être les acteurs de Grotowsky, d'Eugenio Barba, et même de Pina Bausch, mais nous ne parlons pas de l'existence des acteurs. Puisque tout art de notre temps est une expédition anthropologique, le roman est une expédition anthropologique, les arts visuels sont des expéditions anthropologiques, même la musique a toujours été une expédition anthropologique, ce que je voudrais demander, c'est ceci : cette expédition anthropologique a-t-elle apporté une contribution à l'art de l'acteur, plus que n'importe quel type de jeu subtil, comme par exemple Kevin Spacey ou Robert De Niro ou quelque autre de l'école psychosociologique?

“anthropological expedition”, especially when added to the expedition inside one's own self. The most important thing is to discover something about one's own self. Only then can you say things of real value to others. Unfortunately we normally share banal things, things that are common knowledge.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much Lev. Can I just add my very quick response to your question, which is “What is going on?” Two observations about the way in which technology is changing acting. One: at the National Theatre of Great Britain, we only recently discovered that in the Olivier Theatre, which is the largest of the three auditoria, the actors have been secretly miked; in other words, they carry hidden microphones to amplify the sound. This made a good deal of shock and scandal in Britain, because it is admitting that actors these days by themselves, unaided, cannot communicate with an auditorium seating more than 500 people. You may take it as you wish, but it seems to me that it is passing the burden to communicate from the actor onto the technology. Second example that occurred to me as Thomas was talking about the use of videos on stage is that (I understand his point, but it seems to me that it can be creatively interesting) the American director Peter Sellars in almost all his productions, his operas, his plays, uses banks of monitors, and I remember with his *Merchant of Venice* you had thirty-five video screens on the stage and the camera homing in at

MICHAEL BILLINGTON

Merci pour votre question. Ainsi, telle que va votre définition : tout art est une expédition anthropologique, est-ce là le facteur déterminant dans la confusion stylistique dont nous parlons ce matin ? Quelqu'un voudrait-il répondre à cette question ? Gábor, je me tourne vers vous.

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Mon sentiment est que Grotowski était la dernière influence sérieuse sur le théâtre européen, sur le jeu, en fait il a eu une influence partout, jusqu'aux endroits les plus reculés, là où on n'avait aucune chance de voir un spectacle de Grotowski. Au moins, cela remua la conscience de l'acteur. Ils ne pouvaient pas s'approcher de la méthode, et même quand ils ne pouvaient pas utiliser certains éléments de la formation, ils ressentaient le besoin de découvrir quelque chose de vrai et de profond au fond d'eux-mêmes. Je sais très bien que les jeunes acteurs du monde désirent une figure qui les guident et quand ils n'en ont pas ils sont perdus. Ils sont déroutés sans un concept tel que celui de Grotowski ou d'autres grands théoriciens.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Y-t-il d'autres questions dans le public ?

certain key moments on the face of Shylock. I asked Sellars why he did this, and he said, "Well, because a generation comes to the theatre that is used to receiving its information visually, and wants to see a close-up of the actor's face at the key emotional moment in the play." To me it was justified. Not in the case of the National Theatre but, in the case of Peter Sellars, it seems that he uses the camera creatively to give you what is going on behind the eyes of the actors. All I'm suggesting is that theatre neither should be shut up from the new media and new technology, nor embrace it at any moment, but use it when it is really creative. Gábor, would you like to come back on this?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

I feel basic honesty in it. Mainly that it is not enough to just contemptuously close out from this mass media and say that it is dirty and filthy and that we want none of it and we want to stay clean. In the phenomenon that primarily young theatre artists are essentially dealing with this mass media, I think we can feel that they don't want to detach themselves from reality. I'm speaking about Hungarian tendencies and the young generation. What they say is that our audience is used to this level, visually and in terms of language, so anything we want them to understand, will have to be spoken in these terms. Seemingly this is an honest approach, or an honest concept. In reality though, it leads to catastrophes. Both

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je viens d'Allemagne. Dans cette discussion j'ai entendu des mots tels que profondeur et surface, art et médias de masse. Toujours une valeur en conflit avec l'autre. La valeur profondeur qui combat la surface, la valeur vérité qui combat la mimétique. De nos jours, nous sommes confrontés à de nouveaux médias. Ma question est : la crise du théâtre et de l'interprétation ne vient-elle pas de l'absence de réflexion sur les valeurs et le rapport du théâtre avec les nouveaux médias? Parce que les nouveaux médias sont surface, les nouveaux médias sont mimétisme, les nouveaux médias ne sont rien d'autre que des médias de masse.

MICHAEL BILLINGTON

Bon, je comprends ce que vous essayez de dire maintenant. Vous dites que nous avons utilisé ces mots sans cesse ce matin dans un sens péjoratif : médias de masse, télévision, sit-com. Nous avons attaché une valeur de dédain à ces mots. Ce que vous dites en fait, c'est que tout le monde doit accepter la réalité des médias de masse et débattre de comment ils ont affecté la forme artistique dont nous parlons.

THOMAS OSTERMEIER

Je pense que c'est vraiment un problème du théâtre allemand. Il existe de nombreux exemples de théâtres qui essaient d'être en contact avec les médias de masse, avec

as a stage director and as a managing director, I often experience that an actor who does lots of commercials and dubbings for films becomes weaker, and we have a problem with his or her acting. But we have yet a bigger problem with performances that are based on understanding and accepting this phenomenon. Not so long ago I saw a production of *The Tempest*, in Hungary, the director of which is a very significant representative of this approach. The result was that the sky over the stage was compiled with the thirty-five satellite channels that exist in Hungary, with their taste and their visual imagery. And this crushed a play which in essence is about the imagination of man going beyond all boundaries. So, because of theory, an entire performance collapses.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much indeed. I realize to my horror we've been talking for two hours and fifteen minutes: maybe our energy levels will start to fade, if the public's haven't already. I think maybe we should begin to round it off. Is there any final question?

SOMEONE IN THE AUDIENCE

I'm from Germany. I wanted to answer to what Thomas Ostermeier said and also to what Lev Dodin said. I mean, everything you said, everybody can agree to. Of course it's important that the actor has to be sincere, that he or she needs spirituality, that they

la surface, qui ont des écrans vidéo sur scène, une culture DJ. De nos jours, au théâtre, nous avons des micros, et on est obligé de jouer presque toutes les avants-gardes de Tchékhov avec des micros et ils pensent répercuter les problèmes en rapport avec les médias de masse. À mon avis, ce n'est pas ce qu'ils font. J'ai toujours l'impression que c'est un théâtre qui a honte d'être du théâtre et qui cherche sans cesse à être autre chose que du théâtre. Cela peut paraître anachronique mais je suis fier d'appartenir à quelque chose d'anachronique parce que le théâtre travaille avec des êtres humains et des sujets, raconte des histoires sur les gens. Je ne peux plus supporter ces vieilles discussions des philosophes français dans les théâtres allemands. Je ne peux plus le supporter parce que c'est un cliché du théâtre d'avant-garde, un cliché qui dit que les médias de masse peuvent mieux s'exprimer que le théâtre. Le théâtre ne joue qu'un tout petit rôle dans le monde, et c'est son propre medium en soi : corps et langage du corps, et l'acteur lui-même, cet être humain. Je crois que dans ce monde des médias, il est important de souligner le côté humain du théâtre, plutôt que d'essayer autre chose. Je suis heureux mais dubitatif quand ces termes sont utilisés péjorativement et je ne crois pas que les acteurs soient éloignés du monde ou ignorants des médias de masse. Personnellement, je vis à l'intérieur de cette culture et j'en parle tout le temps. Pourtant, notre théâtre trouve son public sans se soumettre à la « sous-culture ».

should not produce clichés, of course, nobody would contradict that. But, then I wonder, if it's so easy and if this condition is the condition of theatre, then why is theatre so expensive? Let's take the German example which, as we all know, used to be the richest theatre in the world – I mean financially, not artistically. What happened there? The moment they started to cut down on the subsidies in theatre, everyone considered it to be the collapse of culture in all of Europe, and everybody was crying: "What shall we do now?" Some people hoped that this cut of subsidies would perhaps provoke something in the theatre. Having less money, people would start to use their fantasy; solving their problems not with money but with fantasy. But none of this happened, apart from very few exceptions, Thomas Ostermeier being one. On the contrary, the theatre just got worse. So, obviously there must be something else besides this wonderful idea that sincerity and honesty and spirituality are enough to make good theatre. Thank you.

ERLAND JOSEPHSON

I don't know if I can answer the question but I think I...I feel that, as an actor, I have to be superficial. I like to be superficial and I think that I've found something by being superficial. Maybe because the face and the body and the voice of an actor are a miracle, like all human being is a miracle. So, I always have something to show in my superficial way. For example, I've had a lot of roles in Italian films, and I asked, "Why do I get those

LEV DODIN

Je voudrais dire quelques mots en réponse à cette question. Je ne suis pas sûr que cela sera une réponse. Je pense que l'un des principaux malentendus est de vouloir compliquer, de présenter de la vie une image très compliquée. Complication et soit-disant progrès ne changent rien à l'être humain. Le paradoxe, à mon avis, est que ni l'espace virtuel ni l'art visuel ni le tempo de la vie, en essence, ne change quoi que ce soit à la vie humaine. Un être humain naît toujours de la même façon et meurt seul, toujours de la même façon. Il aime, il hait, il pleure, il aime trouver des ennemis et les exterminer avec grand plaisir, ne réalisant pas que ce faisant il se détruit lui-même, cela est éternel et continue à jamais. C'est pour cela que je pense que l'essence du théâtre vrai diffère des médias de masse et de toutes les imitations, y compris l'imitation de la vie. L'essence de l'art est la découverte de ces valeurs éternelles dans l'être humain, la découverte des dangers éternels en soi et dans les autres. C'est pour cela que j'aime le terme d'expédition anthropologique, particulièrement quand on y ajoute l'expédition à l'intérieur de soi-même. Le plus important est de découvrir quelque chose en soi-même. Alors seulement peut-on dire aux autres des choses de vraie valeur. Hélas, nous parlons en général de choses banales avec les autres, de choses qui relèvent de la connaissance ordinaire.

roles?" They said to me "You are so deep," and I was rather worried, because I know, if I seem very deep, it's because I'm slow. Swedes speak very slowly, we act very slowly, much slower than Italians. For them I was surely deep, and I liked that very much too. There is a lot of fun in being an actor.

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much. That almost seems a good point on which to stop. But I see that the great director Roger Planchon is in the audience. Do you have any wish to contribute, any statement to make?

ROGER PLANCHON

The problem for young actors today is the same as that for boys or girls studying painting or sculpture. Painting has exploded in a way, and theatre has also exploded in a way. In painting there are realist paintings being made, which is admirable these days. There is also abstract painting, conceptual painting, there is naïf painting and suddenly young painters, young sculptors no longer know exactly where they stand. The same is true in theatre; theatre has exploded. That is a source of richness. An enormous richness. But suddenly young actors don't know what they're supposed to do, as things that don't have very much to do with one another, and all exist at the same time. Clearly, there is still a writer's theatre, there is a director's theatre, there is theatre for

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup Lev. Puis-je ajouter ma propre réaction à votre question de « qu'est-ce qui se passe » ? Deux observations sur la façon dont la technologie est en train de changer le jeu. L'une est que nous avons découvert récemment qu'au National Theatre en Grande-Bretagne, dans le Olivier Theatre, la plus grande des trois salles, les acteurs portaient, à leur insu, un micro caché pour amplifier le son. Ceci créa un véritable choc et un scandale en Angleterre car c'était admettre que les acteurs de nos jours ne peuvent pas, seuls et sans aide, communiquer avec un auditoire de plus de cinq cent personnes. Vous pouvez en penser ce que vous voulez, mais il me semble que cela revient à transférer le fardeau de la communication depuis l'acteur vers la technologie. Deuxième exemple qui m'est venu à l'esprit quand Thomas parlait de l'utilisation de vidéos sur scène – je comprends ce qu'il en dit mais cela peut être intéressant d'un point de vue créatif – le metteur en scène américain Peter Sellars utilise des séries d'écrans dans presque toutes ses productions, ses opéras, ses pièces et je me souviens que son *Marchand de Venise* avait trente cinq écrans sur scène et la caméra zoomait à certains moments-clés sur le visage de Shylock. J'ai posé à Sellars la question de savoir pourquoi il avait fait cela et il a dit : *« Eh bien, parce qu'une génération qui vient au théâtre a l'habitude de recevoir son information visuellement et veut voir un agrandissement du visage de l'acteur aux*

people who seek scenic writing that is free from the text, free from the old theatre of Stanislavski, Brecht, etc., and all that exists at once. Should one relearn how to draw like the old masters, should one run towards the abstract era? The explosion of theatre is one of the reasons actors are so disturbed.

The second thing I could say is that there are power issues. In a way, the art of the actor, in my view, consists of supplying demand, the demand of the one with artistic or material power. If one considers briefly what has happened, there was a time when writers had power. And there are still some theatres where writers have power. So to be an actor was to supply the demand of Racine or Beckett. And, in a way, Racine and Beckett could not care less about Grotowski's research. It's not at all the same field, it has nothing to do with it. So there was a time when writers had power, and that defined a certain kind of actor. In a way, I can even say that writers shaped the theatre arts for a long time. Clearly, when there was tragedy in France, one sought something like a tragic actor. For example, in America, the theatre of Tennessee Williams, everything surrounding Kazan's film, brought forth a new kind of actor. Scorsese brought forth a new kind of actor. So when theatre is writers, actors must supply the demand of writers, as it is the writers who hold the power. Then there were the heads of theatre companies. The head of a company was someone who, in a small way, didn't care about plays, and looked at big parts,

moments importants d'émotions de la pièce.» A mon avis, c'était justifié. Pas dans le cas du National Theatre mais dans le cas de Peter Sellars, il me paraît utiliser la caméra créativement pour montrer ce qui se passe derrière les yeux des acteurs. Tout ce que j'essaie de vous dire, c'est que le théâtre ne devrait ni rejeter les nouveaux médias et les nouvelles technologies ni les étreindre à tout moment, mais les utiliser quand c'est créatif. Gábor, voulez-vous intervenir sur cela?

GÁBOR ZSÁMBÉKI

Je ressens l'honnêteté de cela. Principalement parce que cela ne suffit pas de rejeter tout ce qui est média de masse et de le déclarer sale et affreux et de refuser tout en bloc [simplement] parce que nous souhaitons rester propres. Quand les jeunes artistes du théâtre travaillent essentiellement avec les médias de masse, je pense que c'est le phénomène du refus de se distancer de la réalité. Je parle des tendances hongroises et de la jeune génération. Ce qu'ils disent, c'est que notre public est habitué à ce média, à cette visualisation et à ce langage, de sorte que tout ce que nous voudrions communiquer devra être exprimé en ces termes. Apparemment, cela ressemble à une approche honnête. En réalité, par contre, cela mène à des catastrophes. À la fois en tant que metteur en scène et scénographe, je fais souvent l'expérience qu'un acteur qui fait beaucoup de spots publici-

and from then on actors supplied the demand of the one with the power, the head of the company. Then, there were directors like Stanislavski, for example. In France it was Jouvet. So, at that point, almost yet another kind of actor was required. Directors seized power everywhere and sought a certain kind of actor. Then a completely new medium came forth that did not exist before and which was to become very important, called film. At that point, power was displaced. Directors were at the peak of their glory, but film already existed and, for the actors, the producers had the power. Then a new medium came about – for all actors, I mean – called television. There is artistic demand in television. Simply, who is in control and who has power in television? The decision-makers. All of these forms now live together side by side because everything has exploded, like painting. But these power issues are complicated. To use an example on the question regarding the power of directors, clearly all directors held power inside theatres. We all hold it. I'm a director – everyone in this panel is one – we have seized power. We are coming to a very dangerous time, because there is effectively less money, and suddenly political authorities do not know if theatres should be put in the hands of directors. Why? Because of the huge differences between directors. On the one hand, there are those who tell a story and on the other, there are those who carry out formal research like Wilson or Grotowski. So, all of a sudden, there is too much

taires ou de doublages de films s'affaiblit et nous rencontrons des problèmes avec son jeu. Mais nous avons un problème encore plus grand avec les interprétations basées sur la compréhension et l'acceptation de ce phénomène. Il n'y a pas si longtemps, j'ai vu une représentation de *La Tempête*, en Hongrie, dont le metteur en scène est un représentant très important de cette approche. Le résultat était que le ciel au-dessus de la scène se composait des trente-cinq chaînes satellites existant en Hongrie, avec leur goût propre et leur imagerie visuelle. Et cela anéantissait la pièce, une pièce dont l'essence est que c'est l'imagination de l'homme qui va au-delà des frontières. De sorte qu'à cause d'une théorie, une production entière s'écroulait.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Je réalise avec horreur que cela fait deux heures et quinze minutes que nous parlons, peut-être que notre niveau d'énergie va commencer à baisser, même si le public n'en est pas là. Je pense que nous devrions boucler la séance. Y-a-t-il une dernière question ?

QUELQU'UN DANS LE PUBLIC

Je viens d'Allemagne. Je voudrais répondre à ce que disait Thomas Ostermeier et aussi à ce que disait Lev Dodin. Tout le monde peut être d'accord avec tout ce que vous avez dit. Bien sûr qu'il est important que l'acteur soit sincère, qu'il ou elle a besoin de spiritualité,

choice, and the political authorities no longer know exactly who should be given the power. So in France the result is as follows: France decides that the problem is too complicated, so we'll appoint bureaucrats who respect all art forms, from writers to old-fashioned directors, etc. That is just about the position of French policy today.

The last thing I would like to say is that if we really wanted to include the new audiovisual scene, that does not mean, in my opinion, putting television screens on stage. It's interesting, I've done it, everyone's done it, so we know what it is, but that's not power. If we really wanted to seize power and grapple with the audiovisual issue, there would have to be an experiment in Europe, that can only be decided upon by the political authorities, founded on new institutions which have nothing to do with existing institutions and which would be led perhaps by a group of writers or perhaps by a group of actors who would decide to have both audiovisual and what one calls theatrical shows. But, to my knowledge at the moment, there is no state in Europe that is prepared to carry out a pilot experimentation. To take hold of audiovisual destiny means to overthrow the powers that are inside theatres, and either return it to the writers or to the actors on the example of the Comédie-Française. And as for television, that would mean no longer going through decision-makers. In a way, power must be withdrawn from the decision-makers and given to these institutions.

qu'ils ne devraient pas produire de clichés, personne ne peut contredire cela. Mais alors je me demande, si c'est si facile et si c'est cela la condition du théâtre, alors pourquoi le théâtre coûte-t-il si cher? Prenons l'exemple allemand par exemple qui, comme tout le monde le sait, était le plus riche au monde, je veux dire financièrement pas du point de vue artistique. Que s'est-il passé là? Du jour où ils ont coupé les subventions au théâtre, tout le monde a considéré que l'écroulement de la culture dans toute l'Europe était arrivé, et tout le monde disait : « Mais qu'allons-nous faire maintenant? » Certaines personnes espéraient que cette coupure des subventions provoquerait quelque chose dans le théâtre. Qu'en ayant moins d'argent les gens commenceraient à résoudre leurs problèmes pas avec de l'argent mais en utilisant leur fantaisie. Mais rien de cela ne se passa, avec quelques rares exceptions, Thomas Ostermeier en est une. Au contraire, le théâtre empira. Donc il doit y avoir quelque chose d'autre en dehors de l'idée merveilleuse que la sincérité, l'honnêteté et la spiritualité suffisent à faire du bon théâtre. Merci.

ERLAND JOSEPHSON

Je ne sais pas si je peux répondre à la question mais je crois... je sens que, en tant qu'acteur, il faut que je sois superficiel. J'aime être superficiel et je pense que j'ai découvert quelque chose en étant superficiel. Peut-être parce que le visage et le corps et la voix de l'acteur sont un miracle, comme chaque être humain est un miracle. Alors j'ai toujours quelque chose à

MICHAEL BILLINGTON

Thank you very much indeed. That raises the big question about power and where the power lies within the whole structure of the industry. Thank you very much. Thank you all.

montrer à ma façon, superficielle. Par exemple, j'ai eu beaucoup de rôles en Italie dans les films et je demandais : *«Pourquoi est-ce que j'ai ces rôles?»*, ils me disaient *«Vous êtes si profond»* et cela m'inquiétait parce que je le sais, si j'ai l'air profond, c'est parce que je suis lent. Nous, les Suédois, parlons très lentement, nous bougeons beaucoup plus lentement que les Italiens. Alors pour eux, je suis profond et j'ai beaucoup aimé cela. Il y a grande jouissance à être un acteur.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Cela semble un bon moment pour arrêter. Mais je vois le grand metteur en scène Roger Planchon dans l'auditoire. Désirez-vous contribuer, faire une déclaration ?

ROGER PLANCHON

La difficulté pour les jeunes acteurs d'aujourd'hui est la même que celle des garçons ou des filles qui étudient la peinture ou la sculpture. D'une certaine façon la peinture a explosé et d'une certaine façon le théâtre a explosé. Il se fait de la peinture réaliste qui est estimable aujourd'hui. Il y a de la peinture abstraite qui se fait en même temps, il y a de la peinture conceptuelle, il y a de la peinture naïve et brusquement le jeune peintre, le jeune sculpteur, ne sait plus exactement où il est. Nous avons la même situation au théâtre ; le théâtre a explosé. C'est une richesse.

C'est une richesse énorme, mais brusquement le jeune acteur ne sait plus ce qu'il doit faire puisque cohabitent des choses qui n'ont pas beaucoup de rapport les unes avec les autres. Il est évident qu'il existe toujours un théâtre d'auteur, il existe un théâtre de metteur en scène, il existe un théâtre de gens qui cherchent une écriture scénique indépendante du texte, indépendante de l'ancien théâtre de Stanislavski, de Brecht etc., et tout ça cohabite ensemble. Est-ce qu'il faut réapprendre à dessiner comme les anciens maîtres, est-ce qu'il faut courir vers l'ère abstraite ? L'explosion du théâtre est une des raisons du grand trouble des acteurs.

La deuxième chose que je pourrais dire, c'est qu'il y a des problèmes de pouvoir. D'une certaine façon l'art de l'acteur, à mon avis, c'est de répondre à la demande, à la demande de celui qui a le pouvoir artistique ou matériel. Si je regarde un tout petit peu ce qui s'est passé, il y a eu un moment où les auteurs avaient le pouvoir. Et dans certains théâtres encore il y a des auteurs qui ont le pouvoir. Donc être acteur, c'était répondre à Racine ou à Beckett. Et d'une certaine façon, Racine et Beckett se moquent éperdument des recherches de Grotowski. Ce n'est pas du tout le même domaine, ça n'a pas de rapport. Donc il y a un moment où les auteurs ont eu le pouvoir et ça définissait un type d'acteur. D'une certaine façon je peux même dire que les auteurs ont longtemps conditionné l'art du théâtre. Il est évident que, quand en France

il existait de la tragédie, on cherchait quelque chose qui s'apparentait au tragédien. Quand en Amérique surgit par exemple tout le théâtre américain de Tennessee Williams, tout ce qui est autour du cinéma de Kazan, cela suscite un nouveau type d'acteur. Quand il y a Scorsese ça suscite un nouveau type d'acteur. Donc, au moment où le théâtre est l'auteur, l'acteur doit répondre à l'auteur parce que l'auteur a le pouvoir. Ensuite il y a eu les chefs de troupe. Le chef de troupe, c'était quelqu'un qui se moquait un tout petit peu des pièces et qui regardait les grands rôles, et à partir de là l'acteur répondait à celui qui avait le pouvoir, le chef de troupe. Ensuite il y a eu les metteurs en scène. Comme Stanislavski par exemple. En France c'était Jovet. Donc, à ce moment-là, ça demande un autre type d'acteur pratiquement. Les metteurs en scène ont pris le pouvoir partout et cherchaient un certain type d'acteur. Puis a surgi un média tout à fait nouveau qui n'existait pas, qui va devenir tout à fait important qui s'appelle le cinéma. À ce moment-là le pouvoir s'est déplacé. Les metteurs en scène étaient au sommet de leur gloire, mais il existait déjà le cinéma et pour les acteurs, c'était les producteurs qui avaient le pouvoir. Ensuite a surgi un nouveau média - je parle pour la totalité des acteurs - qui s'appelle la télévision. Il y a une demande artistique à la télévision. Simplement, qui contrôle et qui a le pouvoir

à la télévision? Les décideurs. Toutes ces formes cohabitent aujourd'hui et coexistent les unes à côté des autres parce que tout a explosé comme la peinture, mais les problèmes de pouvoir sont compliqués. Pour prendre un exemple sur la question qui a été posée sur le pouvoir des metteurs en scène, il est évident que tous les metteurs en scène ont eu le pouvoir à l'intérieur du théâtre. Nous l'avons tous. Je suis metteur en scène, tous ceux qui sont sur ce plateau le sont - en définitive nous avons pris le pouvoir. On arrive à un moment très dangereux parce qu'effectivement il y a moins d'argent et brusquement le pouvoir politique ne sait plus s'il doit confier les théâtres aux metteurs en scène. Pourquoi? À cause de la différence énorme entre les metteurs en scène. D'un côté, il y a ceux qui racontent une histoire et de l'autre il y a ceux qui font de la recherche formelle comme Wilson ou Grotowski. Donc, brusquement, il y a l'embarras du choix et le pouvoir politique ne sait plus exactement à qui donner le pouvoir. Alors en France ça se traduit comme ceci : la France décide - le problème est trop compliqué - on va nommer des fonctionnaires qui respecteront toutes les formes d'art, depuis l'auteur, le metteur en scène à l'ancienne etc. C'est la position à peu près de la politique française actuelle.

La dernière chose que je voudrais dire c'est que si nous voulions vraiment prendre en compte le nouveau paysage audiovisuel,

ce n'est pas à mon avis mettre des écrans de télévision sur scène. C'est une utilisation intéressante, je l'ai fait, tout le monde l'a fait, donc on sait bien ce que c'est, mais ce n'est pas ça le pouvoir. Si nous voulions vraiment prendre le pouvoir et prendre à bras le corps le problème audiovisuel, il faudrait qu'il existe en Europe une expérience, qui ne peut être décidée que par le pouvoir politique, autour de nouvelles institutions qui n'ont aucun rapport avec celles qui existent aujourd'hui et qui seraient dirigées peut-être par un groupe d'auteurs ou ,peut-être par un groupe d'acteurs et qui décideraient de faire à la fois des spectacles audiovisuels et des spectacles qu'on appelle théâtraux. Mais ça, à ma connaissance, il n'y a aucun État en Europe, pour le moment, qui soit décidé à faire cette expérience pilote. Prendre en main le destin audiovisuel consisterait à bouleverser le pouvoir à l'intérieur des théâtres, redonner le pouvoir soit aux auteurs, soit aux acteurs, schéma Comédie-Française. Et sur le plan télévisuel ça veut dire qu'il faut arrêter de passer par les décideurs. Il faut d'une certaine façon enlever du pouvoir aux décideurs pour le donner à ces institutions-là.

MICHAEL BILLINGTON

Merci beaucoup. Cela ouvre la grande question du pouvoir et d'où réside le pouvoir dans la structure d'ensemble de l'industrie. Merci beaucoup.

7^e Prix Europe pour le théâtre

6, 7, 8 et 9 mai 1999

7th Europe Theatre Prize

May 6, 7, 8 and 9 1999

Contributions de/Contributions of

Malou Airaud

(danseuse, France)

Claudio Ambrogetti

(adjoint au maire de Taormina, Italie)

Akira Asada

(professeur à l'Université d'Osaka, Japon)

Tamás Asher

(metteur en scène, Hongrie)

Kate Ashfield

(actrice, Royaume-Uni)

Lucien Attoun

(directeur de Théâtre Ouvert, France)

Georges Banu

(président de l'Association internationale des critiques de théâtre, France)

Pina Bausch

(chorégraphe et metteur en scène, Allemagne)

Michel Bataillon

(dramaturge, Théâtre national populaire de Villeurbanne, France)

Manfred Beilharz

(directeur du Schauspielhaus et de la Biennale de Bonn, Allemagne)

Leonetta Bentivoglio

journaliste, *La Repubblica*, Italie)

Michael Billington

(critique, *The Guardian*, Royaume-Uni)

Franco Bolletta

(directeur du Festival di Nervi, Italie)

Mario Bolognari

(maire de Taormina, Italie)

Christopher Bowen

(critique, *The Scottish Times*, *The Sunday Times*, Royaume-Uni)

Giuseppe Buzzanca

(président de la Province de Messina, Italie)

Robert Cantarella

(metteur en scène, France)

Gianfranco Capitta

(critique, *Il manifesto*, Italie)

Ruggero Cappuccio

(auteur, metteur en scène, Italie)

Susannah Clapp

(critique, *The Observer*, Royaume-Uni)

Diana Çuli

(auteur, Albanie)

Stephen Daldry

(metteur en scène, directeur du Royal Court Theatre, Royaume-Uni)

Piera Degli Esposti

(actrice, Italie)

Lev Dodin

(metteur en scène, directeur du Maly Teatr de Saint-Petersbourg, Russie)

Elyse Dodgson

(directeur du département international du Royal Court Theatre, Royaume-Uni)

Péter Esterházy

(écrivain, Hongrie)

Bernard Faivre d'Arcier

(directeur du Festival d'Avignon, France)

Donya Feuer

(metteur en scène, chorégraphe, Suède)

- Francesco Giambrone**
(conseiller culturel de la commune de
Palerme, Italie)
- Mechthild Großmann**
(actrice, Allemagne)
- Ian Herbert**
(directeur du Theatre Record, Royaume-Uni)
- Jens Hillje**
(dramaturge, directeur artistique de la «
Baracke », Allemagne)
- Erland Josephson**
(acteur, Suède)
- Lada Kastelan**
(auteur, Croatie)
- Jeremy Kingston**
(critique, *The Times*, Royaume-Uni)
- Renate Klett**
(critique, *Theaterheute*, Allemagne)
- Nikolai Kolyada**
(auteur, Russie)
- Turtko Kulenovic**
(professeur à l'Université de Bosnie-
Herzégovine)
- Eriko Kusuta**
(auteur, Japon)
- Georges Lavaudant**
(metteur en scène, directeur de l'Odéon-
Théâtre de l'Europe, France)
- Giulia Lazzarini**
(actrice, Italie)
- Alistair McCaulay**
(critique, *Financial Times*, Royaume-Uni)
- James Macdonald**
(metteur en scène, directeur associé du Royal
Court Theatre, Royaume-Uni)
- Alessandro Martinez**
(secrétaire général du Prix Europe pour le
Théâtre, Italie)
- Dominique Mercy**
(danseur, France)
- José Monleón**
(directeur de l'Institut international du théâtre
de méditerranée, Espagne)
- Savitry Nair**
(danseuse, Inde)
- Ivan Nagel**
(professeur à l'Université de Berlin,
Allemagne)
- Barbara Nativi**
(metteur en scène, directrice artistique du
Festival Intercity, Italie)
- Leoluca Orlando**
(maire de la Commune de Palerme, Italie)
- Borja Ortiz de Gondra**
(auteur, Espagne)
- Thomas Ostermeier**
(metteur en scène, directeur de la Baracke,
Allemagne)
- Radoslav Pavlovic**
(auteur, Yougoslavie)
- Helena Pikon**
(danseuse, Allemagne)
- Roger Planchon**
(metteur en scène, directeur du Théâtre
national populaire de Villeurbanne, France)
- Rebecca Prichard**
(auteur, Royaume-Uni)
- Tatiana Proskournikova**
(universitaire et critique de théâtre, Russie)

Franco Quadri
(critique, *La Repubblica*, Italie)

Pearce Quigley
(acteur, Royaume-Uni)

Noëlle Renaude
(auteur, France)

Ian Rickson
(metteur en scène, directeur artistique du Royal Court Theatre, Royaume-Uni)

Matthias Schmiegel
(administrateur du Tanztheater Wuppertal, Allemagne)

Spiro Scimone
(auteur, Italie)

Maria João Seixas
(animatrice de télévision, Portugal)

Norbert Servos
(dramaturge, cofondateur du Ballet International, Allemagne)

Julie Shanahan
(danseuse, Australie)

Asilija Srnec-Todorovic
(auteur, Croatie)

Max Stafford-Clark
(metteur en scène, directeur de Out of Joint, Royaume-Uni)

Paul Taylor
(critique, *The Independent*, Royaume-Uni)

Nicolas Tennant
(acteur, Royaume-Uni)

Renzo Tian
(commissaire extraordinaire de Ente Teatrale Italiano)

Sergio Trombetta
(critique, *La Stampa*, Italie)

Elisa Vaccarino
(critique, *RAISAT, Il Giorno*, Italie)

Michel Vaïs
(secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre, Canada)

Peter Wahlqvist
(directeur du Stadsteater de Stockholm, vice-président de la Convention théâtrale européenne, Suède)

Graham Whybrow
(directeur littéraire du Royal Court Theatre, Royaume-Uni)

Robert Wilson
(metteur en scène, Etats-Unis)

Gábor Zsámbéki
(metteur en scène, président de l'Union des théâtres de l'Europe, Hongrie)

Table des matières/ Table of contents

PREFACE	5
DISCOURS D'OUVERTURE	9
OPENING STATEMENTS	
1. ÉCRIRE, REPRÉSENTER	17
<i>Exemples de la nouvelle dramaturgie européenne proposé par le Jury du Prix Europe</i>	
WRITING, PORTRAYING	
<i>Examples of New European Drama proposed by the Jury of the Europe Prize</i>	
2. LE ROYAL COURT SUR SCÈNE	103
<i>Une rencontre avec le Royal Court Theatre dirigée par Michael Billington</i>	
THE ROYAL COURT ON STAGE	
<i>An Encounter with the Royal Court Theatre conducted by Michael Billington</i>	
3. SUR LES TRACES DE PINA	201
TRACING PINA'S FOOTSTEPS	
<i>Introduction : Franco Quadri Modérateurs : Leonetta Bentivoglio et Norbert Servos</i>	
4. UNE RENCONTRE AVEC PINA BAUSCH	331
AN ENCOUNTER WITH PINA BAUSCH	
5. CÉRÉMONIE DE REMISE DES PRIX	351
AWARDS CEREMONY	
6. L'ART DE L'ACTEUR	367
<i>Débat organisé par l'Union des théâtres de l'Europe Modérateur: Michael Billington</i>	
THE ART OF THE ACTOR	
<i>Discussion organized by the Union of European Theatres Moderator : Michael Billington</i>	
INTERVENANTS/CONTRIBUTORS	428

Coordination éditoriale : Pierre Bachelier

Traductions :
Sepideh Anvar
Françoise Anvar
Sophie Bachelier
Francesca Devalier
Caroline Garkisch
Ana Karina Lombardi

Relectures :
Francesca Devalier
Isabelle Dufrêne

Maquette et mise en page : Michel Delon/Concordance(s)

Achévé d'imprimer en décembre 2002
sur les presses de Dumas-Titoulet Imprimeurs
à Saint-Étienne (France)
N° d'imprimeur : 38747

Imprimé en UE

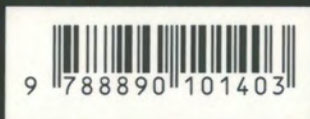
Sur les traces de Pina

Tracing Pina's Footsteps

- 1. ÉCRIRE, REPRÉSENTER**
*Exemples de la nouvelle dramaturgie européenne
proposé par le Jury du Prix Europe*
WRITING, PORTRAYING
*Examples of New European Drama
proposed by the Jury of the Europe Prize*
- 2. LE ROYAL COURT SUR SCÈNE**
*Une rencontre avec le Royal Court Theatre
dirigée par Michael Billington*
THE ROYAL COURT ON STAGE
*An Encounter with the Royal Court Theatre
conducted by Michael Billington*
- 3. SUR LES TRACES DE PINA**
TRACING PINA'S FOOTSTEPS
*Introduction : Franco Quadri
Modérateurs : Leonetta Bentivoglio et Norbert Servos*
- 4. UNE RENCONTRE AVEC PINA BAUSCH**
AN ENCOUNTER WITH PINA BAUSCH
- 5. CÉRÉMONIE DE REMISE DES PRIX**
AWARDS CEREMONY
- 6. L'ART DE L'ACTEUR**
*Débat organisé par l'Union des théâtres de l'Europe
Modérateur: Michael Billington*
THE ART OF THE ACTOR
*Discussion organised by the Union of European Theatres
Moderator : Michael Billington*

Prix Europe pour le Théâtre – Union Européenne : Ligne budgétaire «Subventions aux organisations d'intérêt culturel européen»

ISBN : 88-901014-0-7



UNION THEÂTRES EUROPE

