



PRO SPE RO

TAMPERE

GÖTEBORG

BERLIN

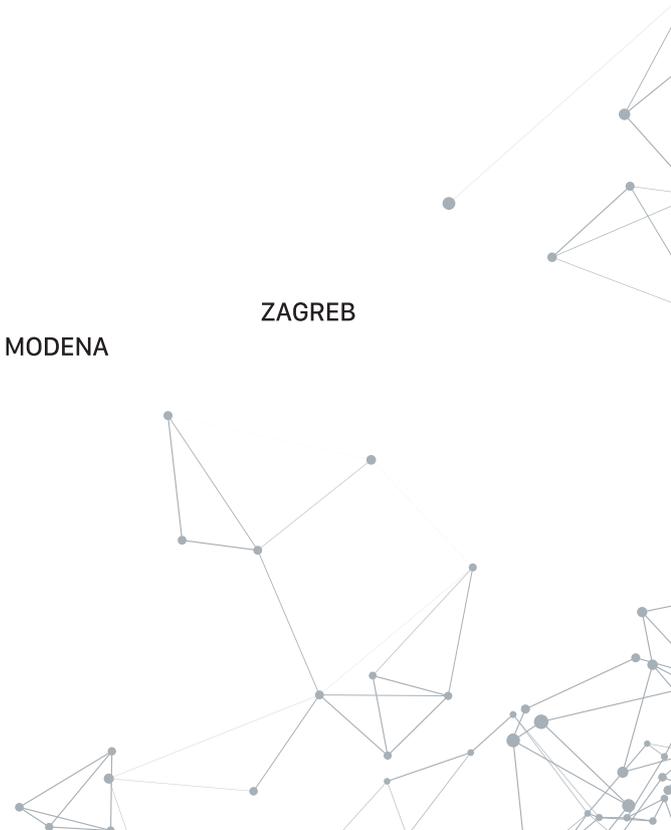
LIÈGE

RENNES

ZAGREB

MODENA

LISBOA



Legal Publisher Serge Rangoni · Place du 20-Août 16 · 4000 Liège
Chief Editor Sylvia Botella
Translator Bernadette Pâques, Émilie Syssau, Claire Tarring
Coordination Marjorie Gilen, Serge Rangoni, Pierre Thys · Théâtre de Liège
Graphic Design Laurent Delmelle · Debie Graphic Design · www.debie.com
Print www.vervinckt.com · March 2017

Contributors Mattias Andersson, Sylvia Botella, Ivica Buljan, Romain David, Nikita Faulon, Nathanaël Harcq, Antonio Latella, François Le Pillouër, Christine Letailleur, Angélica Liddell, Thomas Ostermeier, Katie Mitchell, Romain Scheiner, Anne-Cécile Vandalem

Special Thanks to Florian Borchmayer, Jimmy Geers, Brunella Giolivo, François Le Pillouër, Martin Lorente, Cosetta Nicolini, Daniela Nik-Nafs, Ronan Martin, Axel Satgé, Claire Tarring, Freddie Todd Fordham, Bridget Thornborrow



LES CAHIERS
DU XX AOÛT

Sommaire Contents

PROSPERO PREFACE

- 4** Preface
- 6** François Le Pillouër

PROSPERO CREATION

- 10** Katie Mitchell & Thomas Ostermeier
- 18** Christine Letailleur
- 22** Mattias Andersson
- 26** Anne-Cécile Vandalem
- 30** Antonio Latella
- 34** Angélica Liddell
- 38** Ivica Buljan

PROSPERO'S SCHOOL

- 42** Nathanaël Harcq
- 46** Romain David (Nimis Groupe)
- 48** Nikita Faulon & Romain Scheiner

PROSPERO IN ACTION

- 50** Facts and Figures
-

«Je dirai, aujourd'hui, que l'espérance ne suffit pas à faire une politique mais que sans espérance, il n'y a pas de politique»

ÉTIENNE BALIBAR

L'Espérance

En 2017, l'horizon de l'Union Européenne ne semble pas être des plus dégagés, ni des plus engageants. Le soixantième anniversaire du Traité de Rome le 25 mars 2017 se heurte à la colère des citoyens européens et au fracas du réel. Les mutations économiques et technologiques, les attentats terroristes, la montée des politiques identitaires bornées et le Brexit marquent-ils la fin d'un Idéal européen ? Beaucoup d'entre nous n'ont rien vu de Lampedusa ni des îles grecques ni des camps turcs. Pourtant, rarement nous aurons eu la sensation de lieux qui, perdus dans l'oubli, s'adressent autant à nous, Européens. Comment l'ignorer ? Impossible de ne pas le sentir. Le refus d'accueillir les migrants signe-t-il l'échec du projet européen, de la solidarité et de la démocratie ? Le projet européen va-t-il vers son autodestruction ?

Témoins de cette béance inconcevable, Prospero rejoint les poètes, les artistes et les pédagogues européens dans leur manière de chercher l'humain, une vérité, en saisissant les distances avec un surplus de lucidité et en se plongeant dans les vagues de l'imagination. Existe-t-il des alternatives ? Pouvons-nous penser une Europe, autre, moins basée sur le marché ? Comment pouvons-nous repenser les frontières internes et externes de l'Europe face aux mutations des technologies de l'information et aux mouvements des populations ? Concrètement, comment pouvons-nous modifier notre relation à ce que signifie, aujourd'hui, une « frontière », un « territoire » et « une population » qui se déplacent, se superposent, se juxtaposent et se multiplient ? Comment pouvons-nous reconsidérer le projet européen face aux nouvelles réalités sociales, politiques et culturelles sans bâtir d'autres murs ou mettre en place de nouveaux mécanismes d'exclusion qui ne changent rien ? Quels sont les chemins praticables ? Comment pouvons-nous penser à nouveau les droits humains et, les droits économiques et politiques ? Et rallumer la flamme d'une politique de l'espérance. Progrès - Prospérité - Liberté - Paix.

Prospero veut donner à voir un autre visage de l'Europe ; celui d'une Europe de la culture, médiatrice et créatrice, imaginée par les artistes, aptes à trouver des narrations alternatives face au « sauve qui peut », désireux de s'emparer du plateau-monde et de mettre en scène. Même si chacun(e) nous rappelle qu'il ne faut pas trop fantasmer sur les pouvoirs de l'art, tous parlent d'un « vivre ensemble » commun dans sa diversité et ses contradictions, conscients que leur soif d'humanisme et de justice sociale les rassemble et peut marquer un nouvel élan.

Aujourd'hui, Prospero donne la parole aux artistes, aux élèves et aux représentants des institutions et des écoles dans des entretiens à la croisée de la création et de l'inscription pensive dans le réel, au Barbican à Londres, dans un café Rive Gauche à Paris ou une cuisine à Bruxelles. Une troisième voie, critique mais pas moins remplie d'espérance. C'est le sens du combat des enfants de Prospero depuis 2008 : « *Nous sommes des artistes, nous résistons comme citoyens* ».

■ Sylvia Botella

“I will say today that politics needs more than hope,
but there is no politics without hope”

ÉTIENNE BALIBAR

Hope

In 2017 the horizon of the European Union does not seem to be either at its clearest or at its most appealing. The sixtieth anniversary of the Treaty of Rome on 25 March 2017 is taking place against a backdrop of anger being felt by European citizens and crashing reality. Do economic and technological change, terrorist attacks, the rise of narrow-minded identity politics and Brexit mark the end of a European ideal? Many of us have seen nothing of Lampedusa, the Greek islands or the Turkish camps, but rarely have we had such a feeling of places in oblivion addressing us in Europe. How can we ignore it? It is impossible not to feel it. Does the refusal to welcome migrants signal the failure of the European project and of solidarity and democracy? Is the European project heading for self-destruction?

Bearing witness to this unimaginable gaping hole, Prospero brings together European poets, artists and teachers in a search for the human element, for a truth, introducing a certain distance with a high degree of lucidity and immersing themselves in waves of imagination. Are there alternatives? Can we come up with a different Europe, less based on the market? How can we rethink Europe's internal and external borders in the face of changes in information technology and movements of populations? In concrete terms, how can we modify our relationship with what a shifting, superimposing, juxtaposing and increasing "border", "territory" and "population" mean? How can we reconsider the European project in light of the new social, political and cultural realities without building other walls or putting in place new mechanisms of exclusion that change nothing? What practicable paths lie ahead? How can we rethink human, economic and political rights? And relight the flame of a politics of hope. Progress - Prosperity - Freedom - Peace.

Prospero's intention is to show another side of Europe, that of a mediating and creative Europe of culture devised by artists who are capable of finding alternative narratives to the "run for your life" attitude, eager to take over the stage-world and produce work on stage. Even if we are all aware that we should not fantasise too much about the power of art, everyone is talking about a common "living together" in all its diversity and contradictions, knowing that they are united in a craving for humanism and social justice that can signal a new momentum.

Today Prospero is giving a voice to the artists, students and representatives of the institutions and schools in interviews that blend their creation and thoughtful reflections on the real world, conducted at the Barbican in London, in a café on Paris's Left Bank and in a kitchen in Brussels. A third way – critical, definitely, but no less hopeful. This is what Prospero's children have been battling for since 2008: *"We are artists; we are resisting as citizens"*.

■ Sylvia Botella

François Le Pillouër

François Le Pillouër, c'est bien sûr, l'homme qui a dirigé le Théâtre National de Bretagne pendant plus de vingt-deux ans. C'est aussi un regard aiguisé sur l'art de la mise en scène et la culture en France et ailleurs. Et un regard qui devient encore plus singulier lorsqu'il parle de l'Europe (de la culture) et en propose une nouvelle lecture.



© G. Prié

Parlez-nous de la genèse de Prospero ?

Marie-Odile Wald (directrice adjointe du Théâtre National de Bretagne / Rennes) et moi-même avons toujours été des Européens engagés, désireux de participer à l'édification artistique et culturelle de l'Europe. C'est pour cette raison que nous avons rencontré rapidement d'autres Européens passionnés tels que Serge Rangoni - Théâtre de Liège - et Pietro Valenti - ERT / Modène -, très actifs sur toutes ces questions-là. Je me suis rapproché de Thomas Ostermeier - Schaubühne / Berlin -, qui était, lui aussi, très ouvert à ces problématiques. Tous les quatre avons commencé à imaginer cet audacieux projet de coopération culturelle en 2006. Par la suite, le Centre Culturel de Belém (Lisbonne), sur proposition de Serge Rangoni et de Marie-Odile Wald, puis l'Université de Tampere (Finlande), sur proposition de Pietro Valenti, nous ont rejoints.

Comme mes collègues, j'accompagnais des artistes dont j'admirais les œuvres. Mais ceux-ci étaient peu intéressés par l'Europe. Ils étaient, d'une certaine manière, internationalistes, et considéraient que la planète était leur territoire. Nous les avons peut-être convaincus de participer à cette construction de l'Europe en leur montrant qu'il était fondamental de constituer un espace européen capable de soutenir les pays d'autres continents en difficultés et de ne pas les laisser seuls face à des blocs « constitués ». Nous voulions définir ensemble, en opposition aux thèses de l'ultra libéralisme, une Europe démocratique pacifique, sociale, artistique et culturelle, ouverte aux autres continents. Très vite, nous avons pensé qu'il était peut-être plus facile de construire l'Europe grâce aux artistes, ambassadeurs d'humanité, à partir des villes universitaires, comme à l'époque de la Renaissance : « Six villes, un projet, le théâtre en commun », telle était notre devise. Pour nous, Prospero n'était pas un réseau, mais toujours un projet. L'évolution était inscrite !

En 2008, nous avons donc mis en œuvre le projet Prospero autour de trois axes : le développement de la création européenne, la mise en place d'une recherche théorique et la formation des jeunes comédiens européens.

Nous n'avons pas rencontré de difficultés majeures dans le secteur de la création. Nous en avons rencontré quelques-unes dans la constitution d'un groupe de chercheurs européens capables de travailler ensemble et avons dû œuvrer pour faciliter les échanges entre les écoles d'art de pays qui avaient des pratiques distinctes et n'avaient pas de langues communes. À celles-ci se sont ajoutées celles que rencontrent les politiques au niveau européen lorsqu'ils prennent des décisions : le choix à l'unanimité ou non des projets, les disparités économiques, par exemple. Nous avons persévéré, parce que nous pensions que seuls les artistes pouvaient sauver l'Europe qui, elle, devait refuser de n'être qu'un marché de pauvres dupes. Avec leur aide, de grands pas pouvaient être franchis, malgré de nombreuses résistances politiques et (ou) administratives.

Comment s'est opéré le choix de poursuivre le projet Prospero sans le soutien de l'Union Européenne ?

Le projet avait débuté sous le signe des affinités électives. Nous avons beaucoup œuvré en faveur de l'Europe pendant les cinq années de son soutien ; notre réussite était saluée de toutes parts. Et nous pensions que l'UE aurait à cœur de continuer à aider fermement Prospero. Mais nous nous sommes heurtés à une logique davantage « excluante », qu'« inclusive » : un bon projet européen est un projet limité dans le temps, ou qui perdure seul. La pratique des appels d'offres est perverse.

Nous avons réfléchi. Certes, l'Europe octroyait au groupe 500 000 euros par an sur cinq ans. Mais nous étions six et nous souhaitions nous élargir à d'autres partenaires. La part dévolue à chaque partenaire était donc faible, surtout au regard des subventions allouées par les états et les collectivités territoriales. Nous avons préféré continuer, seuls et libres, notre étroite collaboration, sans être torturés par la sur-administration de l'Europe ni faire la moindre concession artistique. Pour une nouvelle période de trois ans, les quatre leaders historiques ont accueilli deux nouveaux partenaires très impliqués : le Théâtre de Göteborg (Suède) et le Théâtre National de Zagreb (Croatie).

Quel est le poids d'un projet culturel et artistique tel que Prospero sur la construction de l'Europe de la culture ?

Nous voulons que Prospero ait valeur d'exemple. L'idée est de montrer qu'il est possible de travailler entre Européens, d'arrêter la destruction européenne. En ce sens, les artistes de toutes formes d'expression artistique doivent se regrouper afin de développer une parole publique exhortant à une réelle construction de l'Europe. Si l'Europe écoutait les artistes, elle pourrait envisager une autre manière de se définir, de s'agréger et de dessiner un projet politique qui donne envie aux habitants de l'Europe d'y appartenir.

Qu'est-ce qui peut nous faire sentir davantage Européens ?

Il est important de réfléchir à ce qui nous fonde comme Européens. Je pense que le débat avec les artistes doit avoir lieu sur certaines questions délicates, voire taboues pour certains : les frontières, la religion ou l'Histoire. Il est sans doute plus facile de les éluder en imaginant une action mondiale. Malheureusement, les frontières existent à l'intérieur et à l'extérieur de l'Europe et dans certaines têtes d'Européens. Nous devons nous saisir de ces questions avec les artistes. Ils doivent nous aider à trouver ce qui pourrait fonder une Europe humaniste.

Lorsque nous aurons bâti un honnête continent pour des honnêtes hommes, nous pourrons véritablement aider les autres. Aujourd'hui, la France ne peut plus aider un continent ou même un pays. Si aucun changement n'intervient, nous ne pourrons donc qu'assister aux chaos climatiques, numériques, robotiques et industriels, aux guerres civiles ou mondiales. Nous sommes face à la résurgence des « blocs ». L'Europe est en train de s'effondrer au pire moment.

De nombreux artistes trouvent que nous pouvons réfléchir et créer en commun, aider les autres, élargir les horizons d'attente. Malheureusement, le « marché » artistique et culturel actuel s'amenuise. Il est plus dur. Les financements diminuent. Chacun est obligé de promouvoir ses qualités artistiques et ses intérêts économiques, malgré les grandes causes défendues. Là réside une grande difficulté.

En 2017, l'Europe se trouve en butte aux mutations technologiques et économiques, aux montées des nationalismes et du populisme jusqu'au point culminant de l'eurosepticisme absolu, le Brexit. Dans ce contexte, où va l'Europe de la culture ?

D'abord, il conviendrait de réécrire le projet culturel d'une Europe véritablement « commune », pas d'un marché commun, spécialiste du normatif. Nous devons mettre en place des espaces de réflexion, artistiques, politiques et philosophiques, pour savoir sur quels principes et sur quels pays nous appuyer. L'important est de savoir quels sont les

« L'Europe, une culture de l'ouverture »

FRANÇOIS LE PILLOUËR

pays qui rêvent d'une Europe héritière des Lumières et qui veulent mettre en avant les valeurs de partage et d'ouverture qui sont des valeurs européennes essentielles. Cela afin d'établir la liste des pays qui sont prêts à créer la structure politique adéquate (une fédération ?) et après, de voir quels sont ceux qui sont prêts à les rejoindre.

Que faudrait-il pour relancer la belle utopie de l'Europe de la culture ?

Les artistes, comme ils l'ont toujours fait, doivent créer leurs propres utopies culturelles et artistiques sans se préoccuper des diktats politiques. Ils doivent participer à l'édification d'une Europe dynamique, démocratique, pacifique, sociale, artistique et culturelle, donc ouverte aux autres continents, mais sans être les uniques rédacteurs. Dès l'origine, Prospero souhaitait rassembler des artistes, des intendants, mais aussi des universitaires, des élus, des spectateurs, des entrepreneurs et faire naître un vrai désir d'Europe.

Êtes-vous satisfait de Prospero ? Et en quoi son expérience vous éclaire-t-elle mieux sur l'Europe de la culture ?

Oui, profondément. De 2006 à 2017, nous avons accompli une tâche considérable. Les créations Prospero, par exemple, de Thomas Ostermeier, Krzysztof Warlikowski, Angélica Liddell, Katie Mitchell, Anne-Cécile Vandalem et Milo Rau, sont exceptionnelles. Artistes reconnus internationalement, artistes confirmés, jeunes artistes se sont regroupés et ont créé un nouvel élan.

Grâce à Prospero, nous avons découvert d'autres histoires artistiques, culturelles et théâtrales, d'autres méthodes de travail, d'autres critères et d'autres exigences. Cette mise en commun et ce questionnement des regards, des compétences et des pratiques sont revigorants. Je crois que l'Europe a une richesse, la diversité et la beauté de ses langues. Sa force est d'être une espèce de tour de Babel d'enfants mal adoptés par les Dieux. Mais Prospero n'est-il pas le magicien qui réunit ce qui a été désuni ?

De 1994 à 2016, François Le Pillouër a dirigé le Théâtre National de Bretagne à Rennes, chef de file de Prospero.

François Le Pillouër

François Le Pillouër is, of course, the man who ran the Théâtre National de Bretagne for more than twenty-two years. He has considerable insight into the art of directing and culture in France and beyond and his view becomes even more unique when he talks about a Europe of culture. Here he gives us a new interpretation of it.

Tell us about the genesis of Prospero?

Marie Odile Wald (assistant director at the Théâtre National de Bretagne in Rennes) and I were always committed Europeans and keen to make a contribution to enlightening Europe artistically and culturally. We soon came across other passionate Europeans like Serge Rangoni at the Théâtre de Liège and Pietro Valenti at ERT in Modena who were very engaged with all these issues. I then approached Thomas Ostermeier at the Schaubühne in Berlin, who was equally interested in such matters. All four of us began dreaming up a bold project of cultural cooperation in 2006. Serge Rangoni and Marie-Odile Wald then proposed that we should be joined by the Cultural Centre of Belém in Lisbon, and Pietro Valenti suggested the University of Tampere in Finland.

Like my colleagues, I supported artists whose work I admired, but they had little interest in Europe. In a way they were internationalist and thought that the planet was their territory. We convinced them to participate in this construction of Europe perhaps by showing them that it was fundamental to create a European space capable of supporting countries in other continents that were in difficulty, rather than leaving them alone in the face of "constituted" blocks. In contrast to the arguments of ultra-liberalism, we wanted to define together a democratic, peaceful, social, artistic and cultural Europe that is open to other continents. Thanks to artists who are ambassadors of humanity, we very soon had the idea that perhaps it was easier to construct Europe starting out from university cities, as in the days of the Renaissance: "Six cities, one project, shared theatre" became our motto. For us, Prospero was not a network, but always a project. Its evolution became enshrined!

So in 2008 we set up the Prospero project centred on three priorities: the development of European creation, the establishment of European theoretical research and the European training of young actors.

We didn't encounter any major difficulties in the area of creation, but we did in putting together a group of European researchers who were able to work together. We had to work very hard to facilitate exchanges between drama schools in countries that had distinct practices and no common language. We then encountered the kind of difficulties faced by politicians at a European level when making decisions: whether or not projects should be chosen unanimously, economic disparities etc. We persevered because we thought only artists could save Europe, which had to reject being just a fool's bargain. With their help we were able to make huge progress, despite various kinds of political and/or administrative resistance.

How did you make the choice to continue the Prospero project without the support of the European Union?

The project had started out based on our combined affinities. We had worked hard defending Europe for the five years that it supported us; our success was welcomed from all sides. We thought that the EU would be firmly committed to continuing to help Prospero, but we encountered a logic that was more about "excluding" than about being "inclusive": a good European project is one that is limited in time or that continues alone. The practice of invitations to tender is perverse.

We thought about it long and hard. Sure, Europe gave the group 500,000 euros a year for five years, but there were six of us and we wanted to expand to include other partners. So the amount per partner was small, especially considering the subsidies given by national and regional authorities. We preferred to continue our close collaboration on our own and free, without being tortured by Europe's excessive administration or having to make even the slightest artistic concession. For a new period of three years, the four historical leaders welcomed two new and highly committed partners: Gothenburg City Theatre in Sweden and the Croatian National Theatre in Zagreb.

“Europe: a culture of openness”

FRANÇOIS LE PILLOUËR

What impact does a cultural and artistic project like Prospero have on the construction of a Europe of culture?

We want Prospero to be a role model. The idea is to show that it's possible for Europeans to work together, to put a stop to European destruction. In this sense, artists from all kinds of artistic backgrounds have to regroup in order to develop a public stance that urges a real construction of Europe. If Europe listened to artists, it could envisage another way of defining itself, of being incorporated, and outline a political project that makes people living in Europe keen to be part of it.

What can make us feel more European?

It's important to think about what makes us Europeans. I think there should be a debate among artists on certain delicate or even taboo issues: borders, religion or history. Without doubt it's easier to avoid them by imagining global action. Unfortunately, borders exist inside and outside Europe and in the heads of some Europeans. We should grapple with these issues with artists. They should help us find what is needed to build a humanist Europe.

Once we have an honest continent for honest people, we will really be able to help others. Today, France can no longer help a continent or even a country. If nothing changes, we'll only be able to watch climate chaos, digital, robotic and industrial mayhem, civil or world wars. We're facing the resurgence of "blocs". Europe's collapsing at the worst possible moment.

Several artists find that we can reflect and create together, help others and expand expectations. Unfortunately, the artistic and cultural "market" today is dwindling. Things are harder. Funding is being cut. Everyone's obliged to promote their artistic qualities and financial interests, despite the great causes being defended. This is extremely problematic.

In 2017, Europe is being exposed to technological and economic change, the rise of nationalism and populism, and the culmination of absolute Euroscepticism in the form of Brexit. In this context, where is the Europe of culture heading?

Firstly, the cultural project of a really "common" Europe should be rewritten, not a specialist or normative common market. We must establish artistic, political and philosophi-

cal spaces of reflection to know what principles and which countries we can rely on.

The important thing is to establish which countries are dreaming of a Europe that is the successor of Enlightenment and that wants to promote the values of sharing and openness – key European values – in order to establish a list of countries prepared to create the appropriate political structure (a federation?) and then see which ones are willing to join them.

What would be required to revive the wonderful utopia of a Europe of culture?

Artists, as they have always done, must create their own cultural and artistic utopias without being preoccupied by political diktats. They must participate in the construction of a dynamic, democratic, peaceful, social, artistic and cultural Europe that is open to other continents, without being the only people behind it. From the outset, Prospero wanted to bring together artists and administrators, but also academics, elected representatives, audiences and entrepreneurs to create a real desire for Europe.

Are you satisfied with Prospero? And has your experience of being involved in it shed more light on the Europe of Culture?

Yes, I'm really satisfied with it. Between 2006 and 2017, we have accomplished a considerable amount. Prospero's productions by the likes of Thomas Ostermeier, Krzysztof Warlikowski, Angélica Liddell, Katie Mitchell, Anne-Cécile Vandalem and Milo Rau, are exceptional. Internationally renowned artists, established artists and young artists have come together and generated new momentum.

Thanks to Prospero, we've discovered other artistic, cultural and theatrical stories, other ways of working, other criteria and other requirements. This pooling and questioning of viewpoints, skills and practices is invigorating.

I believe that Europe has great richness in the diversity and beauty of its languages. Its strength is to be a kind of Tower of Babel of children who feel unloved by the gods. But isn't Prospero the magician who unites what was divided?

From 1994 to 2016, François Le Pillouër ran the Théâtre National de Bretagne in Rennes, which headed up the Prospero project.

■ INTERVIEWED ON 20 JANUARY 2017



© Christian Jungeblodt - the Guardian



© Paolo Pellegrin

Katie Mitchell & Thomas Ostermeier

Dans la galaxie des grands metteurs en scène européens, Katie Mitchell et Thomas Ostermeier occupent une place particulière. Leurs pièces monumentales ou plus intimes, souvent à la recherche d'une vérité, tentent de retenir la mémoire et électrisent l'air du temps. Prospero signe leur premier entretien commun.

Le Brexit soulève de nombreuses questions politiques, économiques et financières.

Mais, selon vous, quelles seront les conséquences sur la circulation internationale des œuvres d'art et des artistes, et sur les collaborations artistiques ?

Katie Mitchell (K.M.) : Il y avait déjà très peu de collaborations significatives entre les pays d'Europe continentale et le Royaume-Uni. Le Brexit risque donc d'accentuer davantage l'isolement culturel. Néanmoins, je pense qu'il sera toujours facile pour les œuvres de circuler. Peut-être que ça le sera un peu moins pour les artistes du Royaume-Uni qui souhaitent se rendre en Europe continentale. Et que ce sera plus onéreux.

Même si c'est un fait sans précédent, s'il y a un moment où nous devons faire quelque chose ensemble, c'est bien aujourd'hui.

Il est important de souligner que ma création *Ophelias Zimmer* (2016) scelle la première coproduction jamais réalisée entre le Royal Court Theater et un théâtre allemand - la Schaubühne. Et qu'elle est interprétée par des acteurs allemands en allemand. C'était exaltant à vivre au Royal Court Theater.

À mon sens, le plus important est de se demander : comment pouvons-nous travailler ensemble ? Et de quels cadres disposons-nous pour le faire ?

Thomas Ostermeier (T. O.) : Il est très difficile, pour le gauchiste que je suis, de parler du Brexit ou de l'Union Européenne. Car je n'aime pas tout dans l'UE. Ainsi, la Constitution européenne ne comprend aucun article sur

les arts ni sur les droits sociaux. L'UE est une association politico-économique créée pour faciliter la libre circulation des biens, des personnes et des capitaux. Si nous aimons l'Europe, ce n'est pas à cause de l'idée de « Union Européenne ». Je dois insister sur cette distinction. Je ne suis pas opposé de manière absolue à l'UE, mais je pense qu'elle doit changer. Elle ne peut pas demeurer telle qu'elle est. Il doit y avoir davantage de droits sociaux, de démocratie, de participation et de culture.

Je pense que nous devons être prudents lorsque nous voulons expliquer les raisons du Brexit, parce que les personnes qui ont voté pour la sortie du Royaume-Uni verront toujours en nous, des artistes élitistes qui ignorent tout des problèmes de la classe moyenne et de la classe ouvrière. C'est complexe mais je défendrai toujours l'idée de la circulation des artistes et de la coproduction entre artistes.

Vous travaillez beaucoup en Europe, en Allemagne et en France où vous êtes considérée comme l'une des plus grandes metteuses en scène actuelles.

Pourtant, votre travail suscite des réactions fortes dans les médias britanniques. En 2016, The Guardian titrait "Katie Mitchell, British Theatre's Queen in exile". Comment expliquez-vous ces réactions ? Cela signifie-t-il que le Royaume-Uni ne s'est jamais senti comme faisant partie de l'Europe ?

K. M. : Je n'ai pas envie de dire des généralités sur le sentiment d'appartenance (ou non) du Royaume-Uni à l'Europe, mais je constate qu'aujourd'hui de nombreux anglais sont insatisfaits de leur lien à l'Union Européenne, et je pense

« Savez-vous ce qu'a dit Marguerite Duras ? »

KATIE MITCHELL & THOMAS OSTERMEIER

que la distinction que fait Thomas Ostermeier est réellement importante, parce qu'il y a d'un côté, la grande « Idée d'Europe » - appartenir à l'Europe au sens philosophique -, et de l'autre côté l'« idée capitaliste » - être membre d'une organisation commerciale telle que l'UE.

J'essaie de comprendre pourquoi la scène culturelle britannique entretient cette relation si mitigée à mon travail. C'est très déconcertant. Je ressens un sentiment de crainte face à l'éventail des possibilités artistiques exprimées dans certains pays d'Europe continentale comme l'Allemagne. Notre tradition est très ancrée dans le texte, et nous produisons une littérature pour le théâtre, extraordinaire, mais je ne suis pas certaine qu'il en soit de même pour l'expérimentation des formes et un théâtre plus radical. Beaucoup estiment que le théâtre qui se situe en dehors du théâtre de texte n'est pas du théâtre. C'est peut-être pour cette raison que les réactions à l'égard de mon travail sont négatives. Je suis très influencée par les savoir-faire artistiques d'Europe continentale, peut-être trop pour ceux qui n'y sont pas sensibles. Je crois qu'on ne peut pas non plus éviter la question du genre : pourquoi y a-t-il autant de metteurs en scène britanniques confirmées qui ne travaillent pas dans leur pays ?

T. O. : Il est intéressant d'observer que trois metteurs en scène britanniques ont une très grande influence sur le théâtre en Europe continentale : Tim Etchells, Katie Mitchell et Simon McBurney. Aujourd'hui, 90% des jeunes dramaturges allemands se réfèrent au travail de Tim Etchells et de *Forced Entertainment*. Puis, il y a le théâtre d'Europe continentale très physique de Simon McBurney - dit comme ça, c'est presque un cliché. Enfin, il y a la forme mixte proposée par Katie Mitchell, qui est une des meilleures directrices d'acteurs. On sent qu'elle a mené une recherche approfondie sur les différentes méthodes - la méthode Stanislavski etc.-, qu'elle associe de temps en temps au multimédia. Pour moi, la question est plutôt : pourquoi Katie Mitchell n'est-elle pas autant

reconnue en Grande-Bretagne qu'en Europe continentale ? Je vis la même situation. Je suis beaucoup plus respecté en France et en Grande-Bretagne qu'en Allemagne. J'y vois peut-être une raison. Chaque groupe de critiques entretient une relation très « spéciale » avec ses artistes dont la carrière internationale peut susciter une forme d'envie, voire de concurrence. Un artiste venu de l'étranger peut servir d'un revers de la main à balayer les idoles. En 1999, lorsque j'ai présenté *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill au Festival d'Avignon, un critique français s'est exclamé : « *C'est incroyable ! Jamais on ne verrait pareille pièce de la part d'un metteur en scène français, etc.* » C'est pareil à Berlin, lorsque nous présentons des spectacles étrangers, on me demande souvent pourquoi les metteurs en scène allemands sont incapables de faire la même chose. Et lorsque je mets en scène Shakespeare au Royaume-Uni, j'entends : « *Pourquoi les metteurs en scène britanniques sont-ils incapables de faire ça ?* ». C'est ridicule. Tous en sont capables.

Vous êtes membre du Haut Conseil Culturel Franco-Allemand (HCCFA). En novembre 2016, cette institution a fait une déclaration sur l'importance de la culture et des droits d'auteur.

T. O. : Il s'agit du combat mené contre le « copyright » qui est en vigueur dans les pays anglophones et qui est complètement différent du droit d'auteur qui s'applique sur le continent européen. En France et en Allemagne, le concept de « droit d'auteur » veut assurer la sécurité des auteurs. Aux États-Unis et au Royaume-Uni, lorsqu'un auteur vend son copyright à un éditeur et que son livre devient un best-seller, il n'y pas de partage des bénéfices comme ce serait le cas en France et en Allemagne. Les Britanniques ont lancé une initiative visant à adapter la notion du copyright dans la Constitution européenne et à détruire la notion de protection de l'auteur de livres et de médias numériques. C'est pour cette raison que nous avons publié ce manifeste. Au-delà du problème légal, c'est aussi le risque de vivre dans l'univers Getty

Images, où tout est centré sur les achats-ventes d'objets et d'œuvres d'art, et de l'aide apportée à l'industrie afin qu'elle fasse des profits.

Il est aussi question de ce que j'ai toujours détesté et de ce à quoi je m'opposerai toujours : que tout soit disponible en ligne. Cela détruit le gagne-pain des artistes. Et s'ils ne profitent pas de ce qu'ils créent, il n'y aura plus d'art nulle part.

L'Europe connaît aujourd'hui des heures noires : montée des nationalismes, populisme, Brexit, crise des migrants, etc. Vos dernières créations sont, elles aussi, noires. *Professor Bernhardt* traite de la mort, de l'antisémitisme, du désir du pouvoir et de l'emprise de la religion. Et *The Forbidden Zone* créé dans Prospero explore les responsabilités de la science et des effets dévastateurs du gaz moutarde sur les soldats français à Ypres. Vos créations rappellent les propos du philosophe Étienne Balibar : « La violence est une possibilité permanente ».

Qu'en pensez-vous ?

T. O. : Vous dites que l'Europe connaît des heures noires et vous l'associez à « la crise des migrants ». Je ne suis pas d'accord. Il n'y a pas de « crise ». Ces personnes ont besoin d'aide. Nous devons être très prudents lorsque nous répétons ce qui est dit (ou écrit) sur l'arrivée des vagues des migrants. Le vrai problème, c'est qu'il existe un grand écart de classe dans toutes les sociétés européennes, et que nous avons perdu un tiers de nos sociétés. La classe ouvrière ne voit aucune perspective d'avenir et croit naturellement ce qu'on lui dit : « ils » vous ont tout pris, vos emplois, vos maisons, etc. Mais c'est une tactique. Elle vise à occulter le vrai problème, la véritable inégalité qui règne, aujourd'hui, dans la société.

K. M. : *The Forbidden Zone* est assurément un spectacle très violent. Mais j'ai peur de dire que la violence peut être un phénomène déterminé par le sexe. Dans l'un de ses essais féministes, Rebecca Solnit donne des statistiques : plus de 90 % de la population carcérale composé d'assassins et d'auteurs d'actes violents - sont des hommes. Donc je perçois et vis la violence comme un problème de genre. Néanmoins, je ne pense pas que la violence soit permanente.

T. O. : *Professor Bernhardt* est une pièce sombre. Elle parle de ce que nous appelons en allemand le « struktureller Rassismus », le racisme structurel. Cette expression décrit la situation d'organisations et de sociétés dont la structure reflète le racisme bien plus que le peuple.

La pièce *Professor Bernhardt* a été écrite en 1906, elle traite de l'antisémitisme et du populisme au début du XX^e siècle, et d'un médecin juif en particulier qui affirme que tout va bien. La pièce est prophétique, car le médecin ne voit pas que des personnes sont en train de former une alliance contre le groupe qu'il représente : les Juifs. Malheureusement, ce qui a suivi a été beaucoup plus horrible que tout ce qu'il aurait pu imaginer. Cette pièce, c'est le dialogue entre des docteurs en blouse blanche très policés. Mais *in fine*, c'est très violent, dans le sens où la violence physique peut surgir à tout moment et où l'exclusion et le harcèlement sont aussi des formes de violence.

En tant qu'artistes, quel est votre attachement à l'Europe ? Vous sentez-vous Européens ?

K. M. : Je me sens 100 % Européenne, mais j'entretiens une relation plus ambivalente avec l'UE. Si son fondement était sans lien avec le commerce, elle serait en mesure de représenter le vent d'optimisme qui a soufflé à la fin des deux guerres mondiales : penser que nous ne serions plus violents les uns envers les autres.

Ce qui me semble vraiment important dans le fait d'être Européen, c'est que nous acceptions de nous rassembler et qu'il y ait un accord tacite nous amenant à coopérer et à ne pas tuer. Dans une certaine mesure, une partie de l'UE ou une part de la notion d'« être Européen » est un rempart contre la violence possible, la violence internationale. C'est un grand privilège de travailler à l'étranger, avec de grands artistes comme Thomas Ostermeier et dans des pays qui ont des cultures incroyables, l'Allemagne, la France, etc. Mais le véritable privilège, c'est l'acte banal de prendre le train de pays en pays, d'une communauté à l'autre, d'un système à l'autre. Le seul fait de traverser des pays, de travailler dans un autre pays et de revenir après dans mon pays, m'amène à m'intéresser davantage à la différence et à être beaucoup plus compatissante et tolérante.

T. O. : J'ai très peur que nous retombions dans une époque très sombre, avec les deux prochaines élections aux Pays-Bas et en France. On ne s'attendait pas au Brexit ni à l'élection de Trump aux États-Unis donc j'ignore si la même chose se passera aux Pays-Bas et en France. J'ai peur, et en ce sens, je me sens bien sûr Européen. Mais l'Europe est aussi le continent des croisades, le continent de deux guerres mondiales, le continent de la Shoah, le continent où on brûlait des sorcières au Moyen Âge. Ce n'est pas un continent de pacifisme ou d'humanisme.

K. M. : Savez-vous ce qu'a dit Marguerite Duras ? Que si nous considérons l'Holocauste comme un acte perpétré uniquement par l'Allemagne, et non par l'Europe, ce serait une catastrophe. Les mots qu'elle a prononcés en 1948 me semblent, aujourd'hui, prophétiques, car la société allemande ressemble à une île, parfaitement réfléchie. Elle s'est reformée après toute cette violence en s'auto-flagellant et en s'auto-flagellant encore concernant l'Holocauste. Si nous avons tous agi différemment en Europe, tous pris nos responsabilités vis-à-vis de la violence à laquelle nos pays ont participé, peut-être que nous vivrions aujourd'hui dans une Europe plus puissante, et non dans un agrégat de pays, faible.

Le philosophe Gilles Deleuze dit :
« Créer, c'est résister ». Créer au sein du projet Prospero, est-ce votre manière de résister et de libérer l'imagination face aux barbaries humaines, sociales et politiques en Europe ?

K. M. : J'y pense tout le temps. Je pense à la façon dont un artiste doit répondre à tous les changements qui se produisent : les migrations de masse, le Brexit, les autres sorties possibles de l'Europe, l'élection de Donald Trump. J'espère que certaines de ces préoccupations rejailliront dans mon travail, mais je ne sais pas si je peux trouver une forme à ce qui me fait peur. En tout cas, pour l'instant.

T. O. : La semaine dernière, je donnais cours à l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch à Berlin. Mais je ne suis pas parvenu à travailler avec les étudiants, tant nous avons débattu de questions. Dans les années 1920, nous avons, en Allemagne, un des plus importants et intelligents dramaturges politiques : Brecht. Mais il ne nous a pas permis d'éviter le fascisme. Certes, il faut être politique, mais je demande aux étudiants de se considérer d'abord comme des artistes. Être un artiste, c'est répondre à la question : « *Quelle est ma manière de dépendre le monde ?* » Elle seule, peut permettre de poser un acte politique et d'ouvrir le monde à de nouvelles perspectives et perceptions. J'ai demandé aux étudiants quand est-ce qu'ils avaient manifesté dans la rue pour la dernière fois. Et ils m'ont répondu : « *Pourquoi devrions-nous manifester ?* » Ils n'envisagent pas que « manifester » est une déclaration politique qui peut induire un résultat politique. Je dirais donc qu'il importe d'être d'abord un artiste, puis de résister en tant que citoyen. Dans le sillage de Deleuze, j'ajouterais : descendons dans la rue, soyons aux côtés des personnes qui viennent des zones de conflits, aidons-les. Nous devons inventer la propagande nécessaire pour ne pas

répéter les clichés stupides, du type : « *Ce sont tous des terroristes, des voyous qui veulent une seule chose, notre argent* ». Il est important d'écrire un nouveau récit, même si je ne pense pas que l'art puisse tout changer.

Comment Prospero peut-il aider les artistes à être les nouveaux dramaturges d'une Europe plus cosmopolite, plus démocratique et plus culturelle ?

K. M. : Les jeunes sont assurément beaucoup plus motivés et vifs, et les événements politiques les formeront mieux que tout autre enseignement artistique. C'est important pour eux d'avoir de nouvelles façons d'aborder le monde, de cerner la réalité. C'est très important de soutenir différentes manières de voir et de corriger l'ancien récit.

T. O. : Prospero est une initiative impliquant plusieurs théâtres européens pour soutenir l'idée européenne d'une collaboration au niveau artistique. Nous devons exiger que les hommes politiques à Bruxelles nous prennent au sérieux. Les questions sociales et artistiques font partie de ce que devrait être une Europe meilleure.

K. M. : Nous avons besoin de nouveaux penseurs très aguerris. Cela tient moins aux arts de la scène qu'à l'éducation d'intellectuels et de penseurs plus convaincants et qu'à la perception de la culture comme un mouvement beaucoup plus vaste visant à réunir les personnes et inventer de nouvelles solutions aux nouvelles réalités. Nous devons intensifier la vie intellectuelle. Et cela ne concerne pas uniquement les personnes qui vont au théâtre. Il s'agit d'imaginer de nouvelles façons de vivre ensemble.

T. O. : Et résister. Bien sûr, je suis Européen, mais au-delà de tout, je suis internationaliste, ce qui est plus important qu'être Européen.

En 2015, Katie Mitchell a créé *The Forbidden Zone* au Festival de Salzbourg.

En 2008, Thomas Ostermeier a créé *John Gabriel Borkman* au Théâtre National de Rennes

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 17 FÉVRIER 2017

▼ The Forbidden Zone



© Stephen Cumiskey

▼ John Gabriel Borkman



© Arno Declair

Katie Mitchell & Thomas Ostermeier

Katie Mitchell and Thomas Ostermeier occupy a unique place among the small number of great theatre directors working in Europe today. Their plays – which can be both monumental or much more intimate and are often truth-seeking – attempt to serve as acts of memory and electrify our era. They have given their first joint interview to Prospero.

Brexit raises several political, economic and financial questions. What do you think the consequences of this are likely to be on the international movement of art works and artists and on artistic collaborations?

Katie Mitchell (K.M.): Even before Brexit, there were very few meaningful collaborations between countries in mainland Europe and the UK. There's a risk that Brexit will deepen cultural isolation further. Even so I imagine it will still be easy for works to move around and relatively easy for artists from the UK who want to go to mainland Europe. It may be more costly however.

Even though it's unprecedented, I think now is the time when we need to be making things together. My production of *Ophelias Zimmer* (2016) was the first coproduction ever between the Royal Court Theatre and a German theatre – the Schaubühne. And it was played by German actors in German. It was amazingly exciting to experience this at the Royal Court.

The way I see it, the most important thing is to ask how we can work together and what frameworks there are for us to do this.

Thomas Ostermeier (T.O.): Talking about Brexit or about the European Union (EU) for a leftist like me is very hard because I don't like everything about the EU. The European Constitution has no article about the arts or about social rights. The EU is a politico-economic association set up to facilitate the free movement of goods, people and

money. If we love Europe, it's not because of the idea of the "European Union". I have to make that distinction. I'm not completely against the EU, but I think it has to change. It can't stay as it is. It should be much more focused on social rights, democracy, participation and culture.

I think we have to be very careful talking about why Brexit happened because the people who voted for it will still consider us to be elitist artists who don't know anything about the issues faced by the middle and working classes. It's pretty complex, but I will always defend the idea of artists travelling and artists coproducing.

You work a lot in Europe, particularly in Germany and France where you're considered one of the greatest theatre directors around today. Nevertheless your work provokes strong reactions in the British media. In 2016 a headline in the Guardian read "Katie Mitchell, British theatre's queen in exile". How do you explain these reactions? Does it mean that the UK never felt itself to be part of Europe?

K. M.: I can't say anything general about whether the UK ever felt itself part of Europe, but we can definitely see now that a lot of people in the UK are unhappy about their relationship to the EU. I think the distinction Thomas makes is really important because there's a bigger philosophical idea of belonging to Europe and then there's a capitalist idea of being a member of a business organisation, which is the EU.

“Do you know what Marguerite Duras said?”

KATIE MITCHELL & THOMAS OSTERMEIER

I try to work out why the British cultural scene has this very mixed relationship to my work. It's very confusing. There's a sense of a fear about the spectrum of artistic possibility expressed in some mainland European countries like Germany. Our tradition is very text-based and we produce fantastic literature for theatre, but I'm not sure whether we match their formal experimentation or more radical theatre. People don't see non-text-based theatre as proper theatre. Maybe that's why the reactions to my work are negative. I'm very influenced by ways of making things from mainland Europe, perhaps too much so for people who don't like that. And there's a gender issue, I think, that can't be avoided. Why are so many senior female British directors not working in their own country?

T. O.: What's really interesting in this respect is that three British directors are having a huge influence on continental European theatre-making: Tim Etchells, Katie Mitchell and Simon McBurney. Today, 90% of young German theatre-makers have Tim Etchells and *Forced Entertainment* as their point of reference. Then you have Simon with his very physical European kind of theatre – put like that, it's almost a cliché. Lastly there's this mixture offered by Katie Mitchell, who is one of the best directors of actors around. You feel that she's done a lot of research into different methods, such as the Stanislavski method, which she combines with multimedia every now and then. For me the question is more: why is Katie Mitchell not as well recognised in the UK as she is in continental Europe?

I face the same situation. I'm much more respected in France and the UK than in Germany. One possible reason for this, as I see it, is that every group of critics, has a very particular relationship with their artists and their international careers can produce a kind of envy, competition even. An artist from abroad can be used to bring down their own idols.

In 1999 when I presented Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* at the Festival d'Avignon, a French critic exclaimed: "It's incredible! We'd never see a play like this done by a French director, etc." It's the same in Berlin. When we present foreign productions, people often ask me why German directors aren't capable of doing the same thing. And when I stage Shakespeare in the UK, I hear: "Why are British directors incapable of doing this?" It's ridiculous. They're all capable of doing it.

You're a member of the Franco-German Cultural Council (HCCFA/DFKR). In November 2016, the Council made a statement about the importance of culture and authors' rights.

T. O.: It was a fight about what's called copyright in English-speaking countries, which is completely different to authors' rights on the continent. In France and Germany it's called the "right of the author", with the concept being to give security to authors. For example if you sell your copyright to an editor and it becomes a best seller in the States or the UK, you don't share in the profits, whereas in France and Germany you would. There was an

initiative by the British to adapt the idea of copyright in the European Constitution and destroy the idea of author protection in books and digital media too. That's why we published this manifesto. Beyond the legal issue, there's also the risk of that we'll be living in a world of Getty Images, where it's only about buying and selling bits and pieces of art and helping the industry make money.

It's also about what I've always hated and what I will defend to the end: that everything's available online. It destroys artists' livelihoods. If they don't profit from what they produce there won't be any art anymore.

Europe is currently experiencing some dark days: the rise of nationalism and populism, hard Brexit, the migrant crisis etc. Your last performances are very dark too. *Professor Bernhardt* explores death, anti-Semitism, the longing for power and the influence of religion, while *The Forbidden Zone* explores the responsibilities of science and the devastating effects of chlorine gas on French soldiers at Ypres. Your creations are a reminder of what the philosopher Étienne Balibar once said: "Violence is a permanent possibility."

What do you think about this?

T. O.: When you say Europe is experiencing some dark days and then link it to the "migrant crisis", I have to say I don't agree. There is no "crisis". These people need help. We have to be very careful in repeating this narrative that waves of people are coming in. The real problem is that we have a big class distinction in all Europe societies and we have lost one third of our societies. The working poor see no prospects for the future and naturally believe what they are told, that "they" are taking away your jobs, your homes etc. But it's a tactic to hide the real inequality found in society today.

K. M.: *The Forbidden Zone* is definitely very violent. But I'm afraid to say that violence can be quite a gendered thing. In one of her feminist essays, Rebecca Solnit gives some statistics: over 90% of the prison population, those who've murdered or who have committed violent acts, are men. So I understand and experience violence as quite a gendered issue. But I don't think that it's permanently present.

T. O.: *Professor Bernhardt* is dark. It's about what we call "struktureller Rassismus" in German, i.e. structural racism. It describes the situation in organisations and societies where the organisation reflects racism much more than the people do. The play *Professor Bernhardt* was written in 1906. It's about anti-Semitism and populism at the start of the 20th century and about a Jewish doctor in particular who's saying everything's fine. The play is prophetic because the doctor can't see that there's an alliance of people gathering against the group he represents: the Jews. Unfortunately what came after was much more horrible than he could have imagined. This play is just dialogue between very civilised doctors in white coats. But ultimately it's very violent in the sense that physical violence can occur at any moment but also in the sense of exclusion and bullying, which are also kinds of violence.

As artists, what is your attachment to Europe? Do you feel European?

K. M.: I feel 100% European but I have a more ambivalent relationship to the EU. Maybe if the EU had something in it that isn't to do with trade, it could represent the optimism felt at the end of two world wars: the idea that we would not be violent towards each other again.

What seems really important about being European is that we agree to join together and that there's a tacit understanding that we will look to cooperate and collaborate, and not kill. To some extent, either some bit of the EU or some bit of the idea of what it is to be "European" is a buffer against possible violence, against international violence.

It's a great privilege to work abroad, with great artists like Thomas and in countries that have fantastic cultures, like Germany and France. But the real privilege is the banal thing of taking a train from country to country, community to community, system to system. Just the act of travelling across all these countries and the act of working in a different country and returning to my own country makes me so much more considerate of difference and so much more compassionate and tolerant.

T. O.: I'm also very much afraid that we're going back to very dark times with the two elections coming up soon in the Netherlands and France. We didn't expect Brexit or the election of Trump in the US, so I don't know whether the same thing will happen in Holland and France. I'm

afraid and in that respect I would of course consider myself as European. But Europe is also the continent of the crusades, the continent of two world wars, the continent of Shoah, the continent of witches burned in the Middle Ages. It's not a continent of pacifism or humanism.

K. M.: Do you know what Marguerite Duras said? She said that if the Holocaust is only understood as something that Germany did, and not as something that was done by Europe, it will be a catastrophe. And those words that she said in 1948 are so prescient now because German society is like an island, deeply thought through. It's reshaped itself after all that violence in a profound and lacerating way and continues to be self-lacerating about the Holocaust. And if everyone had done that in Europe, if we all took responsibility for the violence in which our countries participated, maybe we'd be living in a stronger Europe today, not in a weak collection of countries.

The philosopher Gilles Deleuze said: "To create is to resist". Is creating within Prospero your way of resisting and freeing up imagination in the face of human, social and political barbarism in Europe?

K. M.: I think about it all the time. I think about how to respond as an artist to all the changes going on: mass migrations, Brexit, the possible other exits in Europe, the election of Donald Trump. I hope some of that preoccupation will filter into my work, but I don't know that I can find a form for what I'm afraid of. Yet.

T. O.: Last week I was teaching at the Ernst Busch directing department and we didn't even get to the point of working because we had so many issues to discuss. In the 1920s in Germany we had one of the most important and cleverest political theatre-makers: Brecht. But not even he could prevent us from fascism. Of course, you have to be political but I ask the students to consider themselves first as artists. Being an artist means answering the question: "*What is my way of portraying the world?*" This alone can allow you to take political action and open up the world to new perspectives and perceptions. I asked my students when they last went on a political demonstration in the streets and they replied: "*Why should we demonstrate?*" They don't see "demonstrating" as a political statement that can bring about a political result. So I would say that it's important first of all to be an artist and then to resist as a citizen. Going back to

Deleuze, I would say let's go out on the streets, let's be alongside people coming from places of war, let's help them. We have to come up with the necessary propaganda so as not to repeat stupid clichés like "*They're all terrorists, they're all gangsters who only want one thing, our money*". It's important to come up with a new narrative, even though I don't think that art can change everything.

How can Prospero support artists to be the new dramaturges of a more cosmopolitan, democratic and cultural Europe?

K. M.: The young are definitely much more motivated and alert, and political events will shape them more than any arts organisation will. It's important for them to have new ways of looking at the world, of framing reality. It's very important to support different ways of looking out and correcting the old narrative.

T. O.: Prospero is an initiative involving different European theatres to support the European idea of collaboration on an artistic level. We must demand that our politicians take us seriously. Social issues and artistic issues are part of what a better Europe should be.

K. M.: We need very strong new thinkers. It's less to do with the performing arts and much more to do with breeding intellectuals and stronger thinkers and seeing culture as a much broader movement to bring people together and come up with new solutions to these new realities. We need to be strengthening intellectual life and that isn't just about people going to watch plays, it's about thinking of new ways of living together.

T. O.: And about resisting. Of course I'm a European, but above all I'm an internationalist, which is more important than being European.

Katie Mitchell premiered *The Forbidden Zone* at the Salzburg Festival in 2015.

Thomas Ostermeier premiered *John Gabriel Borkman* at the Théâtre National de Bretagne in 2008.

■ INTERVIEWED ON 17 FEBRUARY 2017

Christine Letailleur



© Caroline Ablain

De Sade à Laclos, les choix d'auteurs de la metteuse en scène et dramaturge française Christine Letailleur manifestent le désir constant de faire un travail de réflexion critique sur l'usage de la raison, et de lutter contre l'obscurantisme et l'injustice sociale, en Europe et ailleurs.

Vous sentez-vous Européenne ?

J'ai toujours défendu l'Europe. Je me suis toujours sentie plus citoyenne européenne que citoyenne française. Je suis Française parce que je suis née en France, j'y ai fait mes études. Et j'ai envie de partager mon amour pour ma langue. Je dis toujours à mon fils : « Voyage ! ». Il est parti en Algérie. Ce n'est pas l'Europe mais c'est le monde. Aujourd'hui, j'aimerais voyager et travailler plus facilement avec des comédiens européens en France. J'aimerais qu'il y ait davantage de projets transnationaux. Même si l'Europe me déçoit socialement, il faut continuer de se battre pour qu'elle existe. C'est pour cette raison que Prospero est important. C'est un rêve, une alternative au repli sur soi.

En 2010, dans le cadre de Prospero, vous avez participé à la formation de jeunes comédiens. Treize élèves de l'ESACT ont travaillé avec vous sur les textes de Sade à Rennes et Liège. L'atelier a donné lieu à la présentation publique de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade.

Je m'étais posé deux questions : Que puis-je apporter aux élèves de l'ESACT ? Et sur quoi pouvons-nous discuter ? Sade est un aristocrate, mais c'est un délinquant. Il peut faire débat. D'abord, nous avons fait un travail à la table sur les œuvres et la vie de Sade au Théâtre National de Bretagne. J'ai donné des livres à lire et des exposés à faire aux élèves. Ils étaient déstabilisés. Ils ne comprenaient pas l'œuvre. Après une bataille terrible, nous avons trouvé la voie de l'apaisement sur le plateau. C'était joyeux. Nous formions un collectif. Tout le monde a participé à la création des décors, de la scénographie et des maquillages. Et chacun avait une partition égale. Après, nous avons travaillé à l'ESACT à Liège. Nous avons dû tout réinventer.

In fine, nous avons travaillé intensément durant sept semaines. C'est le temps nécessaire pour entrer dans une recherche exigeante sur les textes de Sade.

Prospero a ses vertus. J'y ai rencontré l'actrice Valentine Gérard qui jouera dans mon prochain spectacle *Baal* de Bertolt Brecht. Et l'an dernier, je suis venue faire passer des auditions à Liège, j'ai retenu Fanny Blondeau et Véronique Willemaers pour *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. C'est

important de confronter les regards, les différentes méthodes des écoles et de gommer les idées préconçues. J'ai notamment rencontré Françoise Bloch qui a une méthode bien à elle.

Qu'est-ce qui vous a le plus surpris dans cette expérience ?

Les élèves m'ont dit combien les conditions économiques étaient dures à Liège. Ils étaient angoissés par l'avenir. C'est pour cette raison qu'ils trouvaient que le TNB était un théâtre « bourgeois », comparé à l'ESACT. J'ai ressenti cette dureté. Nous nous sommes beaucoup interrogés et les questions ont rejailli dans notre travail.

Qu'est-ce qui vous a amené à créer

***Les Liaisons dangereuses* dans le cadre de Prospero ?**

Cela s'est fait grâce au soutien de François Le Pillouër. Nous avons présenté le spectacle à Rennes, Liège, Modène, etc. Pour l'Italie, nous avons quelques craintes. La langue de Laclos est très sophistiquée. Le spectacle durait 2h45 avec des sur-titrages. Mais contre toute attente, le spectacle a rencontré un public francophile qui aimait la littérature française à Modène. J'y ai rencontré beaucoup de jeunes qui apprenaient la langue française et avec lesquels nous avons discuté de l'œuvre de Laclos. L'échange des cultures, c'est important. Je défends les langues très poétiques, littéraires et soutenues. Tout le monde est capable de les entendre, y compris les jeunes qui n'ont pas eu un parcours classique. Il faut juste quelques clés. Et le plus important, c'est la trace, ce qui nous reste d'un spectacle.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, la Marquise de Merteuil s'exprime sur le désir, l'amour et la sexualité. Elle pose déjà une pensée « en actes » féministe.

Est-ce que c'est votre manière de réagir dans le cadre de Prospero à une Europe en butte aux nationalismes et à l'emprise des conceptions religieuses sur le droit ?

Lorsqu'on est artiste, on est poreux au monde. C'est parfois une douleur. Et j'y réagis avec les mots. Peu importe la dation du texte, lorsqu'il est puissant - c'est ce que j'appelle un chef d'œuvre -, il dépasse les siècles. Lorsque je lis *Baal*

de Bertolt Brecht, pour moi, c'est un texte d'aujourd'hui. C'est pour cette raison que l'obsession du contemporain m'agace. Je trouve parfois que les textes d'autrefois sont beaucoup plus forts, politiquement, que ceux qui sont écrits aujourd'hui. Il est important de relire les auteurs lorsque le temps a passé.

Brecht a été un peu mis au musée. C'est un immense auteur du théâtre engagé, il nous a influencés mais il est aussi un grand poète, dont on ne parle pas. Relisons ses poésies. Il a commencé à écrire par la poésie. *Baal* est un long poème. C'est Jean Jourdeuil avec lequel j'ai travaillé sur Brecht et Müller qui m'a donné envie de le relire autrement.

Pareil pour Laclos, en mettant en scène *Les Liaisons dangereuses*, je me suis aperçue qu'il y a tout un pan de son œuvre sur l'éducation méconnu. Il refuse l'éducation des jeunes filles dans les couvents. Ses textes sont très forts, « féministes », ils incitent les femmes à faire la révolution sans les hommes. Je les ai retrouvés dans la parole de la Marquise de Merteuil. Elle veut se battre avec les mêmes armes que celles des hommes. Elle veut être l'égale de l'homme.

L'égalité homme-femme m'intéresse. Lorsque je vois ce qui s'est passé en Pologne et que j'entends ce qui se dit aux États-Unis, je pense que les femmes sont menacées. Elles doivent encore se battre. Il y a encore des combats à mener comme artistes, metteuses en scène ou directrices d'institutions. Ces dernières sont peu nombreuses. Cela pose question. Lorsque je monte *Les Liaisons dangereuses*, ce n'est pas seulement pour la France, c'est pour le monde.

Ne manque-t-il pas à l'Europe un récit ?

Est-ce que les artistes pourraient être les nouveaux dramaturges de l'Europe ?

Même si les artistes ne peuvent pas changer l'Europe, ils ont un rôle à jouer. Il est intéressant qu'ils l'interrogent. Ils doivent fabriquer de l'utopie. Celle-ci plante des graines. Elle nous fait rêver, elle nous déplace.

Les artistes ont un rôle à jouer pour raconter l'Europe, la préserver. Ils doivent s'impliquer. Ils ne peuvent pas se tenir à l'extérieur de l'Europe. Beaucoup l'ont défendue avant nous. Casanova était un Européen avant l'heure. Il sillonnait l'Europe à pied. J'ai cette utopie, mais je me sens un peu seule sur le chemin.

Je crois beaucoup en la communauté. Il est nécessaire d'en recréer entre les artistes. Le monde libéral a beaucoup travaillé à les isoler. Ils se côtoient mais ils ne se connaissent pas. La concurrence sévit. Le monde artistique est gangréné par le libéralisme. Or, on ne travaille pas pour soi, mais pour une idée qu'on défend.

En Europe, il faudrait aller au-delà des ego, recréer une communauté, faire en sorte que les artistes puissent échanger et fassent des mises en scène avec des acteurs des différents pays. On voit des spectacles étrangers, mais on voit très peu d'acteurs avec des accents sur la scène. C'est beau un accent, même lorsque la langue est maladroite, heurtée. *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch que j'ai mis en

scène, n'aurait pas été aussi poétique si Andrzej Deskur n'y avait pas joué avec son accent polonais. Je rêve à davantage de mobilité. On ne peut pas changer le monde ni les artistes. Mais il faut rêver pour les changer.

Nous avons une mémoire de l'Europe, celle des guerres. Ma grand-mère m'a transmis cette mémoire-là. Elle me parlait des guerres 14-18 et 39-45. Une de ses sœurs a été tondu. Cette violence faite aux femmes m'a beaucoup frappée. Elle me racontait aussi le combat quotidien des femmes restées seules pendant la guerre. Les femmes ne mangeaient pas de viande, elles la laissaient aux garçons. Ces récits m'ont beaucoup marquée. Je n'avais pas envie qu'il y ait à nouveau une guerre avec l'Allemagne.

« Je rêve à davantage de mobilité »

CHRISTINE LETAILLEUR

Après Prospero, vous sentez-vous davantage « européenisée » ?

Prospero a renforcé mon envie d'Europe. Je me suis confrontée à d'autres regards et acteurs. Nous avons travaillé ensemble. Il faut continuer de défendre Prospero. C'est une résistance politique au populisme, à la frilosité et au Brexit. C'est terrible la haine de l'autre. Je vais souvent dans les campagnes du Nord de la France où les jeunes disent qu'ils vont voter pour le Front National. Alors, je leur réponds : « Vous êtes amis avec mon fils qui est franco-algérien. Vous rendez-vous compte ? ».

Comment imaginez-vous l'Europe ?

On a construit une Europe trop libérale. Alors qu'il y avait l'espoir d'avoir plus de justice sociale, moins de pauvreté, davantage d'humanité. Je rêve d'une Europe plus humaniste, avec une justice sociale et une plus grande circulation. Et pas d'une Europe où les Européens se sentent « dupés ». Cela me conforte dans mon envie de travailler avec des artistes étrangers, de briser les cadres, de voyager, de faire de la recherche, de former des jeunes acteurs et de faire des stages de langue. Et que tout cela s'inscrive dans une durée. J'ai perçu cette envie-là en Russie et en Pologne. Je sème des petites graines en gardant l'espoir de construire une Europe plus humaine parce que les artistes doivent être en principe plus « humains ».

En 2015, Christine Letailleur a créé *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

Christine Letailleur

From the Marquis de Sade to Laclos, the writers chosen by this French director and dramaturge demonstrate her continual desire to undertake work reflecting critically on the use of reason and to fight against obscurantism and social injustice in Europe and elsewhere.



Do you feel European?

I've always defended Europe. I've always felt more of a European citizen than a French one. I'm French because I was born in France and studied there and I want to share my love for my language.

I always say to my son that he should travel and he's gone to Algeria. It's not Europe, but it is the world. I'd like to travel and work more easily with European actors in France today. I'd like there to be more transnational projects.

Even though Europe disappoints me socially, we have to continue to fight for its existence. That's why Prospero is important. It's a dream, an alternative to withdrawing in on yourself.

In 2010, as part of Prospero, you helped train some young actors. Thirteen students from ESACT worked with you on texts by the Marquis de Sade in Rennes and Liège. The workshop produced the public performance of Sade's *Philosophy in the Boudoir*.

I'd asked myself two questions: What can I contribute to ESACT students? And what could we talk about? Sade is an aristocrat, but he's a delinquent. He's a good subject to discuss. First we sat down and did some work at the Théâtre National de Bretagne on Sade's life and work. I gave the students books to read and papers to write. They were unsettled by it. They didn't understand his work. After a bit of a battle, we sorted it all out on stage. It was wonderful. We formed a collective. Everyone helped make the sets and do the stage design and the make-up, and everyone had an equal role. Then we worked at ESACT in Liège and had to reinvent everything.

All in all, we worked really hard for seven weeks. That's how long it took to undertake our rigorous research into Sade's works.

Prospero has its virtues. It's where I met the actor Valentine Gérard who will be performing in my next show *Baal* by Bertolt Brecht. And last year I came to some auditions in Liège and hired Fanny Blondeau and Véronique Willemaers for *Les Liaisons dangereuses* by Laclos.

It's important to confront different ways of seeing things, the different approaches taken in drama schools, and get

rid of preconceived ideas. I also met Françoise Bloch who has a method all of her own.

What surprised you the most about this experience?

The students told me how tough things were financially in Liège. They were worried about the future. That's why they found the TNB to be much more middle-class than ESACT. I could feel how hard it was. We gave a lot of thought to the issues and they ended up being reflected in our work.

What led to you create *Les Liaisons dangereuses* as part of Prospero?

It was all down to the support of François Le Pillouër. We performed the production in Rennes, Liège, Modena etc. but we had some worries about staging it in Italy. Laclos's language is very sophisticated and the performance ran for two hours and 45 minutes with surtitles. But contrary to all expectations, it was seen by a very Francophile audience in Modena who love French literature. I met lots of young people there who were learning French and we discussed Laclos's work with them. The exchange between cultures is important.

I champion very poetic, literary and formal language. Everyone is capable of hearing it, including young people who haven't had a classical education. You just need some keys to it. And the most important thing is what the production leaves behind.

In *Les Liaisons dangereuses*, the Marquise de Merteuil talks about desire, love and sexuality. She's thinking feminist thoughts. Is this your way of reacting within Prospero to a Europe facing nationalism and the ascendancy of religious conceptions of law?

When you're an artist, you're porous to the world. It's hard sometimes. And I react to it with words. It doesn't matter when the work was written; if it's powerful – what I call a masterpiece – it travels across centuries. When I read Bertolt Brecht's *Baal*, for me it's like it's been written today. That's why this obsession with the contemporary horrifies me. I sometimes find that texts from the past are much more powerful politically than the ones written today.

“I dream of there being more movement”

CHRISTINE LETAILLEUR

It's important to re-read authors after a long time has passed.

It's a bit like Brecht has been put in a museum. He's a huge playwright and very engaged. He's influenced us but he's also a great poet and we don't talk about him being a poet. Let's re-read his poetry. He started to write with poetry. *Baal* is a long poem. Jean Jourdeuil, who I've worked with on Brecht and Müller, really made me want to read it differently.

The same goes for Laclos. In staging *Les Liaisons dangereuses*, I realised that there's a whole section of his work on education that we just don't know about. He critiqued the education of girls in convents. His writing is very strong and very “feminist”, encouraging women to rebel without men. I rediscovered this in the Marquise de Merteuil's words. She wants to fight with the same weapons as men. She wants to be equal to men.

I'm interested in equality between men and women. When I see what's happened in Poland and hear what's being said in the United States, I think that women are under threat. They have to fight again. There are still battles to be fought as female artists, directors and heads of institutions. There are very few of this last group and it raises questions. When I stage *Les Liaisons dangereuses*, it's not just for France, it's for the world.

Isn't Europe lacking a narrative?

Could artists be the new dramaturges of Europe?

Even though artists can't change Europe, they do have a role to play. It's interesting that they're questioning it. They have to come up with a utopian view and plant seeds. It makes us dream, it shifts us.

Artists have a role in talking about Europe and preserving it. They have to be involved and can't stay outside Europe. Plenty before us have defended it. Casanova was European before his time, criss-crossing Europe on foot. I have this utopian view, but I feel a bit lonely on the path I'm taking.

I really believe in the community. It's necessary to create one between artists again. The liberal world has worked hard on isolating them. They rub shoulders with one another but don't know each other. Competition is rife. The artistic world is blighted by liberalism and yet we're not working for ourselves, but for an idea that we're defending.

In Europe, we'd have to go beyond our egos, create a community again, find a way for artists to exchange and do productions with actors from different countries. We watch foreign projects, but see very few actors with accents on

stage. Accents are wonderful, even when the language is awkward and halting. My production of *Venus in Furs* by Sacher-Masoch would not have been as poetic if Andrzej Deskur hadn't performed it with his Polish accent. I dream of there being more movement. We can't change the world or artists, but we have to dream about changing them.

We have a memory of Europe, one of wars. My grandmother passed that memory on to me. She talked to me about the wars of 1914-18 and 1939-45. One of her sisters had her head shaved. This violence perpetrated on women really struck me. She told me also about the everyday fight of women who remained alone during the war. The women didn't eat meat; they left it for the boys. These stories really had an impact on me – I didn't want there to be war with Germany again.

After Prospero, do you feel more “Europeanised”?

Prospero has reinforced my desire for Europe. I've encountered other views and actors. We've worked together. We have to continue to defend Prospero. It's a political resistance to populism, to nervousness and to Brexit. Hatred towards other people is horrible. I often go out into the countryside in northern France where young people are saying they're going to vote for the Front National. And I say to them: “You're friends with my son and he's Franco-Algerian. Do you realise?”

How do you see Europe?

We've built a Europe that is too liberal, whereas the hope was to have more social justice, less poverty, more humanity. I dream of a more humanist Europe, with social justice and more movement of people, and not of a Europe where Europeans feel they've been “duped”.

It reinforces my desire to work with foreign artists, to shake things up a bit, to travel and do research, to train young actors and do language courses. And it should be something that lasts. I felt that desire in Russia and Poland.

I'm sowing little seeds while keeping alive the hope of building a more human Europe, because as a rule artists have to be more “human”.

In 2015, Christine Letailleur created *Les Liaisons dangereuses* by Pierre Choderlos de Laclos at the Théâtre National de Bretagne in Rennes.

Mattias Andersson



© Ola Kjelbye

Le directeur artistique du Göteborgs Stadsteater Mattias Andersson construit, par ses mises en scène singulières, la critique d'une société contemporaine où implorent violemment les possibilités de transmettre et de comprendre la complexité.

Vous sentez-vous « culturellement » et « politiquement » Européen ?

Pour être tout à fait honnête, je pense qu'en Suède, nous nous sentons un peu en dehors de la « véritable Europe », à savoir l'Allemagne, la France, l'Italie, etc. Paradoxalement, la Suède s'est davantage tournée vers les États-Unis et la Grande-Bretagne. C'est peut-être dû à la langue. J'ai l'impression que c'est la culture anglo-saxonne que nous connaissons le mieux et que c'est aussi de loin la culture que nous consommons le plus. Je suppose donc que c'est mon patrimoine culturel. Mais je pense que c'est une culture très pauvre et, en ma qualité de créateur, je dirais que l'essentiel de mon inspiration vient d'Allemagne, des Pays-Bas, de Belgique et de France. Donc oui, je me sens culturellement Européen. Concernant la politique, je ressens actuellement une grande confusion - qu'est-ce que l'Europe « politique » aujourd'hui ? Nous vivons une époque de bouleversements et de grands conflits, et il est très difficile d'identifier ce qu'est l'Europe politique commune en 2017.

Pourquoi le Göteborgs Stadsteater a-t-il choisi de participer au projet culturel et artistique Prospero ? Pouvez-vous expliquer ce qui a motivé cette décision ?

Le théâtre suédois n'est pas très tourné vers l'international. Cela tient pour beaucoup à notre système de financement qui nous demande de jouer longtemps dans le même théâtre, pour les personnes qui vivent dans la ville où nous sommes basés. Nous avons pensé que Prospero pourrait être une formidable opportunité de recevoir et de monter des productions invitées, ainsi que d'initier des collaborations internationales en adéquation avec notre théâtre.

Pourquoi créer *The Misfits* dans le cadre de Prospero ?

Je voulais commencer avec quelque chose de très local – la banlieue Hisings Backa de Göteborg en Suède – puis étendre la thématique à quelque chose susceptible de

capturer l'état d'esprit de l'Europe, aujourd'hui. Je ne voulais pas commencer par une idée générale de l'« Europe », mais plutôt par quelque chose de plus modeste et intime afin d'être en mesure d'aborder les grandes questions universelles.

Pouvez-vous nous décrire *The Misfits* en quelques mots ?

The Misfits est une pièce chorégraphique et visuelle qui met en scène quatorze acteurs et deux musiciens. Elle révèle les images, les attributs et les gestes sans cesse changeants, associés au rôle antagoniste des marginaux. Elle intègre les textes et les voix authentiques des exclus, de la jeunesse troublée et des marginaux de l'Europe de 2016.

À l'instar de *The Misfits*, les créations du Backa Teater visent à offrir une réflexion critique sur les sociétés actuelles et le théâtre engagé. Est-ce votre manière de réagir à la montée des nationalismes et du populisme en Europe ?

Bien sûr, il existe de nombreuses façons de réagir et d'essayer de contrecarrer l'état d'esprit terrifiant que l'on observe aujourd'hui, en Europe. Dans l'univers artistique, je pense que nous devons nous battre pour le droit à la complexité et à l'irrationnel, et ne pas imposer immédiatement des messages ni des programmes politiques didactiques. Nous devons défendre le droit des arts à la complexité ; je pense que c'est notre seule chance de survivre dans cette époque populiste, utilitariste, recherchant le profit. *The Misfits* est indéniablement une façon de réagir à ce qui se passe à présent en Europe. Il cherche à capter des humeurs et des émotions que le public peut identifier et rattacher à sa vie. Mais je ne peux pas prendre la responsabilité de ses agissements une fois qu'il quitte le théâtre. D'un autre côté, dans mon travail, j'ai toujours défendu à titre personnel les catégories de personnes opprimées, vulnérables et marginalisées de l'humanité.

« Le Théâtre au risque du droit à la complexité et à l'irrationnel »

MATTIAS ANDERSSON

Pensez-vous que vos spectacles contribuent à renforcer le sentiment de cohésion et l'idée d'une identité collective en Europe ?

J'espère qu'ils permettront de révéler qu'humainement, les personnes ont plus de choses en commun que de différences.

L'Europe est-elle un laboratoire culturel aujourd'hui ?

Absolument. Lorsque j'assiste à divers festivals en Europe, je découvre sans cesse de nouveaux courants, de nouveaux artistes dans les arts vivants. Il existe en Scandinavie, en Europe de l'Est, en Europe du Sud et en Europe centrale une grande diversité d'esthétiques et de formes d'expression que je trouve très vitale et positive.

Il manque à l'Europe une histoire commune. Les artistes pourraient-ils en être les nouveaux dramaturges ? Si oui, comment ?

L'artiste est toujours impliqué dans la création du récit de notre époque. Et des époques qui nous ont précédés. Mais j'ignore s'il est souhaitable de créer une histoire commune. Je pense que cela pourrait être franchement dangereux. Pour moi, la nouvelle Europe est plurielle et polyphonique, et il est important de ne pas créer de fausses hiérarchies de valeur en commençant par un canon occidental blanc, et cette description et ce récit traditionnels du monde. J'espère que l'époque et l'art sont suffisamment matures, aujourd'hui, pour aborder simultanément diverses voix, perspectives et perceptions de la réalité. Sans hiérarchies entre pairs. Et je serais heureux, en tant qu'artiste, et qui plus est en tant que directeur artistique d'un théâtre, de contribuer à ce que cette évolution soit encore plus essentielle à l'avenir.

Reconnaissez-vous vos thèmes dans les autres créations présentées dans le cadre de Prospero ?

Absolument. Peut-être tout particulièrement dans *Tristesses* d'Anne-Cécile Vandalem. La pièce traite explicitement de l'émergence du nationalisme en

Scandinavie, qui veut réveiller la conscience d'un groupe de personnes bien défini qui a un vécu, une histoire commune sur un territoire commun, dans des frontières bien délimitées.

Quel rôle joue le projet Prospero dans la construction de l'Europe des cultures ?

Prospero vise à montrer qu'en dépit des énormes frictions et conflits auxquels l'Europe doit à présent faire face, nous sommes un groupe de directeurs de théâtre, de producteurs et d'artistes issus de différents pays européens, qui veulent réellement coopérer et s'ouvrir à leurs différentes perspectives, en essayant de s'unir autour d'un projet commun auquel ils croient sincèrement.

L'expérience Prospero vous éclaire-t-elle davantage sur l'Europe des cultures ?

Elle a été exclusivement positive. C'est très exaltant d'avoir pu rencontrer de nouveaux collègues, créatifs et ouverts, et de nouveaux amis de différents pays européens.

Êtes-vous satisfait de l'expérience Prospero ?

Oui, énormément ! Autant des débats créatifs avec les collègues que des spectacles que j'ai vus et des réactions suscitées par *The Misfits* que j'ai eu le privilège de mettre en scène.

Quel avenir voyez-vous pour Prospero ? Comment le transformer ?

J'espère vraiment que nous poursuivrons ce projet, avec un peu de chance, en incluant davantage de partenaires et de voix du théâtre.

Mattias Andersson a créé *The Misfits* au Göteborgs Stadsteater en 2016.

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 18 FÉVRIER 2017

Mattias Andersson

Through his remarkable productions, Mattias Andersson, the artistic director of Göteborgs Stadsteater, critiques a contemporary society in which opportunities for conveying and understanding complexity are seriously diminishing.



© Ola Kjelbye

Do you feel “culturally” European and “politically” European?

To be truly honest, I think that in Sweden we feel ourselves to be a little bit outside “the real Europe”, i.e. Germany, France, Italy etc. Traditionally, I also believe that paradoxically Sweden has been more oriented towards the United States and Great Britain. Perhaps it has to do with the language, but I feel that it’s the Anglo-Saxon culture we know most about and also the culture that we’re consuming the most by far. So I guess that’s my cultural heritage too. But I think it’s very poor and as a theatre-maker I would definitely say that my biggest inspirations come from Germany, Holland, Belgium and France. So yes, I definitely feel myself to be culturally “European”. As regards politics I feel great confusion right now – what is the “political” Europe actually about? We’re living in a time of upheaval and great conflicts and it’s very difficult to identify what the common political Europe is all about in 2017 and what I can say yes or no to.

Why has the Göteborgs Stadsteater chosen to be part of the Prospero cultural and artistic project? Can you explain how this decision came about?

Swedish theatre is generally not very internationally oriented. A lot of this comes down to our funding system that requires us to do long runs in the same theatre for the people living in the city where we’re based. We thought that Prospero could be a great opportunity for both receiving and implementing guest productions and also for initiating international collaborations that suited our theatre.

Why did you create *The Misfits* for the Prospero project?

I wanted to start with something very local and site-specific – namely the Hisings Backa suburb of Gothenburg in Sweden – and then to expand the theme to something that maybe could capture the mood in Europe today. I didn’t want to start with a general concept of “Europe”, but rather something small and personal in order to be able to talk about big, universal issues.

Could you give an outline of *The Misfits* in a few words?

This performance is a scenic investigation of how social constructions and the need for scapegoats create misfits in society. Documentary images, scripts and music from the history of Backa Teater from 1978 to 2016 are combined with fluctuating narratives about the outcast, the troubled youth, *the Misfits* in news media, music and film. It’s a choreographic and visual piece featuring fourteen actors and two musicians that reveals the constantly shifting images, attributes and gestures of the antagonistic role that is *The Misfits*. Authentic texts and voices from the outcast, the troubled youth and *the Misfits of Europe 2016* are included in the piece.

Backa Teater’s creations aim to offer critical thinking about modern societies (as with *The Misfits*) and radical theatre.

Is it your way of reacting to the rise in nationalism and populism in Europe?

Of course there are many ways to react and try to counteract these horrifying moods in Europe today. In the arts, I think that we must fight for the right to be complex and irrational and not impose immediately readable messages or pedagogically readable political agendas. We must defend the right for the arts to be complex; I think it’s our only chance of survival in this populist, utilitarian and profit-maximising time. But *The Misfits* is certainly one way of reacting to what’s happening in Europe right now. It’s about capturing moods and emotions that the audience can identify with and relate to their own lives. But how they then choose to act when they leave the theatre building is not something I can take responsibility for. On the other hand, in all my work I have personally defended the weak, the vulnerable and the marginalised sections of mankind. And of course – in the long term – I hope that my art will make a difference.

“Theatre fights for the right to be complex and irrational”

MATTIAS ANDERSSON

Do you think your performances contribute to strengthening the feeling of cohesion and the idea of a collective identity in Europe?

I think that hopefully they can reveal that in a human sense people have more things in common than differences.

Is Europe a cultural laboratory today?

Absolutely. I'm constantly discovering new styles and artists in the performing arts when I'm at various festivals in Europe. There's a great diversity in aesthetics and expression in Scandinavia, eastern Europe, southern Europe and central Europe that I find very vital and positive.

Currently Europe lacks a common narrative. Could the artists become new dramaturges for it? If so, how?

The artist is always part of creating the narrative of our time. And the times that have gone before us. But I don't know whether it is somehow desirable to create a common history. I think it could be downright dangerous. For me, the new Europe is pluralistic and polyphonic and it's important not to create false value hierarchies starting in a white western canon and this traditional description and narrative of the world. I hope that time and art are mature enough now to deal simultaneously with many different voices, perspectives and perceptions of reality. Without peer hierarchies. And I would be happy as an artist and not least as an artistic director of a theatre to make this development even more vital in future.

Do you recognise your own issues in the other creations in the Prospero project?

Absolutely. In *Tristesses* by Anne-Cécile Vandalem perhaps the most, since it's explicitly dealing with emerging nationalism in Scandinavia, which is trying to return to and create a common story of specific people within the borders of a specific territory.

What role does the Prospero project play in the construction of the Europe of Culture?

Its role is to show that despite the enormous friction and conflicts facing Europe right now, we're a group of theatre managers, producers and artists from different European countries who really want to cooperate and open ourselves up to our different perspectives, trying to unite around a common project that we really believe in.

How has your experience of being involved in Prospero shed more light on your perception of the Europe of the Culture?

It has only been positive. It's very inspiring to have got to know these new, creative and open colleagues and friends from different European countries.

Are you happy with your Prospero experience?

Yes very much so! Both the creative discussions with colleagues, the performances I've seen and the responses to the performance I've had the privilege of making.

How do you see Prospero's future? How should it be transformed?

I really hope that we'll continue with it, hopefully including more partners and theatre voices.

Mattias Andersson premiered *The Misfits* at the Göteborgs Stadsteater in 2016.

■ INTERVIEWED ON 18 FEBRUARY 2017

Anne-Cécile Vandalem



© Philé Deprez

Cherchant délibérément à avoir une posture critique, la metteuse en scène et actrice belge Anne-Cécile Vandalem crée autant qu'elle réfléchit sur la portée réelle de son geste artistique et citoyen en Europe et ailleurs. L'artiste relève la tête mais le questionnement veille.

Vous sentez-vous Européenne ?

Plus l'Europe se déconstruit, plus je ressens la nécessité du projet européen et je me sens Européenne. J'appartiens à une génération où l'Europe a toujours été là. Nous n'avons jamais dû questionner son existence. Même le passage à l'Euro s'est fait « presque naturellement ». Je me rends compte que, jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais mesuré la valeur du projet européen ni politiquement ni culturellement. Plus je sens l'Europe vulnérable et vois les pays européens ne plus y croire, plus je ressens la nécessité d'en faire partie notamment à travers le projet culturel européen. Car s'il y a un endroit où il est possible de résister, c'est bien là. Il est important de montrer que l'Europe, ce n'est pas seulement des accords d'échanges ou des déplacements en Espagne ou en Italie sans passeport. C'est aussi une manière de travailler et de créer, particulière.

Si j'observe mes équipes, elles sont transnationales sans que je n'y fasse plus attention. Je ne me pose plus la question de la nationalité. Lorsque j'ai envie de travailler avec un Allemand, un Italien ou un Espagnol, je le fais. Je bâtis un théâtre qui a pour objectif principal de résister grâce au projet culturel, c'est là où nous, artistes, pouvons vraiment affirmer la nécessité du projet européen.

Qu'est-ce qui vous a amené à créer *Tristesses* dans le cadre de *Prospero* ?

J'ai répondu à l'invitation de Serge Rangoni. En 2012, je me souviens avoir déjeuné avec lui à Avignon. Il m'avait demandé si je n'avais pas l'intention de créer un projet musical. Car il mettait en place le réseau international de recherche musicale (RITM). Et il m'avait proposé de l'intégrer. J'avais déjà en tête le projet *Tristesses* et son thème mais pas encore son caractère politique. Et puis, *Tristesses* s'est naturellement inscrit dans le Projet *Prospero*, même si à cette époque-là, tout le monde ignorait comment il se poursuivrait sans le soutien de l'UE.

Y a-t-il une différence pour un artiste entre un projet soutenu par l'UE et un projet hors UE ?

Nous rencontrons en partie les mêmes difficultés. Les institutions doivent avoir vu le spectacle et être convaincues.

Par exemple, j'ai rencontré l'équipe de la Schaubühne à quatre reprises. D'abord, le dramaturge, puis le directeur. Ils sont venus voir un premier travail, puis un deuxième, etc. En revanche, en ce qui concerne Emilia Romagna Teatro Fondazione Modena et le Théâtre National de Croatie, il y a eu d'emblée une confiance, une amitié pour un des coproducteurs. Ils ont programmé *Tristesses* sans l'avoir vu. Ce qui peut aussi se produire dans un schéma de coproduction classique.

S'il y a une grande différence, elle concerne la diffusion. Elle a excédé l'espace francophone. Il est intéressant d'observer qu'à chaque fois que j'ai quitté l'espace francophone, le projet était soutenu par un réseau européen.

***Tristesses* traite de la xénophobie, de l'attristement des peuples, des rapports de force et des questions de pouvoir. Est-ce que c'est votre manière de réagir artistiquement dans le cadre de *Prospero* à une Europe en butte à ces maux ?**

Absolument. La plupart des mouvements populistes existent en opposition au projet européen. Donc plus j'avais dans ma création, plus je prenais conscience de leur volonté très forte de déconstruire le projet européen. Je ne défends pas de manière absolue le projet européen. Je peux comprendre que beaucoup d'Européens le critiquent. Mais je fais une distinction entre l'Europe « administrative » et l'Europe « culturelle » ou « politique ». J'estime qu'en tant qu'artiste, j'ai la responsabilité de prendre en charge ces sujets-là et de trouver les moyens nécessaires pour les porter à la pensée collective. Même si je pense profondément que cela ne sert à rien. *Tristesses* m'a permis de me « soigner » en travaillant et comprenant. J'ai quitté le territoire de l'anxiété pour celui de l'action. Mais le spectacle ne change rien fondamentalement. Les spectateurs sortent en disant : « *Quel beau spectacle !* ». Mais sans se dire qu'il faudrait changer quelque chose. Je ne pense pas qu'un spectacle ait un réel impact. J'ai une responsabilité d'artiste de prendre en charge ces questions-là. Mais je me demande de plus en plus si le théâtre est le bon moyen de le faire. Beaucoup d'artistes prennent conscience des limites de

leur médium et de leur portée réelle. Le théâtre demeure une position « retirée » même s'il parle du monde au monde. Le public n'est pas le citoyen au Théâtre. Même si nous sommes ensemble, même si le théâtre est vivant, même si on peut penser que c'est le lieu de la pensée collective... Ou bien cela signifie qu'il y a une fracture entre cette pensée-là et l'action.

L'argent pour créer des spectacles pourrait être utilisé pour créer différemment. Aujourd'hui, des artistes le font. Je pense notamment au performeur néerlandais Yan Duyvendak dont les créations viennent en aide aux migrants en Suisse. Le principe est simple. Les spectateurs paient leurs places pour aller voir son spectacle présenté à La Bâtie. Et cet argent est directement reversé à des organisations qui s'occupent des migrants.

À ma manière, je me suis déjà posé cette question-là sur le projet *Que puis-je faire pour vous ?*, en utilisant les fonds que j'avais pour créer un dispositif de rencontres.

L'Europe peut-elle être un laboratoire culturel aujourd'hui ? Si oui, à quelle condition ?

Oui. À condition que les artistes aient conscience que l'Europe n'est pas un dû et qu'elle peut disparaître à chaque instant. Prospero, en décidant de poursuivre son entreprise en mettant en place d'autres dispositifs en dehors de ceux de l'UE, est un formidable exemple.

L'Europe n'est pas un dû. Le Brexit risque de perturber nos collaborations avec les artistes anglais. Si le projet européen se casse la figure, la situation sera grave.

Je m'interroge beaucoup sur la schizophrénie qui règne dans nos sociétés contemporaines. Nous sommes de plus en plus divisés en deux camps : ceux qui se replient sur eux-mêmes et ceux qui veulent rester ouverts à l'autre.

Les artistes sont fatalement relégués de l'autre côté. Beaucoup pensent que l'art est inutile. Et ils ne se battent ni pour le projet européen, ni pour les artistes, ni pour la culture.

C'est à nous - artistes - de prendre en charge cet état de fait et de trouver les moyens nécessaires pour agir et réconcilier. Nous ne pouvons pas être dans notre tour d'ivoire en train de réfléchir sur le monde et parler uniquement à ceux qui nous comprennent.

Ne manque-t-il pas à l'Europe un récit commun, aujourd'hui ? Est-ce que les artistes pourraient être les nouveaux dramaturges de l'Europe de la Culture ? Et de l'Europe ?

Oui. Mais ce sera difficile. Car plus la fracture sera grande, moins notre action aura d'impact. Car elle s'adressera de moins en moins aux personnes que nous devons convaincre de la nécessité du projet européen. Je suis certaine que nous devons le faire en nous rassemblant, en écoutant.

Aujourd'hui, je me dis qu'il est nécessaire de trouver une histoire commune et de la raconter tout en ayant conscience que les personnes qui doivent être convaincues, auront de moins en moins envie de nous entendre.

On ne croit tellement plus en la politique que les citoyens

se réveillent en voulant la mettre au centre. Et les artistes la mettent au cœur de leurs créations. Au Festival d'Avignon, c'était LA question. Il est nécessaire de prendre en charge cette question différemment et de raconter à nouveau.

Avez-vous des affinités électives dans Prospero ?

À l'exception de Mattias Andersson que j'ai rencontré et avec lequel je partage bon nombre d'idées, j'ai eu peu l'opportunité de rencontrer vraiment les autres artistes.

Après Prospero, vous sentez-vous davantage « européanisée » ?

Travailler dans le cadre de Prospero n'est pas anodin. Cette collaboration rejoint mes interrogations actuelles sur l'Europe. Mais avec la sensation de manquer de temps et d'espaces pour y réfléchir.

« Que racontons-nous ensemble ? »

ANNE-CÉCILE VANDALEM

Comment imaginez-vous l'Europe ?

Aujourd'hui, que racontons-nous ensemble ? Nous sommes tellement séparés les uns des autres, nous vivons des réalités tellement disparates. Un sursaut est à espérer.

J'aimerais une Europe où les politiciens fassent enfin une vraie politique de gauche. L'Europe a une histoire propre qui devrait pouvoir raconter une forme de solidarité, de collaboration. L'Europe a un tel passé culturel, de telles dynamiques entre le Sud et le Nord, et l'Est que, si elle faisait preuve de rassemblement, elle aurait une force incroyable, inégalable.

Quel avenir voyez-vous pour Prospero ?

Comment pourrait-il se transformer ?

Il serait intéressant d'organiser des masterclasses, des rencontres avec les artistes et les producteurs afin de discuter des dynamiques de production et stratégies de diffusion. Et de mieux comprendre les logiques des partenariats. Il faudrait réaliser une réelle mise en réseau des artistes. Ces initiatives sont sans doute très difficiles à mettre en œuvre, car les artistes vivent et travaillent dans des endroits différents. Mais il serait pertinent d'y réfléchir. Je souhaite à Prospero un bel avenir. Car nous devons résister tous ensemble.

En 2016, Anne-Cécile Vandalem a créé *Tristesses* au Théâtre de Liège.

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 24 JANVIER 2017

Anne-Cécile Vandalem

Deliberately seeking to take a critical stance, the Belgian director and actor Anne-Cécile Vandalem creates while reflecting on the real range of her gesture as an artist and citizen in Europe and beyond. The artist continues her work but the questions remain.



© Philé Deprez

Do you feel "culturally" and "politically" European?

The more Europe is coming apart, the more I feel the need for the European project and feel European. I'm part of a generation for whom Europe has always been there. We've never had to question its existence. Even the switch to the euro happened "almost naturally". I realise that up to now I'd never thought about the value of the European project either politically or culturally.

The more vulnerable I feel Europe to be and the more I see European countries no longer believe in it, the more I feel a need to be part of it, in particular through the European cultural project. Because if there's a place where it's possible to resist, that's it. It's important to show that Europe is not just about trade agreements or travelling to Spain or Italy without a visa, it's also a particular way of working and creating.

When I look at my team, they're all different nationalities, but it's just something I don't think about any more. I don't wonder about nationality anymore. When I want to work with a German, an Italian or a Spaniard, I do.

I'm building a theatre whose main objective is to resist thanks to the cultural project. That's where we artists can really assert the need for the European project.

What led to your creation of *Tristesses* as part of Prospero?

I was responding to Serge Rangoni's invitation in 2012. I remember having lunch with him in Avignon and he asked whether I'd ever thought of doing a musical project, because he was setting up the international music research network (RITM) and he suggested I join. I already had the *Tristesses* project and its theme in mind, but not its political nature at that point. And then *Tristesses* naturally became part of the Prospero project, even if at the time no one knew how it would carry on without EU support.

Is there any difference for an artist between a project supported by the EU and one that's outside it?

In part we encounter the same difficulties. The theatres have to have seen the show and be convinced by it. For example, I met the Schaubühne team four times. First, the

dramaturge then the director. They came to see an early stage of the work, then the next stage etc.

In turn, Emilia Romagna Teatro Fondazione Modena and the Croatian National Theatre had an immediate confidence and friendship among the co-producers. They put *Tristesses* on their programme without having seen it. This can also happen in a classical coproduction set-up.

If there's one big difference, it's around distribution. It went beyond the French-speaking area. It's interesting to note that each time I've gone outside the French-speaking area, it's been supported by a European network such as Prospero or Next.

Tristesses deals with xenophobia, the "saddening of peoples" and power relationships. Is this your way of reacting artistically during Prospero to a Europe that's facing these difficulties?

Absolutely. Most populist movements oppose the European project, so the further I went with my creation, the more I became aware of their very strong desire to tear the European project apart.

I'm not absolutely defending the European project. I can understand why many Europeans criticise it. But I make a distinction between "administrative" Europe and "cultural" or "political" Europe.

I reckon that as an artist I have a responsibility to take up these issues and find the necessary means to get them thought about collectively.

Even if I really believe that there's no point. *Tristesses* allowed me to "take care" of myself by working and understanding. I left a place of anxiety for one of action. But it doesn't fundamentally change anything. The audience can come out saying: "What a brilliant show!" without wondering whether something should change. I don't think a show has a real impact. I have a responsibility as an artist to address these issues, but I'm increasingly wondering whether theatre is a good way of doing it.

Plenty of artists are aware of the limits of their medium and their real reach. Theatre remains at a remove, even if it's talking to the world about the world. Theatre-going audiences are not your average citizens. Even if we're

“What story are we telling together?”

ANNE-CÉCILE VANDALEM

together, even if theatre is alive, even if you can think that it's a place of collective thinking... there's a division between thinking and action.

The money to create shows could be used to create differently. Artists are doing it now. I'm thinking in particular of the Dutch performer, Yan Duyvendak, whose creations are helping migrants in Switzerland. The principle is simple. People pay to go and see his shows at La Bâtie and this money is paid directly to the organisations looking after migrants.

In my own way, I've already asked this question with the *What can I do for you?* project, using the money I had to create a device of encounters.

Can Europe be a cultural laboratory today?

If so, under what conditions?

Yes. Artists have to be aware that Europe is not a right and that it can vanish at any moment. Prospero is a great example of this in deciding to continue and put in place other arrangements outside those of the EU.

Europe is not a right. Brexit risks disrupting our work with British artists. If the European project falls apart, the situation will become really serious.

I wonder a lot about the schizophrenia found in contemporary societies. We're increasingly divided into two camps: people who withdraw in on themselves and people who want to remain open to others.

Artists are inevitably on one side of it. Many people think that art is useless and they won't fight for the European project, for artists or for culture.

It's up to us artists to take this matter in hand, and find the necessary means to act and reconcile. We can't stay in our gilded tower, reflecting on the world and only talking to people who understand us.

Isn't Europe lacking a common narrative today?

Could artists be the new dramaturges of the Europe of Culture? And of Europe itself?

Yes, but it'll be hard. Because the greater the split, the less impact our actions will have. Because it will be addressed less and less to people who need to be convinced of the necessity of the European project. I'm certain that we have to do it by coming together, by listening.

Today, I tell myself that it's necessary to find and tell a common story, while being aware that the people who have

to be convinced will have less and less interest in hearing us. We don't really believe anymore in the idea that citizens are waking up and wanting to put politics at the centre of things. And artists put politics at the heart of their creations. That was THE question on everyone's lips at the Festival d'Avignon. It's necessary to address this question differently and talk about it again.

Do you have any affinities with people in Prospero?

Other than Mattias Andersson who I've met and with whom I've shared quite a few ideas, I've not had the opportunity to really meet the other artists.

After Prospero, do you feel more "Europeanised"?

Working within Prospero is important. This collaboration ties in with my current questions about Europe. But I feel that I don't have the time or space to really reflect on it.

How do you see Europe?

What story are we telling together today? We're so separate from one another, we're experiencing such disparate realities. We have to hope for a sudden burst of something. I'd love a Europe in which the politicians at last come up with a real leftist policy. Europe has its own history, which should be able to describe a form of solidarity, of collaboration. Europe has a cultural past and dynamics between the south and the north, and the east. If they could all come together, it would have an incredible, incomparable power.

What future do you see for Prospero?

How could it be transformed?

It would be interesting to run masterclasses, have encounters with artists and producers to discuss the dynamics of production and strategies for distribution. And to better understand the logics of its partnerships. It would be necessary to come up with a real artists' network. These initiatives are doubtless very difficult to implement because artists live and work in different places, but it would be relevant to give it some thought. I wish Prospero a wonderful future because we all have to resist together.

Anne-Cécile Vandalem premiered *Tristesses* at Théâtre de Liège in 2016.

Antonio Latella

Antonio Latella est un des metteurs en scène de théâtre et d'opéra les plus créatifs venus d'Italie. Depuis la fin des années 1990, de Pier Paolo Pasolini à Rainer Werner Fassbinder, en passant par Jean Genet et Christopher Marlowe, ses mises en scène sont aussi extravagantes que poétiques et dérangeantes.



© Teatro Stabile Torino

Vous avez créé plusieurs pièces de Pier Paolo Pasolini. Beaucoup considèrent que Pasolini était un penseur européen.

En étudiant et travaillant sur l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, j'ai appris à mieux me connaître. En saisissant mes peurs, mes forces et mes faiblesses, j'ai appris à vivre et à être au monde. Pour moi, Pier Paolo Pasolini est un grand maître. Il est un des intellectuels les plus importants d'Italie et d'Europe. Aujourd'hui son courage – celui de demeurer envers et contre tout aux côtés des plus faibles – manque. Ce même courage qui l'a conduit à la mort. Sa parole était claire, lucide, pleine de lumières et particulièrement prophétique. Pier Paolo Pasolini était un poète visionnaire. Il savait qu'un jour, le vrai dieu serait le capitalisme pour les Occidentaux ; un dieu sans conscience, un dieu qui ignore le sentiment de pitié. Lorsque je regarde l'Europe aujourd'hui, j'ai le sentiment que Pier Paolo Pasolini avait raison. Lorsque je travaille sur une nouvelle pièce, que ce soit William Shakespeare ou Rainer Werner Fassbinder, je ne peux m'empêcher d'y chercher toujours quelque chose de Pier Paolo Pasolini.

Vous sentez-vous un artiste européen ?

C'est une belle question. Car en Italie, on dit toujours : « *L'Europe nous demande de faire ceci. L'Europe recommande de faire cela. L'Europe impacte l'économie* ». C'est sans doute là le nœud du problème. L'Europe semble toujours nous « opprimer ». Pourquoi donner seulement cette image-là de l'Europe ? Nous sommes l'Europe. Je suis Européen. Je me sens Européen. Lorsqu'on me demande si mon travail est européen, je réponds simplement : « Oui ». Même s'il y a bien évidemment autant de mouvances artistiques européennes que de créateurs européens.

Pourquoi créer le spectacle *Ti regalo la mia morte, Veronika*, d'après le script du film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Le Secret de Veronika Voss) de Rainer Werner Fassbinder dans le cadre de Prospero ?

Lorsque Prospero m'a contacté, j'avais déjà commencé à travailler sur le spectacle *Ti regalo la mia morte, Veronika*.

En français, le titre de la pièce signifie : « *Je te donne la mort, Veronika* ». Mais qui donne la mort ? Est-ce Veronika qui donne la mort au public ? Ou bien est-ce Rainer Werner Fassbinder qui donne la mort à Veronika ? Il ne faut pas oublier que *Die Sehnsucht der Veronika Voss* est l'avant-dernier film qu'a réalisé Fassbinder avant de mourir en 1982. Dans le film, Veronika souffre de terribles douleurs et elle prend de la morphine pour les atténuer. À ce moment-là, Fassbinder est aussi très malade. Il y a beaucoup d'allers-retours entre la fiction et la biographie de Fassbinder.

Ti regalo la mia morte, Veronika est une traversée de l'œuvre de Fassbinder qui met en lumière ses héroïnes qui sont autant de portraits de femmes que de regards critiques posés par l'artiste sur la société allemande. Je pense que le futur du théâtre européen repose sur les femmes. Beaucoup de femmes transforment déjà le théâtre, aujourd'hui.

Le film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* de Fassbinder raconte quelque chose de l'Europe et de son histoire. Veronika est une actrice déchue, marquée par le souvenir de sa gloire passée de star sous le Troisième Reich. C'est moins la barbarie nazie que son aura perdue qui l'angoisse. Ici, Fassbinder interroge les liens (ou connivences) qui peuvent exister entre l'art et le pouvoir politique. Les artistes suivent souvent le mouvement de la politique pour continuer de créer. Ce fut le cas pendant la Seconde Guerre Mondiale. C'est pourquoi, lorsque j'observe les actions menées par les artistes aux États-Unis en signe d'opposition à la politique du Président Donald Trump, je les trouve formidables. Cela signifie que l'art peut encore dire quelque chose. J'espère que les artistes européens ont aussi cette force-là.

Justement, comment l'imagination peut-elle être une alternative ?

L'imagination est une force toute puissante. Elle seule permet d'aller au-delà, de surmonter les douleurs, de grandir et de créer. Un jour, à Pérouse, alors que j'y créais un spectacle, j'ai assisté à une masterclass donnée par le grand réalisateur Krzysztof Kieslowski au Cinéma

Théâtre Perugino sur la confrontation entre Cinéma et Technologie, et Technologie et Culture. Il partagea avec le public dont je faisais partie, un souvenir : il était invité à une émission de télévision américaine. Les téléspectateurs lui posaient des questions sur des écrans. Comme il avait peu de temps, il leur demanda s'il pouvait leur poser une question. Tous répondirent : « *Certainement !* » Il leur demanda : « *Pourquoi vivre ?* ». Tous répondirent qu'ils ne pouvaient pas répondre à la question. Et Kieslowski nous expliqua : « *C'est là que réside, à mon sens, la différence entre la Culture et la Technologie. Cette dernière est la recherche d'une vie meilleure. Tandis que la Culture est une recherche sans fin : pourquoi vivre ? Pourquoi suis-je ici ?* ». Cette question n'a pas de réponse. Elle demeure suspendue. Je pense que Kieslowski savait déjà qu'il était malade. Cette réflexion m'a profondément marqué. C'est là que j'ai pris pleinement conscience de la responsabilité qui m'incombait en tant qu'artiste de théâtre et professionnel de la culture vis à vis du public. Je suis ici pour comprendre pourquoi l'homme est ici. Et je peux tenter d'y répondre en cherchant et en imaginant.

En décembre 2016, la maire de Lampedusa Giusi Nicolini disait à la journaliste Laura Secorun Palet : « La même Méditerranée qui a donné naissance à la civilisation européenne est maintenant témoin de sa destruction ». Qu'en pensez-vous ?

Je vais répondre de manière globale. Je connais bien Gianfranco Rosi qui a réalisé, avec Donatella Palermo, le film *Fuocoammare, par-delà Lampedusa* qui a eu l'Ours d'or à La Berlinale en 2016 et qui a été nommé aux Oscars dans la catégorie Meilleur film documentaire en 2017. Ce qui se passe aujourd'hui, en Italie, est impensable. Tous les jours, les Italiens voient arriver des hommes, des femmes et des enfants par la mer. Tous les jours, les Italiens voient la mort en face. Lorsqu'on est témoin de ça, on comprend ce qu'est véritablement la détresse humaine. On comprend le sentiment de pitié.

Nous devons faire quelque chose pour celles et ceux qui traversent la Mer Méditerranée. Nous ne pouvons pas refuser de les accueillir. Ceux qui sont dans le refus n'ont rien vu de Lampedusa. Il est important de légiférer en la matière. Mais lorsqu'on a été le témoin de ces tragédies humaines, on n'a pas besoin de lois pour se dire qu'on a le devoir d'accueillir celles et ceux qui ont affronté la mort en Mer Méditerranée. Celui qui prend la mer n'a plus peur de mourir, il cherche juste la possibilité de vivre. Je sais que ce n'est pas facile. Le monde est en pleine mutation. L'avenir fait peur. La pauvreté fait peur. Et le populisme se sert de ces peurs.

Lorsque j'étais plus jeune, j'ai suivi un stage d'Ariane Mnouchkine à Paris. J'y ai découvert une ville ouverte, très métissée, comparée à l'Italie à cette époque-là. Pour moi, la France était la terre d'accueil. Aujourd'hui, je me demande où est cette terre d'accueil.

« L'imagination est un humanisme »

ANTONIO LATELLA

Votre expérience Prospero vous éclaire-t-elle mieux sur l'Europe ? Et êtes-vous satisfait ?

Lorsque j'ai débuté ma collaboration avec Prospero, je connaissais bien l'Europe. J'y travaillais beaucoup et je vivais déjà à Berlin. Prospero est un grand théâtre d'Europe. Lorsque je crée dans le cadre de Prospero, je suis l'artiste « italien », je représente mon pays. Ce qui signifie que je dois garder toujours à l'esprit que le spectacle que je crée, est destiné aux théâtres et au public, italiens, souvent très « conventionnels ». Ce qui peut un peu affecter ma liberté de création. En Italie, beaucoup de directeurs de théâtre me considèrent comme un extraterrestre. J'adapte beaucoup les textes, sans doute trop pour eux.

Katie Mitchell vit la même situation en Grande-Bretagne. On lui reproche de « dénaturer » les classiques.

L'œuvre de Katie Mitchell est extraordinaire. Pour moi, c'est LA femme qui change le théâtre. C'est une très grande artiste. Peut-être est-elle trop grande pour le théâtre britannique ?!

Êtes-vous satisfait de *Ti regalo la mia morte, Veronika* ?

Je ne suis pas pleinement satisfait. Et j'en suis sans doute responsable. Beaucoup n'ont pas saisi le caractère symbolique de *Ti regalo la mia morte, Veronika* qui est moins une adaptation littérale du film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* qu'une traversée dans l'œuvre, les héroïnes et la vie de Rainer Werner Fassbinder.

Comment Prospero peut-il se transformer ?

Selon moi, Prospero deviendra grand lorsqu'il aura le courage de prendre le risque de perdre de l'argent. Après, je trouverais intéressant que les grands théâtres européens qui coproduisent les spectacles ne se contentent pas seulement de venir voir le spectacle une fois créé, mais qu'ils accompagnent véritablement le processus de création et dialoguent davantage avec les artistes.

En 2015, Antonio Latella a créé *Ti regalo la mia morte, Veronika* au Teatro Storchì à Modène.

Antonio Latella

Antonio Latella is one of the most creative theatre and opera directors to come out of Italy. Since the late 1990s, from Pier Paolo Pasolini to Rainer Werner Fassbinder by way of Jean Genet and Christopher Marlowe, his productions are as extravagant as they are poetic and disturbing.



© Brunella Gioiivo

You've worked on several pieces by Pier Paolo Pasolini. Many people consider Pasolini to have been a European thinker.

I've learned more about myself by studying Pier Paolo Pasolini's works. By understanding my fears and my strengths and weaknesses, I've learned how to live and be in the world. For me, Pier Paolo Pasolini is a great master. He's one of the most important intellectuals from Italy and Europe. His courage of sticking with the weakest against all the odds is absent today. This same courage led to his death. His words were clear, lucid, full of light and particularly prophetic. Pier Paolo Pasolini was a visionary poet. He knew that one day the true god in the West would be capitalism; a god without a conscience, a god who ignores feelings of pity. When I look at Europe today, I have a sense that Pier Paolo Pasolini was right. When I work on a new piece, be it by William Shakespeare or Rainer Werner Fassbinder, I can't help but always look for something of Pier Paolo Pasolini in it.

Do you feel yourself to be a European artist?

That's a good question because in Italy people are always saying: "Europe's demanding we do this. Europe's recommending we do that. Europe's impacting on the economy." Without doubt that's the crux of the issue. Europe always seems to be "oppressing" us. Why do we only have that image of Europe? We are Europe. I'm European. I feel European. When I'm asked whether my work is European, I just say "Yes", even though there are evidently as many European artistic spheres of influence as there are European creators.

Why did you create the production *Ti regalo la mia morte, Veronika*, based on the script of the film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* by Rainer Werner Fassbinder, within Prospero?

When Prospero contacted me, I'd already started working on *Ti regalo la mia morte, Veronika*. In English, the title means: "I give you the death of Veronika". But who gives death? Is Veronika giving death to the audience? Or is it Rainer Werner Fassbinder giving death to Veronika?

We shouldn't forget that *Die Sehnsucht der Veronika Voss* was the penultimate film made by Fassbinder before he died in 1982. In the film, Veronika suffers terrible distress, taking morphine to alleviate her pain. Fassbinder was also very ill at the time. There's a lot of toing and froing between fiction and Fassbinder's biography.

Ti regalo la mia morte, Veronika is a journey through Fassbinder's work. He showcases heroines who are as much portraits of women as a reflection of the artist's critical views of German society. I think the future of European theatre rests with women. Lots of women are already changing theatre today.

Fassbinder's film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* tells us something about Europe and its history. Veronika is a fallen actress, marked by the memory of her past glories as a star under the Third Reich. It's less the Nazi barbarity that makes her anxious than her lost aura. In it Fassbinder questions the links (or complicity) that can exist between art and political power. Artists often follow movements in politics to continue to create. That was the case during the Second World War. That's why when I see the actions taken by artists in the United States in opposition to President Donald Trump's politics, I think they're great. It means that art still has something to say. I hope that European artists also have this strength.

How can imagination offer an alternative?

Imagination is a very powerful force. It alone allows us to go to the other side, to surmount sorrows, to grow and to create. One day when I was working on a production in Perugia, I attended a masterclass in a cinema there given by the great film-maker Krzysztof Kieslowski about the clash between cinema and technology and between technology and culture. He shared a memory with the audience of which I was a member. He had been invited onto an American TV show and viewers were asking him various questions. As he didn't have much time, he asked them if he could put a question to them. They all answered: "Sure!" He asked them: "Why live?" and they all replied that they couldn't answer that question. And Kieslowski explained: "In my opinion that's the difference

“Imagination is humanism”

ANTONIO LATELLA

between culture and technology. The latter is seeking a better life while culture is a search without end: Why live? Why am I here?” This question has no answer. It remains suspended. I think that Kieslowski already knew he was ill. This reflection made a huge impression on me. That’s when I became fully aware of the responsibility incumbent on me as an artist of theatre and a professional in culture when it comes to the public. I’m here to understand why people are here. And I can try to answer by looking and imagining.

In December 2016, the mayor of Lampedusa, Giusi Nicolini, said to the journalist Laura Secorun Palet: “The same Mediterranean that gave birth to European civilisation is now witnessing its destruction”. What do you think of that?

I’m going to reply in a broad way. Gianfranco Rosi, who I know well, made the documentary *Fire at Sea* with Donatella Palermo and it won the Golden Bear at the Berlin film festival in 2016 and was nominated at the Oscars for best documentary in 2017. What’s happening today in Italy is unbelievable. Every day, Italians see men, women and children arriving by sea. Every day, Italians see death before them. When you witness that, you understand what human distress really is. You understand the feeling of pity.

We have to do something for the people crossing the Mediterranean. We can’t refuse to receive them. People who refuse have seen nothing of Lampedusa. It’s important to come up with legislation for this. But when you’ve witnessed these human tragedies, you don’t need laws to say to yourself that we should welcome people who have faced death in the Mediterranean. People who go to sea aren’t afraid of dying, they’re just looking for the opportunity to live. I know it’s not easy. The world’s completely changing. The future is frightening. Poverty is frightening. And populism is exploiting these fears.

When I was younger, I took a class with Ariane Mnouchkine in Paris. I discovered an open city, one with a mix of races compared to Italy at the time. For me, France was a land of welcome. Today, I wonder where this land of welcome is.

Has your experience of being involved in Prospero shed more light on Europe for you? And are you satisfied?

When I started collaborating on Prospero, I knew Europe well. I worked there a lot and I was living in Berlin. Prospero is a great theatre of Europe. When I create within Prospero, I’m the “Italian” artist, I’m representing my country. This means I always have to bear in mind that the show I’m creating is intended for what are often very conventional Italian theatres and audiences. This can affect my creative freedom a bit. In Italy, plenty of theatre managers consider me something of an extra-terrestrial. I adapt lots of texts – obviously too many for them.

Katie Mitchell experiences the same situation in the UK. She’s criticised for “distorting” the classics.

Katie Mitchell’s work is extraordinary. For me, she’s the woman who is changing theatre. She’s a very great artist. Perhaps she’s too great for British theatre?!

Are you happy with *Ti regalo la mia morte, Veronika*?

I’m not completely satisfied with it and no doubt that’s my responsibility. Many people haven’t grasped the symbolic nature of *Ti regalo la mia morte, Veronika*, which is less a literal adaptation of the film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* than a journey through the work, heroines and life of Rainer Werner Fassbinder.

How can Prospero transform itself?

In my opinion, Prospero will be great when it has the courage to risk losing money. After that I think it would be interesting if the great European theatres that co-produce the productions weren’t happy just to come and see the show once it’s created, but that they really support the creative process and enter into dialogue with the artists more.

In 2015, Antonio Latella created *Ti regalo la mia morte, Veronika* at the Teatro Storchi in Modena.

■ INTERVIEWED ON 26 FEBRUARY 2017

Angélica Liddell

Les œuvres d'Angélica Liddell sont comme des cataclysmes, charnels et visuels, où la beauté et la poésie jaillissent de la souillure, du sang et du crime. Son théâtre est celui de « l'illimité ». Il nous fait défaillir, il remue. Est-ce sa manière de lutter, artistiquement et politiquement, contre le rétrécissement du monde ?



© Angélica Liddell

Vous sentez-vous Européenne ?

Parfois, je ne me sens même pas vivante. Le fait de se sentir artistiquement ou politiquement Européen, cela me dépasse. Cela me dépasse complètement. Je ne sais pas si l'envie de tout abandonner et d'aller danser au Groenland sans raison est « politique », « artistique » ou « européenne ».

La seule chose qui importe, c'est de décider si l'on veut mourir ou s'accrocher à la vie. Bien sûr, je peux voyager librement dans vingt-huit pays asphyxiés par l'ennui et la banalité. D'un point de vue politique, l'avantage est considérable. Je défends le confort face à la barbarie, comme dans tout héritage du contrat social.

En matière d'art, nous sommes parfois stupéfaits de voir que certains directeurs font la même chose que nous. Nous nous ressemblons tellement que c'en est insupportable. Nous n'assistons pas aux représentations les uns des autres. Nous préférons écouter de la flûte japonaise, quitte à oublier que nous sommes des « artistes européens ». Nous mourrions d'ennui si nous n'étions que des « artistes européens ».

Quelle est votre plus belle émotion « européenne » ?

L'euphorie provoquée par la victoire de mon équipe de foot en Ligue des Champions et les frissons que me procure la Renaissance italienne. J'adore l'Italie. Lorsque je n'en peux plus, c'est à elle que je pense.

Dans le cadre de Prospero, vous avez créé

You are my destiny (Le viol de Lucrece)

qui s'inscrit dans *Le Cycle des résurrections*.

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la genèse de votre collaboration avec Prospero ?

Je suis une exilée, toujours à la recherche de financements pour produire des œuvres. Lors de la Biennale de Venise, j'ai été totalement séduite par douze acteurs et trois chanteurs ukrainiens. Tous ensemble, nous avons lancé un projet très coûteux : nous étions près de trente personnes sur scène. À un moment donné, pendant la collecte de fonds, Prospero s'est manifesté. Je lui en suis infiniment reconnaissante car il m'a permis de créer une œuvre qui fait partie de celles qui m'ont rendue la plus heureuse en vingt-cinq ans de carrière.

Léonard de Vinci dit que l'art est une « cosa mentale », l'art est une forme qui pense.

Mon intention est de briser la pensée en perturbant les émotions, de pousser le spectateur jusqu'à un bouleversement si fort qu'il ne peut apporter de réponse, et de le mener à un état de vulnérabilité incompréhensible face à une réalité basée sur les explications – celles-là mêmes qui appauvrissent généralement le monde. J'essaie de connecter des faits d'apparence contradictoire au sein d'une galaxie de situations extrêmes qui ne peuvent échapper au hasard, à l'erreur, à l'inexplicable, à l'énigmatique et à l'absurde.

Vous êtes une des rares et grandes artistes européennes à savoir « choquer » sur le plateau. Votre théâtre est celui de « l'illimité ». Il est l'éloge du corps (et sa transfiguration), le battement de la pensée furieusement désirante. Est-ce votre manière de lutter, artistiquement et politiquement, contre le rétrécissement du monde ?

Oui, mon œuvre est un combat par nostalgie de la beauté. Il est le même que celui entrepris par le poète Friedrich

« Je suis une illuminée dans les Pouilles antiques »

ANGÉLICA LIDDELL

Hölderlin dans *Hypérion ou l'Ermitte de Grèce*. Mais au bout du chemin, il ne me reste que la frustration et la folie, et puis le désir d'être enfermée dans la tour de Zimmer. Et ainsi commence une autre guerre, un autre poème.

Comme l'a dit Cesare Pavese, j'essaie de me libérer du sentiment de culpabilité provoqué par le fait d'être suicidaire sans suicide. Je suis partagée entre deux désirs fondamentaux, mourir et tuer. Je considère donc le théâtre comme ma prison, comme mon asile. Je suis une illuminée dans les Pouilles antiques.

Que peut l'Art, le Théâtre, pour œuvrer en faveur d'une Europe « réconciliée » ?

C'est le rôle des politiciens, pas celui de l'Art. L'Art n'a aucune mission à accomplir, c'est là sa splendeur. L'Art ne doit jamais être au service de la politique. J'abhorre l'art politique et ses règles. La poésie est une rébellion contre la politique. La poésie n'est pas une réconciliation, elle est une confrontation. Il ne faut pas confondre poésie et correction. La politique est sociale, la poésie, antisociale. La loi condamne l'inceste, mais, en tant que poète, je peux coucher avec mon propre père et l'aimer. La loi de la beauté s'oppose à la loi de l'état. La poésie est du côté du Mal. Il ne faut pas confondre le monde de la correction et l'expression. Ce n'est pas la même chose. La politique et la pensée sont antithétiques. La politique est esclave de l'idéologie, qui tient de la servitude, tandis que la pensée relève de la liberté. Il faut parfois se poser des questions immorales pour parvenir à une sorte de conclusion morale.

Le Théâtre serait-il le dernier refuge de l'expérience de soi et *in fine* de l'altérité ?

Non, au contraire, le théâtre n'est pas un refuge. C'est Saint Barthélemy, écorché vif, les tendons à l'air, qui porte la dépouille de sa propre peau. Le théâtre, c'est l'exposition absolue.

Prospero peut-il être le lieu d'une résistance culturelle et artistique, européenne ?

Si oui, pourquoi et comment ?

Je regrette les temps où la grande résistance était esthétique, ces temps où existait une transgression bien plus intéressante qu'une centaine d'œuvres politiques qui « essaient de changer et d'améliorer la société ». Rothko, Pollock, Picasso, Mondrian, leur transgression tirait son origine de la convulsion spirituelle. Il y a un trop-plein de politisation dans l'art. En fin de compte, il correspond à une société européenne intellectuelle qui ne sait pas comment revenir à la libération de ses instincts au travers de la poésie, une société qui préfère parler des autres, de la collectivité, pour éviter de parler de ses propres désirs, de ses désirs profonds. Ce serait une bonne chose qu'un projet tel que Prospero ne perde pas de vue la transgression ultime, à savoir la transgression poétique.

En 2014, Angélica Liddell a créé *You are my destiny* au World Theatre Festival Zagreb au Théâtre National de Croatie.

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 1^{er} FÉVRIER 2017

Angélica Liddell

Angélica Liddell's works are like physical and visual cataclysms in which beauty and poetry emerge out of debasement, blood and crime. Her theatre is "unlimited". It makes us falter, it moves us. Is it her way of struggling artistically and politically against a world that is becoming more narrow?



© Brigitte Enguerand

Do you feel European?

Sometimes I don't even feel that I'm alive. The fact of feeling artistically or politically European is beyond me. It's completely beyond me. I don't know if the desire to abandon everything and go off and dance in Greenland to no good purpose is political, artistic or European. The only thing that matters is to decide whether you want to die or cling on to life. Of course I can travel freely in twenty-eight countries that are suffocated by boredom and banality. From a political point of view, the advantage is huge. I defend comfort in the face of barbarity, like any successor of the social contract. As far as art is concerned, sometimes we're astonished to see that other directors are doing the same as us. We resemble each other so much that it's unbearable. We don't go to each other's performances. We prefer to listen to the Japanese flute, even if it means forgetting that we're "European artists". We'd die of boredom if we were just "European artists".

What is your favourite (and greatest) "European" feeling?

The euphoria I felt when my football team won the Champions League and the thrill I get from the Italian Renaissance. I love Italy. When it all gets too much, that's what I think about.

Within the Prospero project, you created *You are my Destiny (The Rape of Lucretia)* which is part of *The Resurrection Cycle*. Can you tell us a bit about how your collaboration with Prospero came about?

I'm an exile always on the lookout for money to produce work. During the Venice Biennale, I was completely

charmed by twelve actors and three singers from Ukraine. Together, we embarked on a very expensive project: there were nearly thirty of us on stage. Then at some point during fundraising, the Prospero project turned up. I'm extremely grateful because it allowed me to produce a work that is one of the ones that have made me extremely happy over my twenty-five year career.

Leonardo de Vinci said that art is a "cosa mentale", a thing of the mind.

My intention is to shatter thought by disrupting emotions, pushing the audience to the point of such upheaval that they can't respond, taking them to a state of incomprehensible vulnerability in the face of a reality based on explanations, the very ones that generally make the world a poorer place. I'm trying to connect apparently contradictory facts within a galaxy of extreme situations that cannot randomly escape from chance, from mistakes, from the inexplicable, the enigmatic or the absurd.

You're one of the rare, great European artists capable of "shocking" on stage. Your theatre is "unlimited". It is the praise of the body (and its transfiguration), the beat of amazingly wishful thinking. Is it your way of struggling artistically and politically against the world becoming more narrow?

Yes. My work is a battle for beauty out of a sense of nostalgia. It's the same as the one undertaken by the German lyric poet Friedrich Hölderlin in *Hyperion or the Hermit in Greece*. But at the end of the day, all that's left is frustration and madness and then the desire to be

“I am a mystique in ancient Apulia”

ANGÉLICA LIDDELL

shut away in the Zimmer Tower. And this is how another war starts, another poem. As Cesare Pavese put it, I'm trying to liberate myself from the feeling of guilt caused by the fact of being suicidal without suicide. I'm torn between two fundamental desires: dying and killing. So I consider theatre to be my prison as well as my sanctuary. I am a mystique in ancient Apulia.

What can art or theatre do to work towards a "reconciled" Europe?

That's the job of politicians, not art. Art has no mission to accomplish, that's what's splendid about it. Art should never be at the service of politics. I loathe political art and its rules. Poetry is a rebellion against politics. Poetry is not about reconciliation, it's about confrontation. You shouldn't confuse poetry and correction. Politics is social; poetry is antisocial. The law condemns incest, but as a poet I can sleep with my own father and love him. The law of beauty goes against the law of the state. Poetry is on the side of Evil. You shouldn't confuse the world of correction and expression. It's not the same. Politics and thinking are antithetical. Politics is a slave of ideology, has something of servitude about it, while thinking is a matter of freedom. You sometimes have to ask yourself immoral questions to come to a sort of moral conclusion.

Might theatre be the last refuge of experience of the self, of otherness?

No, not at all. Theatre is not a refuge. It's St Bartholomew, skinned alive, his tendons exposed, holding his own skin. Theatre is absolute exhibition.

Can Prospero be a place of cultural and artistic resistance in Europe? If so, how and why?

I look back wistfully to a time when the main resistance was aesthetic, a time when a much more interesting defiance existed than a hundred or so political works that are "trying to change and improve society". Rothko, Pollock, Picasso, Mondrian – their defiance comes from spiritual turmoil. There's an excess of politicisation in art. At the end of the day end it corresponds to an intellectual European society that doesn't know how to return to liberating its instincts through poetry, a society that prefers to talk about other people, about the community, in order to avoid talking about its own desires, its profound desires. It would be a good thing for an project like Prospero not to lose sight of the ultimate defiance, namely poetic defiance.

Angélica Liddell premiered *You are my destiny* at the Croatian National Theatre in Zagreb during the World Theatre Festival in 2014.

■ INTERVIEWED ON 1 FEBRUARY 2017

Ivica Buljan

Alors que le réalisateur et metteur en scène croate Bobo Jelčić qui a créé *At the End of the Week*, est en plein tournage de son prochain film, son compatriote, l'artiste d'exception Ivica Buljan nous livre ses réflexions. Une conversation libre qui a la beauté du verbe, de la performance et des grandes questions politiques, sociales et économiques. Laissons sa chance à l'Europe.



© Petar Glebov

Bobo Jelčić a créé *At the End of the Week* au Théâtre National à Zagreb en 2015. Pouvez-vous nous dire quelques mots sur cette pièce ?

Bobo Jelčić a beaucoup travaillé sur la scène alternative de Zagreb. Bon nombre de ses pièces ont été créées dans les théâtres qu'a dirigés Dubravka Vrgoc. Mais *At the End of the Week* signe sa première collaboration avec le Théâtre National de Croatie. Il a fait un long travail de recherche basé sur les expériences personnelles des acteurs autour d'une question : que se passe-t-il lorsque des amis se retrouvent à la fin de la semaine et discutent ensemble de leur vie intime, de politique et de sujets de société ? *At the End of the Week* est un spectacle, d'un genre particulier, très hétérogène, non identifié et difficilement identifiable, croisant théâtre de l'absurde et mouvement. Chaque acteur y dévoile un pan de sa biographie, révélant ainsi l'impuissance de la génération des années 1960 et 1970 face aux questions soulevées, aujourd'hui, dans nos sociétés.

En 2015, vous avez dirigé l'École des Maîtres intitulée *Le Capital d'après l'essai Le capital au XXI^e siècle de Thomas Piketty*. Pourquoi ce choix ?

J'avais envie de faire un projet qui ne repose pas sur un matériau théâtral. À l'instar d'Yves Michaud, je pense que l'art, le théâtre, est composé d'éléments très hétérogènes. Je pense qu'aujourd'hui, l'artiste doit s'intéresser aux questions politiques, sociales et économiques, et aux divers courants de la pensée, moins pour survivre que pour disposer des outils nécessaires pour comprendre le monde contemporain. Et proposer d'autres voies praticables à la liberté et l'internationalisme.

Vous sentez-vous Européen ?

Je suis né en Yougoslavie. Je connais donc bien les pays qui la composaient. En outre, j'ai reçu une éducation en partie francophile. J'ai beaucoup de liens avec le théâtre français. Et je connais bien le théâtre allemand et autrichien. Je me sens très Européen. Lorsque je recherche des matériaux pour la scène, je me sens libre de puiser dans notre héritage commun européen.

Vous êtes metteur en scène, dramaturge, traducteur, etc. Vous êtes très sensible aux langues et cultures. Que percevez-vous de l'Europe ?

Pour un petit pays, il est très important de connaître les autres cultures. Si on compare la Slovénie qui a deux millions d'habitants à d'autres pays, le nombre de textes qui y sont traduits en slovène est très important. Pareil en Croatie. Nous ne pouvons pas nous focaliser seulement sur nos territoires artistiques. J'ai travaillé en Allemagne, Hongrie, Russie, etc. Aujourd'hui, je travaille en Italie. J'ai pu observer les divers systèmes : le répertoire en Allemagne, les compagnies en France, Italie ou Portugal, etc. Aucun modèle n'est idéal. Mais je pense que le théâtre allemand est le plus en prise avec la société et la politique. Chaque ville a un théâtre. Chaque ville s'occupe de l'hygiène du théâtre. Les citoyens allemands sont soucieux de préserver un théâtre qui questionne les libertés individuelles, l'inégalité, l'exclusion et l'utopie de la liberté totale. À l'instar d'Alain Badiou, je pense que le théâtre est une activité liée à la philosophie. Si la philosophie est une sorte de médecine qui sauve l'âme du monde, le théâtre se préoccupe de l'hygiène mentale de l'individu et de la société.

Pensez-vous que la langue et la parole ont gardé leur pouvoir de transformer pacifiquement le monde ?

Dans les années 1980, le théâtre s'est beaucoup transformé en Europe sous l'influence d'artistes tels que Jan Fabre, Jan Lauwers ou Bob Wilson. Le théâtre du geste ou d'image a régné sans partage pendant une bonne vingtaine d'années. Je crois à la nécessité de la parole. Aujourd'hui, les mots, les idées sont au centre de la recherche théâtrale. Il y a deux ans, nous avons créé le programme « Le Théâtre philosophe » au Théâtre National de Croatie. Nous avons dialogué avec Slavoj Žižek, Julia Kristeva ou Alain Badiou. Auparavant, l'université était le lieu des philosophes. Aujourd'hui, le public de théâtre a besoin d'éclairer son existence et de soulever les questions qui portent sur l'immigration, les guerres ou l'inégalité. Je pense que le théâtre philosophique revêt une grande importance, aujourd'hui. Julia Kristeva a présenté une pièce de théâtre sur Sainte Thérèse d'Avila. Elle y questionne la place de la femme dans la société européenne qui s'oriente à nouveau vers le

« Je me sens libre de puiser dans notre héritage commun européen »

IVICA BULJAN

cléricalisme. Après être venu à Zagreb, Slavoj Žižek a écrit la pièce sur Antigone. Il est intéressant d'observer que les grands penseurs actuels proposent de plus en plus de matériaux pour le théâtre. Auparavant, le texte était la pierre angulaire du théâtre mais en y cherchant la beauté pure dans le style ou la perfection dramaturgique. Actuellement, nous sommes davantage préoccupés par les questions du monde, il ne s'agit plus de présenter le théâtre « pur ». En reprenant les termes de Roberto Bolaño, c'est le texte sauvage qui inspire le théâtre : le texte hybride, à la fois théâtral, philosophique et sociologique.

Quels sont les dispositifs de représentation qui vous intéressent ?

Je m'intéresse au théâtre qui est à la frontière de la parole et de la performance. Il ne faut pas oublier que la Yougoslavie où je suis né, avait une grande tradition des performeurs : Tomislav Gotovac, Marina Abramovic, etc. La performance contemporaine a beaucoup enrichi le théâtre. Actuellement, je travaille sur le roman 2666 de Roberto Bolaño à Modène. Je n'en fais pas une adaptation théâtrale sous la forme de dialogues. Je préfère accomplir un voyage dans l'écriture de Roberto Bolaño. Nous faisons un laboratoire de théâtre un peu à la manière du Living Theatre pour comprendre le monde contemporain qui n'est ni univoque ni homogène.

Comment penser l'artiste européen à l'heure où plusieurs pays membres de l'Union Européenne veulent faire droit à leur singularité ?

J'aime utiliser la figure de Miroslav Krleža qui est très importante en Europe centrale. Dramaturge, poète, romancier et philosophe, il a toujours œuvré en faveur d'un internationalisme, d'une Europe libre de puiser dans les autres langues et expériences. L'artiste doit défendre cette visée internationaliste contre l'exclusion et l'enfermement de l'individu. Il doit toujours se tenir aux côtés des plus faibles, prendre en charge les questions des minorités, des migrants ou des femmes.

Prospero peut-il être une des voies à emprunter pour réinventer « l'être-en-commun » européen dans ses différences ?

Nous avons eu de grands visionnaires européens : Melina Mercouri, Jack Lang ou Giorgio Strehler. Ils pensaient que l'Europe unie se fonderait sur la culture, l'humanisme. Aujourd'hui, l'Europe est basée sur l'économie. Rares sont les moments où on aborde les grandes questions culturelles au Parlement européen ou à la Commission européenne. Les artistes doivent réclamer des droits pour la culture, des droits pour la création. Prospero fait des liens très intéressants entre les différents artistes. Ils peuvent se frotter aux idées, langues, traditions et expériences d'autres artistes. Mais un projet tel que Prospero

est comme une île dans l'océan économique européen. Je suis très inspiré par l'action d'Ellen Stewart qui a fondé La MaMa Experimental Theatre Club à New York. Dans les années 1960, elle a beaucoup lutté en faveur de l'internationalisation du théâtre. Aujourd'hui, il est important de trouver les moyens nécessaires pour promouvoir les échanges entre les artistes. Chaque ville devrait disposer d'un théâtre européen pour défendre l'idée de l'Europe. C'est peut-être une utopie. Mais il est important d'organiser notre pensée en direction d'une Europe ouverte.

Quelles responsabilités incombe-t-il à l'artiste, aujourd'hui ?

L'artiste contemporain doit chercher les chemins de la création et non de la reproduction. Lorsqu'on observe le paysage artistique européen, beaucoup de théâtres usent des textes pour reproduire une certaine idée de la culture. Je suis très influencé par les travaux de la latiniste et helléniste Florence Dupont, qui explique la modernité des auteurs comme Sénèque. Travailler sur le contemporain ne signifie pas qu'il faut travailler seulement sur les auteurs contemporains. Le travail d'un chercheur, acteur ou metteur en scène, est de faire découvrir la modernité dans les sources classiques et de favoriser les nouvelles écritures par le biais des artistes des arts visuels qui ont un autre rapport à la scène.

Qui est l'homme moderne européen ?

L'homme ou la femme européenne cherche à comprendre le monde dans sa diversité de langues et de cultures. C'est un travail constant. L'idée de l'Europe, c'est de briser les frontières physiques qui commencent à s'édifier. Autour de la Hongrie, il y a pratiquement un mur. Pareil pour la Slovaquie. C'est insupportable. L'Européen doit se battre pour la circulation libre des idées et des utopies.

Comment Prospero peut-il se transformer ?

Hier, Emilia Romagna Teatro Fondazione présentait *At the End of the Week* de Bobo Jelčić et présentera bientôt *Compassion* de Milo Rau. C'est une opportunité formidable pour les habitants de la région de Modène. Pareil pour tous les publics des villes partenaires de Prospero. Ils peuvent s'ouvrir à des expériences linguistiques théâtrales et culturelles très diverses. Prospero pourrait aussi s'ouvrir à une série de petites actions - échanges de techniciens, de jeunes acteurs, d'écrivains, etc. Et réaliser de vraies coproductions, des spectacles communs. Nous, artistes et producteurs, devons nous battre et être plus exigeants à l'égard des politiciens. Nous devons leur demander de mieux comprendre l'état actuel du monde et leur faire prendre conscience que les échanges peuvent enrichir l'idée de l'Europe.

Ivica Buljan

With the Croatian film-maker and theatre director Bobo Jelčić, who created *At the End of the Week*, away shooting his latest film, his compatriot, the exceptional artist Ivica Buljan, shares his thoughts with us in a free-ranging conversation covering the beauty of language, performance and major political, social and economic issues. Let's give Europe a chance.

Bobo Jelčić created *At the End of the Week* at the National Theatre in Zagreb in 2015. Can you tell us about this play?

Bobo Jelčić has worked a great deal on Zagreb's alternative scene, with a large number of his plays premiering in theatres run by Dubravka Vrgoc. But *At the End of the Week* was his first collaboration with the Croatian National Theatre. He did a great deal of research based on the actors' own experiences around one question: what happens when friends meet up at the end of the week and talk about their private life, politics and social issues? *At the End of the Week* is an example of a particular genre, very heterogeneous, unidentified and not easy to identify, blending theatre of the absurd and movement. Each actor in it is unveiling a part of his or her biography, revealing the powerlessness of the generation of the 1960s and 1970s before the questions being raised in our societies today.

You work in Europe a lot. In 2015, you ran the *École des Maîtres* with a work entitled *Capital* based on Thomas Piketty's book *Capital in the Twenty-First Century*. Why choose this work?

I'd wanted to do a project that isn't based on material for theatre. Like Yves Michaud, I think that the art form of theatre consists of very heterogeneous elements. I believe that today artists should be interested in political, social and economic issues and in the various currents of thought, not so much to survive but to have the necessary tools to understand the contemporary world. And to offer other practicable routes towards freedom and internationalism.

Do you feel European?

I was born in Yugoslavia so I know the countries that made it up very well. I also had a Francophile education for some of the time. I've got lots of links with French theatre and am very familiar with German and Austrian theatre. I feel very European. When I'm researching material for the stage, I feel free to draw on our common European heritage.

Among other things, you're a director, dramaturge and translator. You're very sensitive to language and cultures. How do you perceive Europe?

When you're a small country, it's very important to know other cultures. If you compare Slovenia, which has a population of two million, with other countries, the number of texts that are translated into Slovenian is huge. The same applies in Croatia. We can't just focus on our own artistic territories. I've worked in Germany, Hungary and Russia to name just a few. I'm working in Italy at the moment. I've been able to observe the different systems in these countries: the repertoire in Germany and companies in France, Italy and Portugal. No one model is ideal, but I think that German theatre is the most attuned to society and politics. Each town has a theatre. Each town concerns itself with the health of the theatre. German citizens are keen to preserve a theatre that questions individual freedoms, inequality, exclusion and the utopian idea of complete freedom. Like Alain Badiou, I think that theatre is an activity that is linked to philosophy. If philosophy is a kind of medicine that saves the world's soul, theatre deals with the mental wellbeing of the individual and of society.

Do you think that languages and words have retained their power to peacefully transform the world?

In the 1980s, theatre changed a lot in Europe under the influence of artists like Jan Fabre, Jan Lauwers and Bob Wilson. Theatre of the gesture or of the image went unchallenged for a good twenty years or so.

I believe in the need for words. Today, words and ideas lie at the heart of theatrical research. Two years ago, we created the "Philosophical Theatre" programme at the Croatian National Theatre. We talked to Slavoj Žižek, Julia Kristeva and Alain Badiou. Philosophers used to be found in universities. Today, theatre audiences need to shed light on their own existence and raise questions about immigration, wars or inequality. I think that philosophical theatre is assuming huge importance today. Julia Kristeva staged a play about Saint Teresa of Ávila in which she questions the place of

“I feel free to draw on our common European heritage”

IVICA BULJAN

women in European society, which is turning towards clericalism again. After coming to Zagreb, Slavoj Žižek wrote the play about Antigone. It's interesting to observe that today's leading thinkers are proposing more and more material for theatre.

Before, the text used to be the cornerstone of theatre, while seeking pure beauty in its style or dramaturgical perfection. Now we're more preoccupied with world issues; it's no longer about presenting "pure" theatre. In the words of Roberto Bolaño, it's wild text that inspires theatre: hybrid text that is theatrical, philosophical and sociological all at the same time.

What performance devices interest you?

I'm interested in theatre that is on the dividing line of words and performance. We shouldn't forget that Yugoslavia, where I was born, had a great tradition of performers, with the likes of Tomislav Gotovac, and Marina Abramovic. Contemporary performance has enriched theatre a lot.

I'm currently working on Roberto Bolaño's novel 2666 in Modena. I'm not doing a theatrical adaptation of it in the form of dialogues. I prefer to take a voyage into Roberto Bolaño's writing. We're doing a theatre laboratory a bit like Living Theatre to understand the contemporary world, which is not universal or homogenous.

How should European artists be viewed at a time when several member states in the European Union are wanting to assert their singularity?

I like mentioning Miroslav Krleža, who is very important in central Europe. A dramaturge, poet, novelist and philosopher, he always worked for internationalism, for a Europe free to draw on other languages and experiences. Artists have to defend this internationalist aim against the exclusion and confinement of individuals. They must always stand with the weakest and address the issues of minorities, migrants or women.

Can Prospero be one of the paths towards reinventing a European "being-in-common" in its differences?

We had great European visionaries like Melina Mercouri, Jack Lang and Giorgio Strehler. They thought that a united Europe would be founded on culture and humanism. Today, Europe is based on the economy. It's very rare for major cultural issues to be tackled in the European Parliament or in the European Commission. Artists should demand the rights of culture, the rights of creation.

Prospero forges very interesting links between different artists. They can encounter the ideas, languages, traditions and experiences of other artists. But a project like

Prospero is like an island in the European economic ocean. I'm hugely inspired by the action of Ellen Stewart who set up La MaMa Experimental Theatre Club (ETC) in New York. In the 1960s, she fought a great deal for the internationalisation of theatre. Today, it's important to find the necessary means to promote exchanges between artists. Each town should have a European theatre to defend the idea of Europe. But it's important to align our thinking towards an open Europe.

What responsibilities do artists have today?

Contemporary artists should look for paths of creation and not of reproduction. When you look at the European artistic landscape, many theatres use texts to reproduce a certain idea of culture.

I'm very influenced by the works of the Latinist and Hellinist Florence Dupont who explains the contemporary relevance of writers like Seneca. Working on the contemporary doesn't mean that you just have to use contemporary authors. The work of a researcher, actor or director is to allow the contemporary relevance in classical sources to be discovered and to encourage new writing by visual artists who have a different relationship with the stage.

Who is the modern European person?

Europeans are seeking to understand the world with its diversity of languages and cultures. The work is ongoing. The idea of Europe is to break down the physical barriers that are starting to be built. There's practically a wall around Hungary. The same goes for Slovenia. It's dreadful. Europeans have to fight for the free movement of ideas and utopias.

How can Prospero be transformed?

Yesterday, the Emilia Romagna Teatro Fondazione presented *At the End of the Week* by Bobo Jelčić and it will soon be staging *Compassion* by Milo Rau. It's a fantastic opportunity for people living in the Modena region. The same goes for all the audiences in Prospero's partner cities and towns. They can open themselves up to very different linguistic, theatrical and cultural experiences.

Prospero could also open itself up to a series of smaller activities – exchanges between technicians, young actors, writers etc. And produce real co-productions, shared shows. We – artists and producers – have to fight and demand more from our politicians. We must demand that they have a better understanding of the current state of the world and make them aware that exchanges can enrich the idea of Europe.

Nathanaël Harcq

Aussi pudique que passionné, Nathanaël Harcq, le directeur du Conservatoire Royal de Liège, a le goût de l'école critique. Ici, il décrypte les liens qui unissent Prospero et l'ESACT Liège depuis 2008.



© Galdo

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur les singularités de l'École Supérieure d'Acteurs de Liège (l'ESACT) ?

L'école vise à doter chaque étudiant des moyens et des techniques lui permettant de répondre aux plus hautes exigences du théâtre et du cinéma tels qu'ils se fabriquent aujourd'hui. Et nous travaillons aussi à rendre nos étudiants d'ores et déjà insatisfaits du théâtre et du cinéma tels qu'ils se fabriquent aujourd'hui. Autrement dit, à favoriser un regard critique.

Nous travaillons à ce que nos étudiants explorent leurs singularités créatrices en se frottant à des formes déjà advenues proposées par des grands artistes. Mais, sans leur dire : c'est cela qu'il faut faire. Leur singularité créatrice s'explore aussi dans leurs choix. En effet, ce n'est pas en leur disant : « *Soyez libre !* » que nous leur permettrons d'exercer une liberté. C'est aussi en les mettant face à la nécessité de faire des choix.

Beaucoup de comédiens viennent à l'ESACT, parce qu'ils ont découvert le travail du Raoul Collectif. Ils pensent pouvoir y créer leurs formes propres. Or, ils constatent qu'en première année, ils doivent lire Madame de Sévigné ou Émile Zola. C'est une manière de leur dire : « *Tu veux peindre des descentes de croix, apprends à peindre des pommes !* »

Dès la première année, nos étudiants sont invités à aller dans la ville, à regarder les vrais gens et à restituer cette réalité sur le plateau. L'ESACT est à Liège, les étudiants y voient des gueules cassées.

Comment est née la collaboration entre l'ESACT et Prospero ?

Il y a souvent une motivation opportuniste dans le fait de développer un axe formation dans un projet culturel européen. Cela octroie des points supplémentaires. Cependant, je pense qu'il y a un réel attachement à la formation, tant

du côté du Théâtre de Liège que du TNB. Serge Rangoni nous a proposé de collaborer avec Prospero et nous avons accepté. Les étudiants rennais ont travaillé sur les films documentaires de Raymond Depardon avec Françoise Bloch. Tandis que les étudiants liégeois ont travaillé avec Christine Letailleur sur l'œuvre de Sade.

À l'ESACT, l'idée n'est pas de préserver le projet pédagogique, nous aimons l'inquiéter. Nous sommes dans une volonté de travailler humblement et orgueilleusement à la transformation du monde. Au moment des derniers échanges, nous avons un peu modifié le cadre défini par Prospero en créant des liens entre les étudiants et le grand maître Toshiki Okada.

Quelles ont été les difficultés auxquelles vous avez dû faire face ?

Prospero est porté par des institutions et non par les écoles. Ce sont les institutions qui ont choisi de travailler avec certaines écoles. Et non l'inverse. Il y a eu quelques tensions autour des questions du format ou de la durée. Par exemple, le fait d'imposer quatre semaines de travail ne nous a pas permis de partager avec les étudiants des autres écoles nos « trésors pédagogiques ». Nous avons dû être créatifs pour transformer un peu la proposition initiale pour qu'elle corresponde plus à notre projet pédagogique.

Pourquoi avez-vous décidé de poursuivre votre collaboration avec Prospero ?

Même si Prospero a dû réduire le volet formation à partir de 2013 – il n'y a plus d'échanges pédagogiques –, il est intéressant que les étudiants se rendent, pendant une dizaine de jours, au FIND (Festival of International New Drama) à la Schaubühne, assistent à des ateliers, y voient des spectacles et rencontrent d'autres étudiants. Ou qu'ils fassent des ateliers avec des étudiants suédois, italiens, belges et chinois à Bologne.

« Comment pouvons-nous être unis dans la différence et la contradiction ? »

NATHANAËL HARCQ

Qu'est-ce qui vous a le plus intéressé dans les échanges pédagogiques ?

Ce qui est intéressant, c'est la qualité du défaut. Nous n'avons pas choisi de travailler avec les autres écoles. Par conséquent, nous travaillons avec des écoles avec lesquelles nous n'aurions peut-être jamais travaillé. Il y a eu de belles surprises.

Après, le plus intéressant, c'est l'inattendu. Il faudrait d'ailleurs mettre en place des nouvelles méthodes d'évaluation des projets européens afin de ne pas évaluer seulement leurs objectifs assignés, mais de voir aussi ce qu'ils ont produit dans les marges. Je trouve que l'art est à la hauteur de ses responsabilités culturelles quand il assume ces positions-là. Car il est souvent dans une position de renoncement ou de reproduction : la culture du *mainstream*, de l'ultra libéralisme, etc.

Quel est votre plus beau souvenir ?

En 2007, Stanislas Nordey, Françoise Bloch et moi, assis sur la terrasse d'un bistrot à Modène, racontant chacun son école à l'autre pour lui permettre de faire sa cueillette. C'était un moment d'écoute où on s'accordait le temps de se raconter, de manière à ce que notre interlocuteur nous comprenne, nous questionne et puisse choisir. Stanislas Nordey ne pouvait pas faire un choix sans dire : « *Ce que vous nous proposez-là, on ne sait même pas ce que ça veut dire. On ne l'a jamais fait* ». Personne ne pouvait choisir sans rendre visible, sa fragilité.

Vos principales attentes ont-elles été « satisfaites » ?

L'école travaille sans cesse à inquiéter les cadres. Les cadres, c'est ce qui distingue l'école de la profession, les débutants des grands maîtres, etc. Je trouve dommage qu'on n'ait pas pensé à créer des projets professionnels à partir des rencontres entre étudiants.

Sur la période 2008-2012, il y avait l'axe « Recherche euro-

péenne ». Les écoles n'étaient pas forcément invitées aux rencontres. On dit que l'école, c'est l'endroit de la transmission pédagogique, mais c'est beaucoup plus que ça. Ce n'est pas seulement le lieu où les artistes viennent, parce qu'ils y trouvent une forme de sécurité. C'est aussi le lieu où ils peuvent développer une recherche. L'école, c'est le lieu où on peut se tromper. C'est l'art de trouver quelque chose parce qu'on ne cherche pas quelque chose : la sérendipité.

La question de la langue – on se comprend parfois mal – et les conditions de production empêchent souvent la pensée complexe de se développer. C'est le risque de créer plus une image qu'un contenu.

Les étudiants de l'ESACT se sentent-ils Européens ?

Je ne sais pas s'ils se sentent Européens. Ceux qui ont participé à Prospero se considèrent chanceux de partir à Berlin ou Bologne. Je ne sais pas si l'avenir du théâtre est européen. Nous devons nous méfier de ne pas former nos étudiants à occuper des niches économiques.

Comment voyez-vous l'avenir des échanges et partages des savoirs dans Prospero ?

Si les écoles pouvaient être associées à la conception même du projet, cela pourrait amener des choses nouvelles. J'ai toujours pensé que les rencontres sont intéressantes lorsqu'elles considèrent les différences d'identités. Dans un projet européen, on doit moins affirmer « pourquoi nous sommes pareils » que « pourquoi nous sommes différents ». Comment pouvons-nous être unis dans la différence et la contradiction ? Et s'en étonner.

Il serait pertinent d'avoir des histoires plus longues, que les étudiants se rencontrent dès leur première année, qu'ils se revoient et qu'ils créent ensemble de manière autonome.

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 1^{er} FÉVRIER 2017

Nathanaël Harcq

Understated, but passionate nevertheless, Nathanaël Harcq, director of the Conservatoire Royal de Liège, likes schools to include an element of criticism. Here, he deciphers the links that have existed between Prospero and ESACT Liège since 2008.

Can you tell us what makes the *École Supérieure d'Acteurs de Liège (ESACT)* different?

The school aims to give all its students the means and techniques to respond to the most stringent demands of theatre and film in the way they're made today. And we also work on making our students dissatisfied with theatre and film in the way they're made today. In other words we encourage them to have a critical eye.

We work so that our students explore their creative singularities by encountering forms that have already occurred and are offered by leading artists, but without telling them that this is what they have to do today. Their creative singularity is also explored in their choices. It's not by saying to them "*Be free!*" that we allow them to exercise freedom, it's also by confronting them with the need to make choices.

Lots of actors come to ESACT because they've come across the work of the Raoul Collectif. They think they can create their own forms here, and then in their first year they realise that they still have to read Madame de Sévigné and Émile Zola. It's a way of saying to them: "*You want to paint descents from the cross, but learn to paint apples!*"

From the first year, our students are invited to go into the city and take a look at real people and then reproduce it on stage. ESACT is in Liège. They see people who are living tough lives.

How did the collaboration between ESACT and Prospero come about?

There's often an opportunistic motivation behind developing a training element in a European cultural project because it gets extra points for it. However, I think that there's a real commitment to training, both at the Théâtre de Liège and at the TNB.

Serge Rangoni suggested we collaborate on Prospero and we agreed. Students from Rennes worked on Raymond

Depardon's documentaries with Françoise Bloch and students from Liège worked with Christine Letailleux on Sade. At ESACT, the idea is not about preserving the educational project; we like to challenge it. We have a desire to work humbly yet proudly to change the world. When we had our last exchanges, we modified the framework defined by Prospero slightly by creating links between the students and the great master Toshiki Okada.

What difficulties have you had to face?

Prospero is driven by the institutions and not by the schools. It's the institutions who have chosen to work with certain schools and not the other way round. There were some tensions around questions of format or duration. For example, the limit of four weeks' work didn't allow us to share our "teaching gems" with students from the others schools. We had to be creative to slightly transform the initial proposition so that it fitted in more with our teaching project.

Why did you decide to continue your collaboration with Prospero?

Even though Prospero had to reduce the training element from 2013 – there are no longer any teaching exchanges – it's interesting that the students are going to spend ten days or so at the FIND (Festival of International New Drama) at the Schaubühne, participating in workshops, seeing shows there and meeting other students, and doing workshops with students from Sweden, Italy, Belgium and China in Bologna.

What's interested you most about the teaching exchanges?

What's interesting is the quality of the flaw in it. We didn't choose to work with other schools so as a consequence we're working with schools we might never have worked

“How can we be united in difference and contradiction?”

NATHANAËL HARCQ

with and it's produced some wonderful surprises. The next most interesting thing is the unexpected. New methods of evaluating European projects should be put in place in order not just to evaluate them from the point of view of the objectives given to them, but also to see what they've produced on the fringes of it. I find art to be equal to its cultural responsibilities when it assumes these positions because it often takes a position of renunciation or reproduction: the culture of the mainstream, of ultra-liberalism etc.

What's the best memory you have of it?

Stanislas Nordey, Françoise Bloch and me sitting on the terrace of a bistro in Modena in 2007, talking about our schools so that we could each take our pick. It was a time of listening, giving ourselves the time to talk to one another in a way that the other person understood us, questioned us and could choose. Stanislas Nordey couldn't make his choice without saying: *"What you're offering, we don't even know what that means. We've never done that before."* No one could choose without exposing their own fragility.

Have your main expectations been met?

The school works endlessly to disrupt established ways of doing things. Established approaches are what distinguish the school from the profession and beginners from the great masters etc. I think it's a shame that no one's thought of creating professional projects based on encounters between students.

In the period from 2008 to 2012, there was a "European research" strand. The schools were not necessarily invited to the encounters. It's said that school is a place for passing on education, but it's much more than that. It's not just the place where artists come because they find a form of security there. It's also the place where they can work on research. The school is the place where you can make mis-

takes. It's the art of finding something because you're not looking for it: it's serendipity.

The question of language – sometimes we don't understand each other that well – and production conditions often prevent the development of complex thought. That's the risk of creating image more than content.

Do students at ESACT feel European?

I don't know whether they feel European. The ones who took part in Prospero consider themselves lucky to be going to Berlin or Bologna. I don't know whether the future of theatre is European. We have to be careful not to train our students to occupy financial niches.

How do you see the future of Prospero's exchanges and knowledge sharing?

If the schools could be involved in the conception of the project, new things could come about.

I've always thought that encounters are interesting when they consider differences in identity. In a European project, it should be less about "why we're the same" and more about "why we're different". How can we be united in difference and contradiction? And be amazed by it?

It would be relevant to have longer shared histories, with students meeting up in their first year so that they can continue to meet up and create together independently.

■ INTERVIEWED ON 1 FEBRUARY 2017

« Nous sommes les enfants de Prospero, mais peut-être pas ses enfants modèles »

ROMAIN DAVID POUR LE NIMIS GROUPE



© Véronique Vercheval

En 2009, dans le cadre de Prospero, des élèves de l'École du TNB ont travaillé avec Françoise Bloch à l'ESACT. Des relations se sont nouées entre eux et plusieurs d'entre nous. Et elles se sont poursuivies de manière informelle. Ce n'est qu'un an après que nous – quelques anciens élèves de l'école du TNB et anciens élèves de l'ESACT – avons décidé de donner une tournure plus formelle à nos échanges en nous demandant comment nous pourrions, en dehors de l'école, approfondir notre réflexion sur les échanges internationaux. À partir de 2010, nous avons commencé à nous réunir en Bretagne, à Liège et à Paris. À nos débuts, le Théâtre de Liège nous a beaucoup encouragés et soutenus en mettant à notre disposition des appartements afin de faciliter nos rencontres à Liège.

Durant notre premier séjour en Bretagne, des Roms ont été expulsés de la France. Là, nous avons pris conscience de la schizophrénie de l'Union Européenne : des étudiants européens pouvaient bénéficier de programmes européens d'échanges entre écoles comme Prospero. Et dans le même temps, l'UE pouvait dépenser des sommes considérables pour empêcher des personnes de passer les frontières. De ce constat a émergé notre conscience politique européenne : Quelle est la différence entre l'UE et l'Europe ? Que signifie protéger ses frontières ? Qui est citoyen européen ? Nous avons entrepris des recherches dramaturgiques sans savoir si nous en ferions un spectacle. Nous avons rencon-

tré des juristes, des militants, des travailleurs sociaux, etc. Nous avons eu moins de succès auprès des parlementaires et commissaires européens. Les politiques migratoires de l'UE, la protection des frontières et Frontex étaient des sujets dérangeants. Nous sommes donc allés à la rencontre des demandeurs d'asile dans des centres où nous avons organisé des ateliers. Petit à petit, notre projet artistique et politique a pris forme. Et le Nimis Groupe est né. Le spectacle *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, mêlant des demandeurs d'asile et des comédiens professionnels, a été créé en 2016. Depuis, il a accompli un beau parcours. En octobre 2016, il a été reconnu d'utilité publique par la COCOF en Belgique.

Nous avons pris conscience de l'importance de l'UE de la culture. En ce sens, Prospero pourrait être un de ses garants en encourageant des politiques culturelles plus favorables à la circulation des artistes et des œuvres. Il me semble crucial de favoriser les échanges entre les citoyens et la circulation des diverses langues au sein de l'UE. Eux seuls, peuvent nous permettre d'accéder aux différentes cultures et de mieux les comprendre. Je ne pense pas qu'on puisse construire l'Europe en l'absence d'échanges culturels. À sa création, l'UE était une belle promesse, il ne faudrait pas la trahir, aujourd'hui.

■ PROPOS RECUEILLIS LE 6 MARS 2017

“We are Prospero’s children, but perhaps not its model children”

ROMAIN DAVID FOR THE NIMIS GROUP



© Véronique Vercheval

In 2009, as part of Prospero, students from the school at the TNB worked with Françoise Bloch at ESACT. Relationships were forged between them and with several of us at the time and these continued informally afterwards. Just a year later some of the students who had now left the TNB drama school and (former) students from ESACT decided to make our exchanges more formal, wondering how we could expand our thinking around international exchanges outside drama school. From 2010 onwards, we started meeting in Brittany, Liège and Paris. When we started out, the Théâtre de Liège gave us plenty of encouragement and support, providing us with some apartments to facilitate meeting up in Liège.

While the first trip was taking place in Brittany, Romas were being deported from France. We became aware of the schizophrenia of the European Union: European students could benefit from European exchange programmes between schools, such as Prospero, yet at the same time the EU could spend considerable sums to stop people coming over its borders. Our European political awareness came out of this. What is the difference between the EU and Europe? What does protecting its borders mean? Who is a European citizen? We embarked on dramaturgical research without knowing whether or not we would turn it into a production. We met lawyers, activists, social workers etc. but had less success with members of parliament and European commissioners. The EU’s migration policies, border pro-

tection and Frontex were disturbing topics. We therefore went to meet asylum seekers in centres and ran workshops there. Little by little, our artistic and political project took shape and the Nimis Group was born. Our production *Ceux que j’ai rencontrés ne m’ont peut-être pas vu* [Maybe the people I met didn’t see me] featuring a combination of asylum seekers and professional actors premiered in 2016. Since then, it has been on a wonderful journey. In October 2016, the group was recognised by COCOF in Belgium as an organisation promoting the public interest.

We became aware of the importance of the EU of culture. In this respect, Prospero could be one of its guarantors by encouraging cultural policies that are designed to promote the movement of artists and works. It seems crucial to me to encourage exchanges between citizens and the circulation of different languages within the EU. These alone can give us to access to different cultures and enable us to understand them better. I don’t think Europe can be constructed in the absence of cultural exchanges. When it was created, the EU held out a wonderful promise that shouldn’t be betrayed now.

■ INTERVIEWED ON 6 MARCH 2017

L'action mode d'emploi

NIKITA FAULON & ROMAIN SCHEINER

En octobre 2016, dans le cadre du projet « Les Rencontres inter-écoles », Prospero réunissait à Bologne soixante étudiants issus de cinq écoles – Rennes, Modène, Liège, Göteborg, Beijing – pour faire des workshops, présenter des cartes blanches, débattre et voir des spectacles au Vie Festival à Modène. Romain Scheiner et Nikita Faulon nous livrent leurs impressions.

Pour vous, qu'est-ce que « Les Rencontres inter-écoles » de Prospero disent des diverses méthodes ? Et de l'Europe ?

Romain Scheiner (R.S.) : Nous avons participé à deux workshops : l'un basé sur la méthode « critical response process » dirigé par Peter Melin (Göteborg) et l'autre basé sur le masque dirigé par Frédéric Ghesquière (Liège). Le travail que nous avons fait avec Peter m'a fait réaliser à quel point notre pensée pédagogique est très univoque en France. Contrairement à ce que nous prétendons, nous ne sommes pas très « ouverts ». Nos manières de faire, d'une école française à une autre, sont assez similaires. Et les metteurs en scène français ne sont pas si différents les uns des autres. Pareil, pour le masque, c'est un travail physique que nous expérimentons peu. Nous sommes encore très (trop) centrés sur le texte.

Nikita Faulon (N.F.) : Cela m'a rassurée de voir qu'il existait d'autres écoles en Europe, actives et engagées. Car nous nous sentons très privilégiés en France. En outre, j'ai découvert qu'en dépit de nos langues et cultures différentes, nous sommes tous des jeunes, désireux d'apprendre leur métier et d'aller au-delà de ce qui a été fait.

Qu'est-ce que l'expérience Prospero renvoie de la jeunesse européenne ?

N. F. : Je n'ai perçu aucune revendication identitaire. Les étudiants n'étaient pas là pour représenter leurs pays. Nous avons envie d'être au monde ensemble. Et peu importait si nous étions Européens ou non.

R. S. : J'ai beaucoup discuté avec les étudiants suédois et italiens sur l'état du théâtre pour essayer de comprendre leur rapport au monde et à l'Europe. Il

était intéressant d'observer que nous avions nos interrogations propres. Les Suédois étaient très préoccupés par les questions du genre et le féminisme. Tandis que les Italiens s'interrogeaient sur l'avenir du théâtre. Ils disaient que le théâtre était en train de mourir en Italie mais que ce n'était pas si grave, qu'ils inventeraient quelque chose de mieux. En revanche, nous partagions tous le même constat : le monde va mal. Mais dès que nous n'étions plus dans le débat, que nous étions dans l'action, l'apprentissage et la création, nous étions galvanisés.

Vous sentez-vous Européens ?

N.F. : Le fait de pouvoir nous réunir à Bologne, de créer ensemble, de voyager librement dans un autre pays européen en montrant juste une carte identité... tout ce qui peut paraître anodin... en ça, je me sens Européenne.

R. S. : J'éprouve mon appartenance à l'Europe dans mon sentiment de liberté. J'aimerais que l'Europe soit plus à l'image des échanges que nous avons eus entre écoles à Bologne et Modène qu'à l'image des montages de production de spectacles. Pour moi, l'Europe, c'est plus qu'une perspective économique.

Quels sont vos auteurs, acteurs, metteurs en scène européens préférés ?

R.S. : Je suis très sensible à l'œuvre de Milo Rau, à son traitement du réel. Il réinvente le théâtre documentaire comme Anne-Cécile Vandalem. Pour moi, le théâtre documentaire présente une limite, il n'ouvre pas sur les fantaisies d'un monde possible. Aujourd'hui, le théâtre manque cruellement d'optimisme, de rêve et de folie. Il devrait transmettre une confiance en la solidarité et la dé-



© David Mignerat

mocratie, des valeurs que nous perdons de vue à cause des conditions de travail actuelles et du monde de la finance.

N.F. : J'aimerais que le théâtre apporte un espoir sincère, pas seulement de belles paroles ou images. Et que la rébellion n'ait pas seulement les traits de la colère, afin qu'on puisse se dire : demain pourrait être autre chose. Lorsque je regarde les comédiens de Thomas Ostermeier jouer, je suis toujours frappée par la qualité de leur jeu, leur exigence. Il faut voir aussi le travail des comédiens d'Anne-Cécile Vandalem dans *Tristesses*. Elle semble y être aussi très attentive.

Quelle est votre plus belle émotion ?

N. F. : J'ai été très touchée par le spectacle *Kiss & Cry* de Michèle Anne De Mey. Même s'il était en italien, même si je ne comprenais pas la langue, je percevais, à travers le jeu de mains, un message universel. Mon émotion passait par le sensible et non par l'intellect. Je ressentais.

R. S. : Mon plus beau souvenir est la dernière soirée que nous avons partagée tous ensemble. Je ressentais à la fois une joie immense et une tristesse infinie. J'avais le sentiment d'avoir embrassé le monde. Tout ce qu'on avait expérimenté et partagé ensemble. C'était abyssal.

Romain Scheiner et Nikita Faulon sont en deuxième année de l'École Supérieure d'Art du Théâtre National de Bretagne à Rennes.

■ ENTRETIEN RÉALISÉ LE 3 MARS 2017

Operating instructions for action

NIKITA FAULON & ROMAIN SCHEINER

In Bologna in October 2016, as part of the Inter-Schools Encounters project, Prospero brought together sixty students from five schools – Rennes, Modena, Liège, Gothenburg and Beijing – to attend workshops, present “cartes blanches”, hold discussions and see shows at the Vie Festival in Modena. Romain Scheiner and Nikita Faulon tell us what they thought of it all.



© D.R. 2017

What did Prospero's Inter-Schools Encounters tell you about the various teaching methods and about Europe?

Romain Scheiner (R.S.): We took part in two workshops, one run by Peter Melin (Gothenburg) on critical response process methods and the other based on the mask run by Frédéric Ghesquière (Liège). The work we did with Peter made me realise just how standardised our educational thinking is in France. In contrast to the claims we make, we're actually not that “open”. From one French school to the next, the way we do things is fairly similar. And French directors are not that different from one another either. Similarly, with the mask, it involved physical work that we don't really do ourselves. Our work is still heavily based on the text (perhaps too much so).

Nikita Faulon (N.F.): It reassured me to see that there are other schools in Europe that are active and engaged because we feel very privileged in France. I also discovered that despite our different languages and cultures, we're all young people who are keen to learn our trade and go beyond what's already been done.

What does the Prospero experience say to you about young people in Europe?

N.F.: I didn't see any claims being made about identity. The students weren't there to represent their countries. We wanted to be in the world together and it didn't matter whether we were European or not.

R.S.: I talked a lot to the students from Sweden and Italy about the state of theatre to try and understand their relationship to the world and to Europe. It was interesting to observe that we all have our own issues. The Swedes were very preoccupied by questions of gender and feminism, while the Italians wondered about the future of theatre. They said that theatre was dying in Italy, but that it wasn't necessarily a bad thing and they would invent something better. On the other hand, we all had the same realisation that things in the world aren't that great. But as soon as we'd stopped talking and started doing, learning and creating, we were galvanised.

Do you feel European?

N.F.: The fact of being able to meet up in Bologna, create together, travel freely in a European country just by showing an ID card... all that might seem trivial, but it makes me feel European.

R.S.: I feel my belonging to Europe in the sense of freedom I have. I'd like Europe to be more like the inspiring exchanges we had with the schools in Bologna and Modena than like shows coming off a production line. For me, Europe is more than an economic perspective.

Who are your favourite European writers, actors or directors?

R.S.: I really like Milo Rau's work and his treatment of real life. He reinvents documentary theatre like Anne-Cécile Vandalem. For me, documentary theatre presents a limit; it doesn't open up all the fantasies of a possible world.

Today, theatre is desperately short of optimism, dreams and lunacy. It should convey confidence in solidarity and democracy, values we're losing sight of because of the working conditions we have today and the world of finance.

N.F.: I'd like theatre to offer sincere hope, not just nice words or images. And I'd like rebellion not to just be about anger, so that we can say to ourselves tomorrow could be different. When I see Thomas Ostermeier's actors perform, I'm always struck by the quality of their acting, their high standards. You should also see the work of Anne-Cécile Vandalem's actors in *Tristesses*. She also seems to be very painstaking about it.

What was your best moment?

N.F.: I was very touched by Michèle Anne De Mey's production *Kiss & Cry*. Even though it was in Italian and I didn't understand the language, I saw a universal message through the acting of the hands. The emotion I felt was to do with my senses and not my intellect. I just felt it.

R.S.: My best memory is our last evening all together. I felt huge joy and infinite sadness at the same time. I had the feeling of having embraced the world. Everything we experienced and shared together. It was huge.

Romain Scheiner and Nikita Faulon are in their second year at the *École Supérieure d'Art* at the *Théâtre National de Bretagne* in Rennes

■ INTERVIEWED ON 3 MARCH 2017

Prospero in action

FACTS AND FIGURES

2008 / 2012 PROSPERO I

With the support of the Culture programme of the European Union

- **Théâtre National de Bretagne, Rennes, France** (run by François Le Pillouër)
- **Théâtre de Liège, Belgium** (run by Serge Rangoni)
- **Emilia Romagna Fondazione, Modena, Italy** (run by Pietro Valenti)
- **Schaubühne, Berlin, Germany** (run by Thomas Ostermeier)
- **Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal** (run by Antonio Mega Ferreira – project manager Gabriela Cerqueira)
- **Tampereen Yliopisto Tutkivan Teatterityön Keskus, Tampere, Finland** (coordinated by Yrjö Juhanni Renvall)

6 co-organising countries: France (coordinator), Belgium, Italy, Germany, Portugal, Finland

6 organisations, 5 languages

2 associate countries (Poland and Latvia)

16 co-produced new works

689 performances in the 6 partner countries and in 11 other European countries

60,900 spectators

6 courses for young directors

2 international symposiums

Several meetings between 8 managers of the schools

8 workshops in other countries for the schools

Budget: € 5.36m over 5 years (including the European subsidy of € 2.2m)

2014 / 2017 PROSPERO II

- **Théâtre National de Bretagne, Rennes, France** (run by François Le Pillouër and since January 2017 by Arthur Nauzyciel)
- **Théâtre de Liège, Belgium** (run by Serge Rangoni)
- **Emilia Romagna Fondazione, Modena, Italy** (run by Pietro Valenti and since January 2017 by Claudio Longhi)
- **Schaubühne, Berlin, Germany** (run by Thomas Ostermeier)
- **Göteborgs Stadsteater, Gothenburg, Sweden** (run by Ronnie Hallgren and since September 2014 by Björn Sandmark)
- **Croatian National Theatre - World Theatre Festival, Zagreb, Croatia** (run by Dubravka Vrgoc)

6 co-organising countries: France (coordinator), Belgium, Italy, Germany, Sweden, Croatia

6 organisations, 5 languages

8 co-produced new works

190 performances in the 6 partner cities

373 performances in 62 towns and cities

3 editions of the FIND+ festival in Berlin

1 inter-school encounter in Bologna (Italy): École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Bretagne (France),

École Supérieure d'Acteurs de Liège - ESACT (Belgium), Scuola alta Formazione Emilia Romagna Teatro (Italy),

University of Gothenburg - Academy of Music and Drama (Sweden), Central Academy of Drama (Beijing)

Budget: € 1.69m over 3 years

2017 / ...

The partners of PROSPERO II are currently discussing new opportunities for collaboration.

www.prospiero-theatre.eu



schaubühne



PASOLINI

ESPOIR

POETRY

FASSBINDER

DIVERSITY

ARTISTE

DURAS

HUMANISME

**WE
ARE
ARTISTS
WE
ARE
RESISTING
AS
CITIZENS**

• RÉSISTER

THINKING