



Cahiers du CRINI

ISSN : 2741-5511

Éditeur : Nantes Université

1 | 2020

Création et crise en Europe

Karsten Forbrig et Elisabeth Kargl

 <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=627>

Référence électronique

« Création et crise en Europe », *Cahiers du CRINI* [En ligne], mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 25 novembre 2025. URL : <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=627>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons – Attribution – Pas d'Utilisation commerciale – Pas de Modification 4.0 International – CC BY-NC-ND 4.0

Le volume *Création et crise en Europe* explore la manière dont les crises, omniprésentes dans l'histoire récente — qu'elles soient politiques, sociales, migratoires, économiques ou sanitaires — nourrissent des formes artistiques engagées, à l'échelle européenne. Initié en 2014, ce projet s'inscrit dans un contexte de "normalisation" des crises, amplifiée par la pandémie de Covid-19. L'ouvrage interroge l'interaction entre « crise » et « création », deux concepts étroitement liés : la crise devient un catalyseur de transformation, tandis que la création artistique agit comme réponse, réflexion ou dénonciation. À travers les contributions de chercheurs et d'artistes, sont analysées des œuvres de metteurs en scène contemporains, ainsi que des pratiques performatives abordant les thèmes de l'identité européenne, de la migration et du traumatisme historique, qui ont foncièrement façonné le projet d'Europe, en constante évolution.

Karsten Forbrig

Introduction - Création et crise en Europe

Michelle Cheyne

Staging Europe Adrift: The Trope of "Europe" in Theatrical Representations of the Migrant Experience

Massimo De Giusti

Crise et identité

Nicole Haitzinger

Post-utopian staging of Europe's crisis in contemporary theatre. Philippe Quesne's *Crash Park* – *La vie d'une île*

Sarit Cofman-Simhon

Nonwaiting for Godot: Fleeing Europe

Antonella Capra

Emanuele Aldrovandi : un théâtre « politique » du paradoxe ?

Arnaud Maïsetti

Scènes déchirées de l'Europe. Krzysztof Warlikowski, passer par le théâtre

Stéphane Poliakov

Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe d'Ilya Ehrenbourg : un projet théâtral

Introduction - Création et crise en Europe

Karsten Forbrig

PLAN

1. Avant-propos
2. Points de départ
3. La normalisation de la crise
4. Le théâtre comme sismographe de la crise

NOTES DE L'AUTEUR

Ces recherches ont été menées dans le cadre de la Fabrique des idées européennes Alliance Europa (<https://alliance-europa.eu/fr/la-fabrique/>), sur financement de la Région Pays de la Loire (Programme Recherche-Formation-Innovation Alliance Europa).

TEXTE

Remerciements

Cette publication est le fruit de cinq ans de travail entre 2014 et 2019 mené dans le cadre du projet « Création & Crise », soutenu par le RFI Alliance Europa au sein du volet « Innovation ». Porté par la Faculté des Langues et Cultures Etrangères (FLCE) de l'Université de Nantes, l'Association pour la Culture et le Théâtre Etranger (ACTE) et le TU-Nantes, le projet « Création & Crise » visait avant tout un décloisonnement entre les mondes artistique et académique, un échange de méthodes, une mise en réseau et l'expérimentation collective afin d'aborder ensemble les questions de société avec un regard et des outils nouveaux. Dans cette perspective, les porteurs du projet ont organisé trois résidences d'artistes, trois ateliers de recherche-crédation, de multiples ateliers de théâtre en langue étrangère, des ateliers de traduction, des lectures scéniques, plusieurs représentations des résultats à Nantes et à l'étranger, deux artist-talks, des conférences et un colloque international. Durant ces cinq années, des échanges enrichissants et des coopérations fructueuses ont été engagés avec de nombreux artistes et universitaires dont certains nous font le plaisir de contribuer à cette publication. Nous leur sommes tout autant reconnaissants qu'aux autres belles rencontres qui nous ont accompagnés dans cette aventure. Nos remerciements vont, entre autres, à Maxi Obexer (Nominée au prix Ingeborg Bachmann 2017, Lauréate du prix EURODRAM 2016), Konstantin Küspert (Lauréat du prix du public à Mühlheim en 2017), Stefan Kaegi (Rimini Protokoll),

aux collectifs d'artistes Le Birgit Ensemble, Étrange Miroir, Stomach Cie, Théâtre AMOK, Cie Mirifique et aux universitaires Catherine Peret (Paris VIII), Nagihan Haliloğlu (Ibn Haldun University Istanbul), Carla Fernandes (Universidade Nova de Lisboa), Frédéric Maurin (Paris III), Christoph Behrens (DAAD / Université de Rostock & Université de Dijon), Stella Lange (Université d'Innsbruck), aux membres du comité de lecture Marc Lacheney (Université de Lorraine), Maren Butte (Université de Düsseldorf), Bénédicte Terrisse (Université de Nantes) et à tous les participants des ateliers ainsi qu'à l'équipe d'Alliance EUROPA et à l'Université de Nantes et le laboratoire de recherche EA 1162 CRINI.

1. Avant-propos

- 1 Les productions scientifiques sont souvent soumises à un décalage dans le temps entre le moment de la recherche, l'échange avec la communauté scientifique à travers des conférences et colloques, la rédaction d'un article et sa publication. Le présent volume « Création et crise en Europe » ne fait pas exception.
- 2 La normalisation de la crise telle que nous l'avons constatée au début de notre projet en 2014, à l'exemple des crises politiques en Syrie, sur la péninsule de Crimée ou en Grèce, à l'instar de la crise migratoire et de son lien étroit avec la crise climatique, n'a en rien laissé présager les circonstances dans lesquelles nous nous retrouvons actuellement.
- 3 En ce moment, la crise du Covid-19 déstabilise le monde entier. Vue par les uns comme une crise de la (post)modernité technologique (Geoffroy de Lagasnerie) ou comme révélateur d'une crise systémique du néolibéralisme (Barbara Stiegler) et par d'autres comme le signal d'un éveil écologique (Bruno Latour), elle marquera probablement pour longtemps une césure dans tous les domaines de la vie.
- 4 À l'égard de cette situation, le titre de cette publication « Création et crise en Europe » ainsi que son contenu peuvent paraître au premier abord décalés. Néanmoins, cette publication propose un état de réflexion sur les concepts de « création » et de « crise » ainsi que leur propension d'interaction mise en évidence par des œuvres artistiques engagées. Que ce soit la médiation d'une crise à travers le *reenactement* comme dans les spectacles de Milo Rau (voir la conférence de Kathrin Julie Zenker, Université de Nice Sophia-Antipolis) ou la réponse artistique à la crise politique sous

forme d'*Aktionskunst* à l'image du *Zentrum für Politische Schönheit* (voir l'article et la conférence vidéo de Michelle Cheyne, University of Massachusetts Dartmouth), toutes ces expressions artistiques, leur analyse et interprétation peuvent également servir de point de départ pour mieux aborder la situation actuelle et inédite. Il est certain qu'un nombre significatif des crises pré-Covid-19 continueront à nous préoccuper au-delà de l'immédiateté de la situation. Il est donc d'autant plus urgent de s'ouvrir au croisement de méthodes et de regards comme nous l'avons pratiqué au cours de ce projet afin de mieux comprendre et d'agir ensemble sur le monde à venir.

2. Points de départ

- 5 Par définition, le terme « crise » désigne une situation de trouble, due à une rupture d'équilibre plus ou moins violente (des régimes, de l'équilibre du pouvoir, des États, de l'entreprise, etc.) et dont l'issue est déterminante pour l'individu ou/et la société. Dans le contexte économique, on parle d'un dysfonctionnement, souvent caractérisé par la surproduction ou la dépression, le chômage et, en économie capitaliste, un effondrement des cours boursiers. D'après Max Frisch, la crise est un état de chose hautement productif. En effet, les situations de crise provoquent une réaction, appellent à une solution qui tient compte du basculement subi, qui le fait oublier ou, au mieux, améliore le statu quo. Nous ne pouvons donc penser la crise autrement qu'en tant que moment créateur ou comme élément intégrant de la création. En revanche, hormis son enracinement indéniablement religieux, le concept de « création », et par extension de l'acte créatif, évoque un certain nombre d'autres associations, en premier lieu celle de la pratique artistique, la (re)production, le jeu, l'apprentissage, la stratégie de solution, l'innovation. Tandis que les deux premiers termes sont intimement liés, le troisième dresse le cadre, ouvre la scène à des démonstrations et exemples multiples de ce qu'est la crise politique, philosophique et morale de nos jours et des réponses possibles. Car, en même temps, le mot « Europe » désigne toujours, au-delà des repères géographiques, un objectif à atteindre, une utopie à créer, une réponse à la « crise » comme cela a déjà été plusieurs fois le cas au cours de l'histoire.

3. La normalisation de la crise

- 6 Il est donc relativement facile d'observer une certaine régularité des crises à travers l'histoire. L'ascension et la chute des empires, des conflits armés ainsi que les crises sanitaires ou économiques ont toujours marqué l'esprit des femmes et des hommes. En revanche, ce qui a changé à travers le temps, c'est l'impact des crises, le rapport individuel et collectif envers la situation de crise, mais surtout le discours médiatique et son instrumentalisation politique.
- 7 Depuis plusieurs années, ce sont avant tout des discours inquiétants que les citoyens européens entendent fréquemment. En 2008, l'expression « crise financière » fut élue « mot de l'année » par la *Gesellschaft für deutsche Sprache (GfdS)*, et semble désormais hanter les sociétés tel un spectre. Argument premier en faveur d'une politique de rigueur, la « crise financière » s'est entre-temps transformée aux yeux de bon nombre en « crise générale ». La crise de l'emploi dans de nombreux États européens, la crise énergétique, la crise de la dette dans la zone euro, la crise de gouvernance au sein de l'UE, indéniablement liée à cette dernière, la crise syrienne, la crise ukrainienne, la grande crise migratoire ou la crise provoquée par les actes terroristes – chacune de ces situations troublantes semble en cacher une autre au point que l'état de crise devient la norme. Hormis le retentissement perpétuel du terme « crise » dans les médias, nous rencontrons cette notion également au théâtre. Elle n'est autre que le nœud de l'action dramatique, caractérisé par un conflit intense entre les passions, devant conduire au dénouement. Le théâtre, ce double de la vie, donne donc pratiquement depuis ses débuts à voir et à entendre les mécanismes de la crise.

4. Le théâtre comme sismo-graphie de la crise

- 8 Le mot d'ordre du projet « Création et crise » était « tendre l'oreille, ressentir les tremblements ». Où, quand et comment les arts du spectacle nous permettent-ils de mieux penser le mécanisme de la crise dans ses différentes phases ? À quel point cet instrument d'analyse et de critique, qu'est le théâtre, est-il lui-même dans un état

de crise ? Et comment en sortir ? Ce sont quelques-unes des questions qui ont guidé nos réflexions, notamment lors du colloque international « Scène Europe – Europe sur scène » en février 2018 à l'université de Nantes.

- 9 La question du sens profond et des possibles conséquences de la sortie de crise, du fameux « BREXIT », est posée par Anna Furse dans sa conférence inaugurale *Theatre as a model of collaborative process and ethical framework*. Peut-on encore croire à la politique représentative et à ses modes d'expression ? Sortir d'une crise telle que le référendum britannique l'a provoquée, ne signifie-t-il pas entrer dans une autre, bien plus grave ? Avec la perspective des récentes évolutions en temps de pandémie, le signal d'alarme tiré par notre collègue londonienne retentit encore plus fort aujourd'hui. Cette volonté de distinction, de séparation et de changement, exprimée par le vote britannique, semble être symptomatique des moments de crise. C'est à ce phénomène que Massimo De Giusti consacre sa contribution *Crise et identité*. Dans un premier temps, en partant d'une analyse des *Perses* d'Eschyle, une tragédie qui, selon lui, vise à forger et à célébrer l'identité grecque supranationale, De Giusti met en évidence les liens étymologiques et historiques entre crise, séparation et identité pour ensuite les mobiliser dans la perspective d'une définition de l'identité européenne contemporaine. Alors que De Giusti prend comme point de départ le théâtre antique, Nicole Haitzinger, quant à elle, se place à l'opposé en proposant une réflexion critique sur l'Europe à partir de l'analyse des représentations métaphoriques dans *Crash Park – La vie d'une île* (2018) de Philippe Quesne. Haitzinger démontre comment, en faisant référence aux multiples crises – économique, politique, identitaire et culturelle – qui traversent l'Union Européenne, Quesne réussit à mettre en relation les concepts d'Europe et de crash en ayant recours à l'étymologie grecque du mot « crise » et en leur donnant une forme animale inspirée de différentes traditions historiques et philosophiques.
- 10 Cette Europe contemporaine se définit aux yeux de Sarit Cofman-Simhon et Michelle Cheyne par un double bind, à la fois mouvement d'attraction et de répulsion, dû à son histoire. Ainsi, les deux universitaires consacrent leurs contributions à la migration au sein de l'Europe et vers l'Europe. Tandis que Cofman relit, avec Sobol, *Waiting for Godot* comme une pièce sur des réfugiés juifs

pendant la Seconde Guerre mondiale, Cheyne interroge, à travers des œuvres, performances et actions de Lina Prosa, Marco Martinelli, Anders Lustgarten et *Zentrum für Politische Schönheit*, les enjeux et les conséquences au cœur des représentations artistiques de l'Europe comme un acteur central dans l'histoire de la migration. Car, d'après Michelle Cheyne, « analyser le trope esthétisé et esthétisant de migration dans la première décennie du XXI^e siècle, notamment les figures qui se focalisent autour de Lampedusa, offre une clé importante pour mieux comprendre comment le trope d'Europe et ses représentations symboliques sont articulés et déployés ».

- 11 Antonella Capra, Arnaud Maïsetti et Stéphane Poliakov procèdent, quant à eux, à l'analyse d'une vision singulière de l'Europe et de ses crises à travers l'œuvre d'un artiste. Antonella Capra s'intéresse au jeune dramaturge italien Emanuele Aldrovandi dont l'œuvre décrit une Europe et notamment une Italie contemporaine en crise, suite à la situation sociale actuelle, à l'émigration, au terrorisme et à la résurgence des idées néo-fascistes. Arnaud Maïsetti, pour sa part, suit le travail du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski. Témoin de la fin de la Guerre Froide, moment crucial dans le récent développement européen, il ne cesse d'interroger l'Europe, son histoire, puisant dans ses mythes fondateurs, sacrés et politiques, les images capables de la regarder en face. Pour Maïsetti, loin de documenter l'Histoire, le théâtre de Warlikowski propose une singulière « contre-Histoire » capable de venger l'Histoire, pour trouver des issues à ses tragiques apories. À cheval entre recherche classique et recherche-crédation, Stéphane Poliakov interroge à son tour une autre période de l'histoire européenne récente à travers son analyse du roman d'anticipation *Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe* d'Ilya Ehrenbourg et de son adaptation scénique par Meyerhold en 1924. Ainsi, Poliakov ne révèle pas seulement au grand public une œuvre littéraire plutôt méconnue, mais met également ses recherches à profit afin de développer son propre projet théâtral dont il nous fait part dans sa contribution.
- 12 Se situant également du côté de la recherche-crédation, l'auteur, acteur et metteur en scène Ronan Chevillier propose, à travers sa contribution *Le moteur de la crise : petit boulot pour participer à quoi ?*, de suivre une création théâtrale participative sur le campus universitaire de Nantes. Ce projet théâtral tente de relier plusieurs

sentiments diffus qui traversent cette jeunesse européenne, pour donner à voir et à entendre comment celle-ci prend de plein fouet les réalités de la vie d'adulte dans un monde en mutation, incertain, intégrant la crise comme modèle existentiel. Enfin, la présente publication est complétée par la traduction inédite de la pièce de théâtre *Europa verteidigen* de Konstantin Küsspert. Dans un premier temps objet d'un atelier de traduction sous la direction de Gwenaëlle Zielinski et de Clément Fradin, le texte a été entre-temps actualisé par l'auteur. La traduction finale de cette pièce chorale à la tonalité fort satirique est signée Louise Ferron, Aurélie Le Née et Elisabeth Kargl.

RÉSUMÉS

Français

Le volume *Création et crise en Europe* explore la manière dont les crises, omniprésentes dans l'histoire récente — qu'elles soient politiques, sociales, migratoires, économiques ou sanitaires — nourrissent des formes artistiques engagées, à l'échelle européenne. Initié en 2014, ce projet s'inscrit dans un contexte de "normalisation" des crises, amplifiée par la pandémie de Covid-19. L'ouvrage interroge l'interaction entre « crise » et « création », deux concepts étroitement liés : la crise devient un catalyseur de transformation, tandis que la création artistique agit comme réponse, réflexion ou dénonciation. À travers les contributions de chercheurs et d'artistes, sont analysées des œuvres de metteurs en scène contemporains, ainsi que des pratiques performatives abordant les thèmes de l'identité européenne, de la migration et du traumatisme historique, qui ont foncièrement façonné le projet d'Europe, en constante évolution.

English

The issue *Creation and Crisis in Europe* examines how crises, which have been a constant presence in recent history, whether political, social, migratory, economic or sanitary, have informed art forms with a social conscience on a European scale. This project initiated in 2014 is part of a general trend of 'normalisation' of crises, a process that has been exacerbated by the Covid-19 pandemic. The volume explores the interaction between "crisis" and "creation", two closely intertwined concepts. It posits that the crisis becomes a catalyst for transformation, while artistic creation serves as a response, reflection or means of denunciation. The researchers and artists who contributed offer analyses of contemporary European theatre directors' works and of performative practices addressing issues of identity, migration and historical trauma, which have played a significant role in shaping the constantly evolving concept of Europe.

AUTEUR

Karsten Forbrig

Université de Nantes

Staging Europe Adrift: The Trope of “Europe” in Theatrical Representations of the Migrant Experience

Michelle Cheyne

PLAN

1. Flags and Fortresses: Tropes of Exclusion and Immobility in 21st-Century Caricatures of Europe
2. Failed Structures: Tropes figuring the EU
3. Saving Theoretical Migrant Lives: ZPS's *Die Jean-Monnet-Brücke*
4. Absent Migrant Lives: ZPS's *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*
5. Living with Migrants: Lustgarten's *Lampedusa*
6. Conclusion

TEXTE

- 1 In 1536, the geographer Sebastian Münster produced his now iconic *Mappa Europae* representing Europe as a sovereign. His portrayal of Europe imagines this entity as a queen, halfway between the Greek myth of Europa and the allegory of empire. This map provides a strong reminder of the interconnected nature of the three civilized continents that Münster and his contemporaries believed comprised the world: Europe, Africa, and Asia. While the new world of the Americas had been discovered by then, Münster's map does not integrate it into the Renaissance political geography. Instead, in this 16th century representation, Europe as a human space stands between the other two continents. The borders and geological formations give this stately queen her form. If we fastforward to our present, what do we see? What does Europe look like on the world stage in the 21st century? Today, empire has become an economic supranational union. Given this change, how do the 21st-century visual representations of Europe compare to Münster's map? What specifically are the visual and theatrical tropes used to represent Europe? How do theatre and art participate in the negotiation—both artistic and political—to define this “space” by confronting spectators with tropes of Europe and of its outer limits?

- 2 This paper looks at how Europe is performed in an attempt to address these questions. By “performed”, I mean how the institution or entity of Europe is realized, that is to say rendered real, through symbolic public performance. Here, however, we will not examine the political performance like elections and other political rituals used to create and breathe life into Europe. Rather, our attention will focus on artistic performances through which Europe is represented, like political caricatures in the press and performance arts (*arts du spectacle*). A quick inventory of art representing Europe shows a daunting and ever-growing number of pieces of work. This current paper analyzes a representative sample in an effort to better understand the major trends and mechanisms at play. Thus, without pretending to provide an exhaustive analysis, this study seeks to elucidate how Europe is staged today and the stakes and consequences involved. It is sensitive to the fact that any representative sample is bound to the historical context. These findings must be framed within the broader over-reaching narrative of the evolution of tropes of Europe. Thus, this paper is one piece of a larger picture.
- 3 In fact, I would suggest that the second decade of the 21st century stages Europe as adrift, paradoxically imagining it *a contrario*, that is to say defining Europe by that which it is not, more specifically defining it through its failures. Arguably, migration, more than any other “policy failures” (agriculture, fishing, energy, bureaucracy, fiscal responsibility), appears intimately linked to what Europe is not in an ontological sense. In many respects, this is logical. If elections, diplomacy, legislation, and regulation articulate, on the one hand, what Europe is, then migration defines, on the other hand, what is not European. Such distinctions place great tension on the underlying principles that lie at the heart of the European project, namely human rights, democratic values, and liberalizing the movement of people, goods, and services. Migration, in concrete and human terms, stages Europe, even as it appears to call Europe and its self-proclaimed values into question. While political rhetoric and action highlight this tension with the aim of resolving it, artistic representations and productions highlight the tension and problematize it. Artistic representations, as I hope to show, play a key role in helping the public cope with this unresolved tension and ambiguity, shuttling

spectators between ideals, failure, and hope, highlighting the active, creative search to find a way to introduce the human into Europe. Where political rhetoric promises solutions, artistic rhetoric raises questions. While artistic rhetoric, and theatrical rhetoric might sometimes, but not always, offer hope, it does not claim to have answers. Analyzing how artists using tropes of migration and tropes of failure to stage Europe helps better understand the mechanisms and power of such tropes as well as the distinction to be made between political and artistic rhetoric. This paper uses a small corpus of political cartoons, performance art, and theatrical pieces to trace this phenomenon. We begin by looking at how five political cartoons by Patrick Chappatte, Tasos Anastasiou, Emanuele Del Rosso, and Nicolas Lambert dramatize Europe as a failure, lampooning the modern face of Münster's sovereign queen, in particular in relation to migration. Then, we turn to plays and performance art by Lina Prosa, Marco Martinelli, Anders Lustgarten and Philipp Ruch's *Zentrum für Politische Schönheit*, as well as sculpture by Mimmo Palandino to examine how the dead bodies from the "migrant crisis" are mobilized as symptoms of Europe's many failings. These failures are characterized as structural. These failures need to be considered critically to understand how they are articulated, their validity and to what end they are mobilized.

1. Flags and Fortresses: Tropes of Exclusion and Immobility in 21st-Century Caricatures of Europe

- 4 What would be the contemporary equivalent to Münster's map? Perhaps the most iconic representation of Europe in the 21st century is the European flag itself. Yet, as triumphantly serene as the 12 yellow stars balanced in a circle on a field of bright blue might appear, caricatures in the press offer a range of more critical views that problematize this vision. Here, in the context of an interrogation of the narratives, symbols and images that theater and performance use to represent Europe, two particular caricatures representing Europe and its limits in the second decade of the 21st century bring alive a very different image from that of geometric stability. These

images illustrate the political and social tensions within the EU regarding European-bound migration.

- 5 The first caricature is a variation that Patrick Chappatte drew of the European flag in August 2015 (Chappatte, 2015a). Given that Chappatte deliberately subverts the iconography of the original, it is useful to quickly review its history. In fact, the EU flag is the same as that of the Council of Europe despite the fact that the two entities are not the same. Recognizing the overlap between the symbols and the 28 member states shared by the two separate institutions (Council of Europe, EU) is key to understanding the tension between European ideals and reality that visual and theatrical tropes of Europe in the 21st century illustrate. In 1955, the Committee of Ministers of the Council of Europe adopted as its emblem “on a field azure a circle of twelve mullets or, their points not touching” in a resolution explicitly lays out how this heraldic description should be read symbolically:

Against the blue sky of the Western world, the stars symbolize the peoples of Europe in the form of a circle, the sign of union. The stars are twelve in number and are invariable, the figure twelve being the symbol of perfection and entirety. (Resolution (55)21)

- 6 In 1988, a further resolution stressed the importance of the European flag as a symbol of solidarity and of membership of one community (OJ EC, Doc. A2-104/88).
- 7 Chappatte’s 2015 caricature representing Europe contrasts sharply with these positive symbols. It replaces the circle of stars with a ring of yellow barbed wire. The stars are single wire barbs. In fact, a variety of drawings adopt this simple image and use a circle of barbed wire to represent Europe as a no man’s land. By the same token, a number of cartoons play on the use of a circle of identical (or virtually identical) images to comment satirically on EU policies. Examples range from fairly innocuous images like a ring of yellow wind turbines (Vadot) to more troubling ones like a ring of floating corpses (Chappatte b). Variations on this visual trope continue to appear. In 2018, Tasos Anastasiou reimagines the EU flag as a field of blue with a circle of yellow medieval tower-like fortifications (Anastasiou, 2018). In fact, in this caricature, Anastasiou plays on two separate tropes. On the one hand, he uses the EU flag discussed above and on the

other he mobilizes the equally popular stereotype of Europe as a fortress that will be discussed below. Emanuele Del Rosso also combines these two tropes when he pens a cartoon that portrays Europe as the grey stone wall with star-like towers of an embattled circular fortress rising out of the menacing waves of a stormy sea (Del Rosso). Del Rosso's drawing underscores both the vitality of the two tropes and their plasticity. Del Rosso pushes the image of the flag to the very limits by rendering it in geological and architectural terms. His caricature demonstrates the ease with which visual details encourage the viewer flesh out the sketch, associating words that in turn activate verbal tropes, in this case "waves of migrants", a common trope in political rhetoric and the press.

- 8 The second caricature that I want to discuss specifically engages the trope of the fortress. It accompanies a 2013 text on "*La Butte rouge migratoire*" published by the French geographer, Nicolas Lambert, for *Carnet NEOCARTOgraphique* (Lambert, 2013). Like Münster's 16th- century map, this drawing proposes a vision of Europe that plays simultaneously on familiar geographic references and the symbolic values that define the lands sketched out. By 2013, the iconography has changed noticeably. Europe is no longer portrayed as a stately sovereign.
- 9 Instead, the image Lambert uses imagines Europe as a fortress. The contours of a grey concrete prison-like structure are easily recognized as the outer edges of the land masses that constitute the EU. This is a high-walled and self-contained Europe. Its few windows are tiny and barred. Its drawbridge has been pulled up. The image is forbidding and carceral. We see no human figures.
- 10 In fact, the particular cartoons that Chappatte and Lambert publish play on tropes that represent Europe as a space in which political discourse and political reality are not aligned. The drawings of the EU as a circle of barbed wire or as a defensive fortification represent Europe as an isolated space and they call into question its very humanity, challenging its connection and commitment to human rights. Gone here in these images is the human body that defined the geography of Europe in Münster's map. Gone are Africa and Asia, for that matter.

- 11 The caricatures that we have just examined offer the spectator a vision of Europe as a sterile and static space that seals itself off from intruders and outsiders, whether it is sketched as a fortress or a no man's land surrounded by barbed wire. These representations emphasize the inhospitable nature of such a setting. Moreover, at first glance these two illustrations portray the European Union as empty. While we can easily link this emptiness to hollow rhetoric, let us consider the tangible nature of this emptiness. The concrete bunker and the barbed wire offer shapes and symbols that evoke Europe, but humans appear to be excluded from this space. Ironically, Europe—as the Council of Europe and as the European Union—specifically claims to create a geographic space defined by its defense of human rights. The Copenhagen criteria of 1993 articulate Europe's pretensions in this respect by stipulating that States wishing to join the E.U. must share the fundamental commitment to human rights, democracy, as well as free movement of people and goods that unites this supra-national body (art. 2 and 49, TEU). This sterility and emptiness thus appear antithetical to the values and ideals that are touted as fundamental to Europe.
- 12 A closer look at these two cartoons calls into question the impression of Europe as an empty space. In fact, both of these cartoons present Europe as a temporarily empty stage, highlighting the inherent theatricality of these images. For instance, in the Lambert drawing of the fortress, there is a disembodied voice that we see/hear located by the drawbridge: "SLOWLY... SLOWLY... take your time..." (Lambert, 2013). An invisible European "insider" urges caution. Chappatte's cartoon of the EU flag as ring of barbed wire also seeks to maintain the status quo by explicitly and theatrically staging exclusion in the margins. Centered inside the yellow protective ring of barbed wire are the bright white letters E and U. They project light outward, casting shadows behind the two figures tucked in the lower right-hand corner. Examination shows this couple to be a man with a patched coat and scarf carrying two suitcases followed by a female enveloped in scarves holding a wailing baby in her arms. The geography of the drawing orients the viewer with a reminder that these figures circling up toward the East are from the South and from the East. The two shadowy figures lurking here on the margins bear closer scrutiny. The only human beings portrayed are these two

bodies—three counting the baby. Their inclusion in the image stages their exclusion. They are barred from the European space and find themselves reduced to circling around looking for the door to Europe. While caricatures, these figures depict the quest to find a gateway through which to enter Europe.

- 13 In fact, these figures searching for a gateway to enter Europe are precisely what interests me here insofar as “outsiders seeking entrance” have become central to how Europe performs and represents itself. If we return for a moment to the map of Europe as a queen, she is situated in relation to Africa and Asia. The geographical boundary separating Africa and Europe is the Mediterranean, the Middle Sea. The people attempting to cross it are migrants, in the broad sense of the term. I would argue that migrants, and specifically migrant bodies, are key to the visual tropes used to stage Europe as an entity in the 21st century.
- 14 Where the disembodied voice in Lambert’s drawing is a European voice anxiously resisting opening the gates, the couple in Chappatte’s caricature seek entry. In these two cases, we have live bodies. The message appears to be that when Europe functions, its walls and fences keep live bodies out. What would be the converse of this? Would it be that the fortress or the barbed wire boundaries fail to keep out live bodies? Would it be that the fortress or the barbed wire boundaries fail to keep out dead bodies? The structures—physical and/or legal—meant to prevent migrant entry or to protect Europe from too rapid an influx of migrants fail, in fact, on both counts. This is particularly striking in the case of sea crossings that result in highly visible, mediatized bodies that raise issues of whether the “walls” are functional and whether the EU itself is functional. Specifically, European-bound migration across the Mediterranean has resulted in a variety of efforts—physical and political—to rescue migrants from drowning when the boats carrying them capsize or break apart as well as a staggering numbers of dead bodies.

2. Failed Structures: Tropes figuring the EU

- 15 While the drownings, shipwrecks, and rescues at sea were an established phenomenon before October 2013, after that date, the images of these crossings began to feel iconic. On October 3, 366 migrants drowned when the boat they were on sank. At the time, this was the deadliest of the shipwrecks for the Lampedusa crossings. International media coverage raised public awareness and European leaders faced public censure for the human tragedy. The idea that Europeans could allow such mass drownings to occur spurred political action to increase capacity for rescues. The Italian protagonist in Anders Lustgarten's play, *Lampedusa* (2015), written for the SoHo Theater in London in response to this tragedy, notes with asperity the unintended consequences of this mediatization: the efforts to keep images of rescue attempts in the public eye appear to have increased the profitability of the human smuggling industry:

People keep pouring in, they run more boats than ever before, boats from Turkey and Lebanon and Libya and Egypt, boats with crews that are set to crash into Europe. Rescue guaranteed 'cos nobody wants a shipwreck off their coastline, so the price of the ticket goes up. Ingenious fuckers the smugglers. (Lustgarten 18-19)

- 16 Photographs of rescue operations regularly accompanied and continue to accompany reports of the tragedies that result when human smugglers and traffickers overload boats. Bright blue, navy blue and bright orange predominate, caught from a variety of angles. This creates a troubling aesthetic experience. The compositions feature frail boats laden with migrants, some tipping into the sea, others full of orange life-jacketed figures having been saved, bodies flailing in the water. Whether from 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, or 2019, these images are painfully similar, as are the annual cycles of shipwrecks and European-bound migrant drownings in the Mediterranean. The International Organization for Migration (IOM) tracks the statistics for the death tolls, offering monthly and annual comparisons. As Lustgarten's protagonist notes explaining his job responding to migrant boats in distress, "rescuing people is not the key part of

the job. The key part of the job is the dead” (Lustgarten 18-19). The lives lost as migrants attempted to reach Lampedusa triggered artistic response even before 2013. By this time, artists like Lina Prosa (*Trilogia del Naufragio*, 2013) and Marco Martinelli (*Rumore di acque*, 2010) were already engaged in award-winning theatrical projects that responded to the ever-increasing number of dead in efforts to educate the public and commemorate the victims. One of the key features that stands out is the extent to which their plays showed the fortress to be pregnable and the borders to be ineffective. The lack of effectiveness of walls and the need to commemorate those who died during attempts to cross the border to the EU is also central to Mimmo Palandino’s sculpture on the southern shore of Lampedusa. Amani and Arnaldo Mosca Mondadori and their charitable organization, the *Fondazione Amani*, commissioned the Palandino to create a sculpture in “memory of those migrants who lost their lives at sea” (*Fondazione Amani*). The foundation explains: “[t]he monument stands as a memorial for future generations to the inhuman tragedy of so many migrants dead and dispersed in the Mediterranean, often without witnesses” (*Fondazione Amani*). The *Alternativa Giovani e la Comunità* of Koinonia, Italian Ministry of the Interior and the U.N. High Commissioner for Refugees, also supported the project.

17 The artistic choices made by Paladino highlight the failures of the physical and mental structures of Europe. He constructed a wall five meters high and three meters wide in refractory ceramic on the southern shore of Lampedusa. This is not, however, a successful wall. There are breaks and holes in it. In fact, Palandino changes the spectator’s perspective by transforming a flawed barrier into an open door looking out over the Mediterranean towards Africa. This *Porta di Lampedusa*, *Porta d’Europa* (alternately translated as the Door of Lampedusa, the Door of Europe as well as the Gate of Lampedusa), was dedicated on June 28, 2008. One could argue that it creates the very door that the migrants in the lower righthand margin of Chappatte’s barbed wire EU caricature seek. Paradoxically, this symbolic door exists only to commemorate the thousands of dead migrants who drowned in their attempt to enter Europe.

18 The “Door to Europe” looks out across the Mediterranean that separates Europe from Africa, testimony to the dead and to the fact that

walls do not work. Like Chappatte and Lambert's political cartoons, this sculpture appears to be devoid of human bodies despite their presence on the margins. Moreover, Paladino's sculpture both traces the contours of Europe and problematizes the notion of this space. The dead migrant body is key in this symbolic operation. The power of this figure of the invisible dead migrant body stems from the "present absence" that creates a powerful effect without introducing the easily politicized "distractions" of the presence of migrants. Produced by the political border cordoning off Europe from non-Europeans, the corpse of the non-European migrant helps stage Europe by process of elimination. What does this "Europe" look like? The trope most frequently mobilized is that of an important, degenerate, selfish, and hypocritical Europe that betrays its values regarding free movement, liberalism, and human rights. The dead migrant body is used to illustrate this structural failure. After October 3, 2013, the images of dead bodies in the press prove as iconic as the photographs of the rescue operations that fished migrants and bodies from the Mediterranean. The October 2013 images are particularly memorable with the seemingly countless rows of green and black body bags lined up along the quayside and in municipal buildings. Martinelli (*Rumore di acque*) and Lustgarten (*Lampedusa*) both create protagonists whose indignant rage at the number of dead marks the corpses of the migrants as a sign of the failure of the EU as a political structure. Martinelli's monologue stages a bitter civil servant in the accounting job from (or is it for) Hell who keeps tally of the dead, aligning numbers to stories and identities. The staccato litany of unidentified dead, even in the typography of the published text, hammers home the scale before the 2013 tragedy. Each dead body points to the inadequacies of Europe at the political, legal, and moral levels:

3462 / unknown / 4359 / unknown / 6758 / unknown / 4445 /
 unknown / 789 / unknown / 3989 / unknown / 1290 / unknown /
 15677 / unknown / 23591 / is that possible? / that's too high /
 maybe an error / either way / unknown / 2487 / unknown / 2488 /
 unknown / 2489 / unknown (Martinelli 19-20)

- 19 Lustgarten's protagonist, Stefano goes further. This character offers an "eye witness" view of the October 3, 2013 events. This character is

an Italian fisherman turned rescue boat and clean up worker. He recounts with a first-hand tally the October 3, 2013 rescue operation: “This morning a migrant boat, unusually overloaded even by the standards of migrant boats, overturned within sight of Rabbit Beach. So far, we’re looking at north of 350 dead. Salvo and I personally recovered seventy-four corpses today. Mainly children. Children and women” (Lustgarten 18). Stefano’s anger over the numbers links the failure of Europe to cope with the influx of migrants and with criminal circuits running the smuggling operations, “The fucking numbers. We pulled out four times as many dead last year as the year before. FOUR TIMES. More than three thousand corpses. And those are just the ones that we found. But nothing changes. People keep pouring in...” (Lustgarten 18-19). The trope of recounting and accounting for the dead in these two plays emphasizes the large collective numbers of the dead in order to underscore the scope of Europe’s failure. In these plays discussed above, dead migrant bodies mark the failure of Europe to rescue and its failure to open. Martinelli and Lustgarten’s plays underscore the consequences of the “success” of keeping Europe as a fortress or as a no-man’s land in which migrants lurk at the margins. As in the press photographs or in Chappatte’s caricature of the European flag as the blue Mediterranean with a floating circle of twelve black corpses, the dead bodies in these three plays appear as markers of the failure of European ideals, European strength, and European compassion.

- 20 Thus, successful European borders are depicted as destructive of European ideals. The physical structures of Europe, the walls, the fortress, the borders all appear as failures. They fail to keep out live rescued migrants and they fail to keep out the corpses of drowned migrants, as well. Moreover, the corpses underscore the failure of European ideals, notably with respect to human rights. Philipp Ruch’s artistic collective for “aggressive humanism”, the *Zentrum für Politische Schönheit* (ZPS), also engages in strong critique of the failure of Europe as a structure. Of particular interest are the ZPS *Aktionen* from 2014 and 2016. The *Aktionen* may be unconventional theatre that do not occur in a playhouse, but they are theatre pieces nonetheless. They are meticulously orchestrated and blur the lines separating reality from performance and from fake news. They use digital and social media as well as conventional acting and staging.

- 21 Their multimedia and participative performance pieces *Erster Europäischer Mauerfall* (2014) and *Die Toten kommen* (2015a) with separate acts of reburying an exhumed migrant corpse and of creating a symbolic cemetery in front of the Federal Chancellery, stage the failure of European symbols and structures with respect to migrant deaths. *Die Toten kommen*, like ZPS's other *Aktionen*, combines publicity, video installation, participatory performance, and provocation. The ZPS described its objectives in this project as connected to European indifference:

In light of the fact that the victims did not make it to our country alive, the Center for Political Beauty brings us their bodies. We are being confronted with the consequences of what we do or rather what we don't do. That is the one thing. The other is: the intervention transforms piles of corpses into individuals who lost their lives. It transforms refugees into people. The intervention also affirms our feeling that we are about to commit grave mistakes. We didn't ask what happened to those who died. (ZPS 2015a)

- 22 *Erster Europäischer Mauerfall* had gone even further. It used the trope of failure as well, but it focused specifically on staging the disconnect between memorial structures and policy at the time. For this 2014 *Aktion*, ZPS stole white crosses commemorating victims who died trying to cross the Berlin Wall at the moment of commemorative ceremonies for the 25th anniversary of its fall and they made reproductions of these to use as part of a performances staging the crosses and actual refugees to protest the plight of migrants excluded by EU border policies. The ZPS website describes the event in the following terms:

The art installation of "white crosses" collectively left the city's government quarters to escape the commemoration festivities for the fall of the Berlin wall's 25th anniversary. In an act of solidarity, the victims fled to their brothers and sisters across the European Union's external borders, more precisely, to the future victims of the wall. Since the fall of the iron curtain, the EU's border has taken 30,000 lives. § The new European barbed wire fences are unacceptable. While the official commemoration cartel was preparing for the 25th anniversary of the fall of the Berlin wall, 100 people resolutely approached the EU's external border in order to

tear it down. Two buses drove 100 peaceful revolutionaries with bolt cutters and electric angle grinders to Bulgaria's "containment facility" to make unmistakably clear that: we do not accept the breach of international law. § While Berlin's politicians sent balloons up into the air listening to nostalgic and sedating speeches in an Oktoberfest- like ceremony, German citizens tried to tear down the EU's illegal external borders in an act of political beauty and take a piece of the fence back home with them. This was preceded by one of Germany's most successful crowd-funding campaigns which collected EUR 39,000 in a record time of only 5 days for buses and hotel accommodation for the second peaceful revolution. (ZPS 2014)

- 23 The head of the ZPS planning staff, Cesy Leonard, pointed out how their performance which literally removed the physical structures endowed with symbolic significance revealed a systemic problem in terms of Europe's moral structure:

Since we sent out a press release on the campaign on Monday, the whole of Germany is getting worked up over the disappearance of 14 – albeit large and important – symbols. In the meantime, the death of 24 refugees on a boat near Istanbul was only worth a tiny notice. Our campaign is on Germany's front pages. This reveals the true face of German society. Every society only mourns its own victims. As soon as you're from somewhere else, people don't really think about you. We can only fully pay tribute to those who died at the Berlin Wall if we also think about the new victims. (ZPS 2014)

- 24 Recurring claims that point to European indifference to migrant deaths as proof of the failure of European ideals demand closer attention. While it is indisputable that the loss of so many lives and the crisis merit urgent action, we must ask whether European society mourns the migrant dead or whether it does not care. This is a key question that Stefano, the Italian protagonist in Lustgarten's *Lampedusa* poses. This character is disturbed by recurring nightmares of October 3, 2013. Both the numbers and European apathy trouble him deeply. "There's never been a time when three hundred and fifty have died at once. In sight of shore. With no one to mourn for them" (Lustgarten, 22) In this particular instance, Stefano's comment that nobody cared about the 350 dead does not, in fact, reflect accurately the actual events that unfolded. Lustgarten's char-

acter is wrong. In point of fact, the unprecedented scale of that shipwreck elicited international outcry. Italy provided the October 3rd victims with a well-publicized funeral service and burial like those European citizens take for granted. Press images of the rows of coffins each with a single rose laid on top in a hangar-like building attest to the effort made in this instance to treat the dead with dignity.

- 25 In this specific instance, the ceremony and care given suggest the troubling notion that perhaps Europe is only able to offer respect, dignity, human rights to dead migrants and not to the survivors kept in immigration processing centers which are little more than detention centers. Lina Prosa's *Lampedusa Way* (2013), the final piece in her *Trilogia del naufragio*, uses gallows humor to suggest as much in 2013. In this dialogue, *Lampedusa Way*, Saïf explains that if he finds the dead body of his adopted son, an international aid organization will help him repatriate the body, but if he finds his son alive, the aid organization cannot provide any financial or material assistance. The *ZPS Aktionen Die Jean-Monnet-Brücke* (2015b), *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele* (2016) specifically address this as well.
- 26 In evaluating this trope of an uncaring EU, it remains important to note that these works do not merely dismiss the EU. Instead, they form—implicitly or explicitly—part of an artistic attempt to salvage it in a complex process. This depends first on staging Europe using tropes of failure and then on articulating subsequent projects (Martinelli and Prosa's community-based projects, ZPS's *Aktionen*) or projections (Lustgarten's *Lampedusa*, Prosa's *Trilogia del naufragio*). In all the cases discussed, the artists use representations of Europe's political and ethical failures with respect to dead bodies as a means of focusing the European audience's attention on their own individual and social obligations. The trope of the EU as a failed structure—as adrift and unmoored from its very principles by its incapacity to save migrant lives—appears to be a key instrument used to articulate a call to action in order to revitalize Europe. How the artists imagine redressing the EU and creating a place for migrants is less straightforward and merits analysis. The question remains whether these works rely on the figures of migrant corpses or whether they use those of live migrants to imagine a functional EU. Two tendencies appear to predominate. On the one hand, some performances trying

to provoke more ethical behavior for the EU envision migrants remain as absent or abstract figures. Examples of this include *Rumore di acque*, *Die Toten komen*, *Die Jean-Monnet-Brücke*, *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*. Alternatively, other performances, like *Lampedusa Beach* (2004), *Lampedusa Snow* (2012), and *Lampedusa* portray migrants, in their most human and individual form as key ingredients needed to regenerate an effective and vibrant Europe. Analysis of two specific ZPS Aktionen, *Die Jean-Monnet-Brücke*, *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele* and then of Lustgarten's *Lampedusa* highlights the mechanisms used.

3. Saving Theoretical Migrant Lives: ZPS's *Die Jean-Monnet-Brücke*

- 27 *Die Jean-Monnet-Brücke* is ZPS's response in September 2015 to the mounting tally of migrant corpses in the Mediterranean. It imagines a utopic engineering project to solve the problem. Specifically, it proposes a bridge, symbolically named after Monnet, one of the architects of the EU. This bridge would join the two continents of Africa and Europe, thus preventing further drownings. The website explains:

It will be nothing less than a landmark achievement of humanity: a bridge from North Africa to Europe, a lifeline between two continents and the largest economic stimulus package in the history of the European Union. The promotional video for this unparalleled construction project (see above) provides answers to the most important questions. (ZPS 2015b)

- 28 The inclusion of video to create a sense of authenticity is a signature feature of ZPS's work. The high degree of specificity in describing details give the impression of this rescue being a real mission that will save migrant lives. Thus, the specific intention of preventing further deaths implies the arrival of live migrants. This is pitched in optimistic terms that highlight how it will help regenerate Europe by creating what the ZPS calls "the largest economic stimulus package in the history of the European Union" (ZPS, 2015 b). Paradoxically, within

this project, the very specifics that create the illusion of reality reduce the individual migrants to theoretical constructs. The project is not realizable and thus it integrates live individuals only in the abstract. We do not see human beings, just the proposed engineering feat. This goal of creating a sense of authenticity allows for the extension of this idea in a way that tries to reincorporate individual migrant lives. By acknowledging the time needed to build this bridge, ZPS focuses on how migrants can be integrated without delay. It asserts:

[M]ankind cannot wait until the bridge's completion: the Mediterranean is a mass grave. Every year, thousands of refugees drown in the killing fields at Europe's external borders. According to Jean Ziegler, the death toll is at 36,000- more casualties per year than the total number of people who died at the Iron Curtain during the entire duration of the Cold War. In order to fight this silent dying efficiently, we will install 1,000 rescue platforms: 1,000 navigation lights as an international commitment to humanity and a monumental symbol of the 21st century. So far, every civilisation has left a mark of magnanimity and generosity on history. The rescue platforms are equipped with: flags (height of flag pole: 10 m), navigation lights, food reserves, emergency call devices, photovoltaic modules, a flag pole, life buoys, cameras, radar reflectors for detection (navigation), anchors and an access ladder. Maximum weight: 12t. How far can one single person swim? We asked German world swimming champion Thomas Lurz how far someone who is well trained can swim in stormy weather. According to Lurz: "Without anything to drink, no more than 20 kilometres!" (ZPS 2015b)

- 29 ZPS proclaims on its website that it has already begun staging this monument to EU "civilization":

In order to bring humanity to the sea, the first rescue platform "Aylan 1" (6 x 6m) was loaded onto a ship in the harbour of Litaca, Sicily and installed in international waters on 4 October 2015. On board: satellite emergency call devices, direction-finding radio transmitters, radar reflectors, a flag pole, navigation lights, life buoys, a box with a steel insert and solar modules for power generation. (ZPS 2015b)

- 30 As with the bridge concept, these rescue platforms aim to help humanity. Once again, however, the focus on the technical details that fosters the impression of a “real” project leaves aside the real migrants. This *Aktion* does offer an innovation to consider. This satiric performance piece opens new avenues for audience participation. ZPS created a mechanism for measuring their ability to move their audience to action. Using Indiegogo, they launched a crowdfunding request with a goal of 19,600 euros on September 29, 2015 for the bridge and rescue platform. Within a week they had exceeded their funding target and had received donations of 21,687 euros allegedly from over 630 people. A prototype of the rescue platform was launched in the first week of October 2015. What is particularly interesting in this example is the extent to which ZPS has found a way of staging European crises in a way that inspires concrete and quantifiable audience response, despite the ways in which the migrants in this project are conceived of in the most abstract of terms.

4. Absent Migrant Lives: ZPS’s *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*

- 31 Philipp Ruch’s 2016 *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele* also represents Europe using the trope of perverse and flawed bureaucracy, questioning its ability and will to integrate live migrants in the EU. Here, the failures and perverse injustices of the European legal system and of Germany’s legal structure are highlighted by their project to render real the structural metaphor of the arena. ZPS demonstrates how laws render the presence of migrants impossible. At the same time, the Philipp Ruch and his fellow artists denounce how the legal structure of the EU criminalizes the entrance of live migrants at the same time as Germany’s laws criminalize artistic creation. The consequences of this are the reduction of migrants to the status of fodder for a perverse cycle of media “entertainment”. Hence, their response in *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*. The online portion of this theatrical event takes the form of diachronic publicity detailing

the staging of gladiator-style events in which migrants would volunteer to be eaten by wild animals publicly in Berlin:

To celebrate the big EU-Turkey deal, we built an arena with four Libyan tigers in the middle of Berlin. We searched for refugees who were willing to be eaten for the successful defense policy of the federal government and for the transport ban for refugees (§ 63 Abs. 3 AufenthG) - a hyperreal Rome on the floor of the strong European Union. (ZPS 2016)

- 32 Clearly, here, there is the claim of staging live migrants in Europe and not just the theoretical utopic vision of Europe and Europeans helping through a bridge and series of safe haven platforms in the Mediterranean. The ZPS website explains:

The summer of dying 2016 has dawned. There is no time to lose. Hundreds of thousands of people are drowning again on the Libyan coast. The deletion of a single paragraph in the German law can change this - and thereby still change the fate of Europe's humanity. The ferry, which ferries from the Turkish mainland to Lesbos, costs less than 10 EUR. The human traffickers demand for the same route in deadly boats up to 2000 EUR. Responsible for this is the EU Directive 2001/51/EC. The CPB visited and took care of the passengers in Turkey. They are Syrians who have without a doubt the right for asylum (if they take the risk of the murderous way). We sent the passport data and the declaration of intent to the chancellery, the Department for Foreign Affairs, the Ministry of the Interior and the BAMF. As the first plane on behalf of the German civil society, the Joachim 1 will bring people in need on a safe route from Turkey to their loved ones in Germany. There is no political justification for people to be plundered by human traffickers for being either drowned or wade hundreds of kilometres afoot through the mud. (ZPS 2016)

- 33 They underscore the symbolism used in this vision of Europe that replaces the vision of fortress with that of arena:

The gladiatorial interpretation of Europe: the arena is the building type of a condensed deadly trap. Here, fates are generated in front of a large audience - defeats and victories. Spectacles uncover the ideological core of a society, such as letting refugees die in the name

of securing the EU's external borders. While the deterrence policy takes a break, the arena gets cleaned and filled with fresh sand. (ZPS 2016)

- 34 With this shocking announcement, the website informs the public of the problem by posing the question “Why don’t refugees take the plane?” The site explains:

It is the basic question of the entire action: it is not the money or the will that refugees cannot fly. It is due to a law. A law ensures that people are accused of nature (*sic*). Ferries that ferry from the Turkish mainland to Lesbos cost less than 10 euros. A plane from Turkey costs less than 100 euros. Haman traffickers claim for the same route 2,000 euros. An EU Directive (2001/51/EC) is responsible for the death of hundreds of thousands of people. (ZPS 2016)

- 35 It offers a link labeled “More about the EU Directive (German)” so the public can further educate itself. This link does not tie directly to the text of the directive but rather to a video and presentation by ZPS of what they see as the problematic mechanisms and the dynamics of the system. The main page continues by describing the specific legal efforts, including a link to the documents they claim to have filed, undertaken by ZPS to work within the system by taking “Action against the Federal Government”:

In the name of 23 refugees, whose entry by plane during the action was refused, we filed a lawsuit against the Federal Government on 19 October 2016. The object is the direct, unlawful interference of the Federal Ministry of the Interior in the action and the unconstitutionality of § 63 of the Residence Act, as well as the EU-Turkey Pact. In the specific case, the refusal was illegal because of the fact that the residence law was specifically used to prevent the entry of documented, asylum-seeking war refugees. The EU-Turkey pact, on the other hand, breaks the principle of non-refoulement from the Geneva Refugee Convention. (ZPS 2016)

- 36 This action purports to support human beings in the individual, personal sense. But is this artistic inscription of the live migrant successful? On the one hand, it is clear in the documents of their law suit, the individuals have been blacked out. While this is normal when

we think about protecting privacy rights, it still effaces the individuals. It also raises the question of whether live migrants are being used as props. *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele* raises this question of the instrumentalization of live migrants in the video link it provides to a 17-minute speech by the “first candidate” who applies for the right to be eaten alive. In the web version of the project, the footage alternates between the female who stands at a podium and the images of a sparsely populated European audience. The woman’s words in German introduce the same narrative uncertainty that characterize ZPS’s *Aktionen*:

My name is Mary Skaf. Maybe I am an actress. Maybe an audience of millions in the Arab world knew me as a television protagonist. All of this no longer plays a role. Because I no longer play a role. The only role that I play now is the one assigned to me by the authorities in France. I am a refugee. I played my roles in Syria. They were tragic and comic roles. They were characters that people could identify with, people with a daily life, with love and relationship problems, with a bright future ahead, and with jealousy and romance on their minds. (ZPS 2016)

- 37 Here, the speaker deliberately draws a parallel between the Syrian revolution and the GDR in 1989 asking that the audience imagine a different outcome for their own country. By inviting identification, she makes a strong rhetorical gesture aimed at inciting action. This is framed within the idea that she is volunteering to be a martyr, eaten alive by wild animals in an arena in order to demonstrate the barbaric nature of the EU directive. Clearly, in this video, affective identification is used as part of a mode of provocation. Still, it can be argued that this undermines the individual person and the story of real living migrants. The hyperrealism of ZPS’s multimedia projects shocks and accuses, but at the same time it plays with the audience’s ability to separate what is real and what is staged. The live female migrant becomes a prop in a performance piece by a European artistic group. Moreover, *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*, like the other *Aktionen*, shifts the focus from the migrants to their own theatrical skills and to the complex issue of artistic engagement that ZPS problematizes. ZPS aggressively pushes the boundaries of what is credible to generate a response and action. This introduces a variety of pres-

tures. It leaves the audience unsure as to what is real and what is unreal. It accentuates and perpetuates the bind of the artist who must migrate by reducing her to the status of migrant, eternally locked into one subject position and tied to an aesthetic connected to personal circumstance rather than creative freedom. It also reasserts the primacy of the European artist by instrumentalizing the migrant crisis as a means of denouncing attacks on European artists' freedoms. ZPS's willingness to push all boundaries by staging "outrageousness" draws backlash from the German government. Their website announces that they have been the subject of State investigation for 16 months for "forming a criminal organization":

Severe attack on the freedom of art: The state classified the Center for Political Beauty as a criminal organization under §129 of the German Criminal Code. This is a direct violation of the which (sic) guarantees the freedom of art. And so, the Center for Political Beauty is denounced as an organization whose primary purpose is to commit serious criminal offences. On a list published by the Government of the state of Thuringia, we find ourselves next to twelve terrorist organizations such as "Islamic State"(ISIS) and "Al Nusra Front". The State Security division of the Federal Criminal Police Office relocated the state prosecutor responsible for the investigation. Who assumes the political responsibility for this? We need every kind of solidarity to ensure that this break with the constitution does not go unnoticed. Attacking artistic freedom equals attacking the constitution. (ZPS)

- 38 The tension here between artistic engagement for a cause and the engaged artist's profession and career stands out starkly. This introduces a very important question with respect to artists who migrate and how they struggle to continue as professionals. The migratory process tends to reduce them to the status of "migrant". The live migrant appears to have gone missing once more.

5. Living with Migrants: Lustgarten's *Lampedusa*

- 39 Anders Lustgarten also uses strategies of affective identification to incite audience engagement with the issue of integration of living migrants, but his poetics differ substantially from ZPS's. Lustgarten's play, *Lampedusa*, is comprised of two parallel and complementary monologues. One is that of Stefano, a fisherman turned rescue boat and cleanup worker. Stefano's monologue focuses on the Lampedusa migrant rescues and economic problems on the Italian island in 2013 against the backdrop of his encounter with an African asylum seeker, Modibo. The other monologue interwoven with Stefano's stages is that of Denise, a second-generation immigrant in Great Britain who works as a debt collector. The words of both paint a despairing portrait of European and Britain lamenting their failures as cultures and as an economy. Denise's words serve as a foil to Stefano's account of the October 3rd shipwreck. Her story serves to underscore the extent to which the "migrant crisis" reveals a deeper systemic crisis in Europe. In fact, her monologue focuses precisely on the hostility to migrants as a defining feature of a segment of the British population:

Spat at on the bus this morning. Couple of public schoolboys, I'd say. I'd not heard 'chinky cunt' in that accent till (sic) recently. But lately I get it quite a bit. Middle class people think racism is free speech now. Tip of the iceberg. Farage. Tip of a greasy gin-soaked iceberg of cuntry. The matchless bitterness of the affluent. [...] I can't stand this country now. The hatred. The hatred and the bitterness and the rage. The misplaced, thick, ignorant rage. (Lustgarten 10-11)

- 40 Denise's ancestry (daughter of a British woman and an Asian father) and her job mean she sees this damaging xenophobia first hand as well as the inconsistencies in it.

Me me me. Want want want. Blaming 'fucking migrants' for every single thing we don't like about ourselves." [...] yet another snide little prick yawned in me face [...] and spat at me when I asked him to pay,

like I was the one in the wrong. And he did not have a Syrian or a Romanian or a Ugandan accent, let me tell you that. Migrants don't hide their taxes in the Cayman Islands. Migrants don't privatise the NHS. And migrants don't scrape together their life savings, leave their loved ones behind, bribe and fight and struggle their way onto the undercarriage of a train or into a tiny hidden compartment of a lorry with forty other people, watch their mates die or get raped, all for the express purpose of blagging sixty-seven pound forty-six pence a week off of Kirklees District Council. People just don't act like that. (Lustgarten 12)

- 41 Stefano's monologue is the core of the play because it discusses the tragedy in Lampedusa. His words describe this as part of the larger failure of countries within the EU and the EU itself. He explains that the deterioration of the situation in Italy ties into a larger pattern: "My father was a fisherman. And his father before him. And before and before. I always thought, always knew, I'd make my living at sea. But the fish are gone. The Med is dead. And my job is to fish out a very different harvest. Three years without work" (Lustgarten 7). Stefano frames the influx of migrants against this:

We read the papers and we see a disaster, a crackdown, a famine, and we say: 'They'll be here next.' Makes me laugh when people call them 'economic migrants'. It's like an earthquake—you feel the tremors far away and you know the tidal wave is coming [...] My beef is why us? This is a small island. The refugee centre is swamped, twelve hundred in a place built for two or three. People sprawled on blankets in the street, kids playing in the dust behind barbed wire. It's embarrassing. Looks like Guantanamo. We're a hospitable people but that centre makes us look cruel and closed. [...] And do the migrants not understand Europe is fucked? And Italy double-fucked? And the south of Italy triple-fucked? My younger brother, much smarter than me, degree in biochemistry (I think), and he had to go to London to find work...as a chef. He says the sous-chef is a biologist from Spain and the kitchen porter is a geneticist from Greece, and in their free time between courses they work on a cure for cancer. It's a joke. They don't get any free time. [...] In Italy there's no hope. Everything is corrupt, the middle-aged cling grimly to their jobs and suffocate the young, and nobody has any idea how to fix it. Pessimism is our national sport, you can see it in our football. And these people, the survivors, the lucky ones, they come on land with

these shining gleaming eyes. And I resent them for it. I'll be honest, I do. I resent them for their hope. (Lustgarten 8)

- 42 Stefano's pessimism is palpable when he recounts the harsh reality of the October 3rd events:

This morning a migrant boat, unusually overloaded even by the standards of migrant boats, overturned within sight of Rabbit Beach. So far, we're looking at north of 350 dead. Salvo and I personally recovered seventy-four corpses today. Mainly children. Children and women. [...] The fucking numbers. We pulled out four times as many dead last year as the year before. FOUR TIMES. More than three thousand corpses. And those are just the ones that we found. But nothing changes. People keep pouring in, they run more boats than ever before, boats from Turkey and Lebanon and Libya and Egypt, boats with crews that are set to crash into Europe. Rescue guaranteed 'cos nobody wants a shipwreck off their coastline, so the price of the ticket goes up. Ingenious fuckers the smugglers. (Lustgarten 18-19)

- 43 How does the play turn this despair around? Lustgarten has constructed the portions of the monologue dedicated to the October 3rd tragedy to provoke his audience with the objective of motivating political action. To this end, Lustgarten balances the notions of stoicism and indignation in the passages in which Stefano continues to grapple with the memory of that particular rescue. The playwright cultivates traits associated with various nationalities and aligns them to create a more positive European combined reaction through affective identification. Stefano reflects on the situation:

We're fishermen and fishermen die. You're not supposed to make a big deal of death, you mourn and you get back to life while you've still got it. But there's never been a time when three hundred and fifty have died at once. In sight of shore. With no one to mourn for them. (Lustgarten 22)

- 44 Lustgarten aligns the stoicism of an Italian fisherman with the stereotypical trait associated with the British. This helps domesticate Stefano's anger while encouraging the audience feel scandalized by the idea of the "orphaned" dead. Here, however, Lustgarten takes

poetic license in order to provoke his audience. Lustgarten sets Stefano (the “good”, though somewhat reluctant European) against an imagined stereotypical “bad” European who cannot show respect for the dead. The audience is invited to choose to be a “good” European. At the same time, Lustgarten does not ignore the risk of backlash linked to a desire to help. He opens up the question of unrealistic ambitions to act as a savior that can lead to a feeling of impotence with potentially disastrous consequences. Stefano describes what happened to his suggestively-named friend, Salvo:

Salvo's problem is he's an idealist. He joined to rescue people. To 'help'. Those people are always the most selfish because it's to help on their terms. And rescuing people is not the key part of the job. The key part of the job is the dead. And Salvo began very quickly to hate these dead people, because they kept coming and coming and they wouldn't stop. He began to take it personally, like they were dying just to upset him, to make him feel like a failure. And now he calls them 'the niggers' and is going to vote Berlusconi in the next election. Ridiculous. For one thing, Berlusconi is banned from the next election. Read the papers you twat. And for another, because they aren't. Only. Black. (Lustgarten 8)

- 45 In 2013, Lustgarten's play focused on current events. With time, this connection is forgotten. Still, the monologue remains powerful, notably because of how it stages the rescue of Modibo's wife and son and then describes their highly-symbolic “European wedding”. In addition to the historical context that Stefano's words provide, the monologue introduces multiple glosses on the various European reactions to the human tragedy. It deliberately highlights bathos and a sense of injustice by staging frustration and anger. The character proposes a model for audience reaction that encompasses both Italian and British sensibilities in a call to European action. While Lustgarten's *Lampedusa* insists heavily on the failure of Europe, Italy, and Britain, it rejects complacent despair. Ultimately, Lustgarten turns the narrative of European despair and distrust on its head, replacing it with hope. In Stefano's narrative, his encounter with the Malian refugee, Modibo, when his boat won't start offers a hopeful metaphoric narrative for Europe. The EU, like Stefano's boat, just does not work, but the story of cooperation and help between Stefano and Modibo illustrates the idea that if Europeans rescue the

migrants and help them find safe passage to Europe, then the migrants can help fix the “broken boat” of Europe, integrating in and doing work that needs to be done. In Denise’s monologue, it is her sick and disabled mother who dies and the Portuguese immigrant who asks her to share a flat enabling Denise to finish her education. Lustgarten pushes home his point regarding hope and salvation thanks to immigrants quite explicitly. Denise’s monologue ends with her recounting the answer she gave in her exam for her correspondence course in economics to get her university degree to explain a phenomenon usually interpreted as proof of greed and poor choices. Denise interprets this differently:

I wrote the empirical studies of the monkey trap experiment do not support the presumed hypothesis of inherent greed. To wit: in the vast majority of test cases, the monkeys let go of the treats. They demonstrate a clear understanding of the relative importance of grated coconuts vis-à-vis their own bollocks. That’s not me answer word for word, obviously. I wrote that the monkey trap experiment is fundamentally an indicator of *hope*. It speaks to our ability to walk away from delusions, from traps. To save ourselves from our baser instincts. Me last line, and I can’t believe I actually wrote this hippy shit but fuck it, was, ‘Perhaps the ultimate purpose of the experiment is for the monkeys to teach us something. (Lustgarten 32)

- 46 Stefano has the last word with his monologue in speaking of the migrants:

They’ve given us joy. And hope. They’ve brought us the thing we have nothing of. And I thank them for that. They don’t know what’ll happen. If either of them will get to stay long-term. But they’re here, in this moment, alive and living. And that is all you can ask for. I defy you to see the joy in Modibo and Aminata’s faces and not feel hope. I defy you. (Lustgarten 33)

- 47 Strategically, the Lustgarten is careful to temper accounts of despair, anger, and frustration with humor and hope so that the audience is not overwhelmed by untrammelled negativity. His play is critical of Europe and does seek to demonstrate problems in Europe. At the same time, however, Lustgarten underscores these with the triple goal of informing, educating, and motivating the audience to act.

6. Conclusion

- 48 This brief sketch allows us to see the tropes that European caricaturists, playwrights and performance artists use to portray Europe with respect to the migrant experience. These include Europe as fortress, a no-man's land, a cemetery, a broken boat, a failed and fatal bureaucratic structure, a collection of weak, degenerate, selfish, and xenophobic populations. The question remains as to how this criticism should be understood. Is it Euroscepticism or merely criticism aimed at improving Europe?
- 49 While caricatures, because of their ephemeral nature, may elicit Euroscepticism, the theatrical stagings of cross-Mediterranean migration and shipwrecks tend to be part of larger projects that appear cautiously and critically Europhilic. These performance pieces reject idealism and use tropes of failure to stage Europe. At the same time, they are associated with various forms of cultural activism that aims to remediate the failed structures. Some, like ZPS's *Aktionen*, stage Europe by linking fantasy and real action. By blurring the lines between fiction and reality, they emphasize the link between imagination and political action. ZPS's *Aktionen* do, however, raise questions over the ethical consequences of deliberately duping audiences using social media and publicity in an age where "fake news" and "facts" have become the subject of dispute. Other theatrical works use historicized fiction in a more familiar fashion. The close analysis of Lustgarten's *Lampedusa* suggests that tropes of failure are key to these stagings as well. In fact, one can argue that the tropes of failure used to stage the EU form a key element in a process of imagining how Europe can be redeemed and rejuvenated through the integration of migrants. Having looked at a sample of plays and performance art created by Europeans that tries to imagine the migrant experience from a European perspective, the next step would be to examine how European artists stage this from a migrant perspective and then how migrants themselves stage Europe in their own artistic work describing their experience trying to enter Europe.
- 50 This current study of artistic responses to European-bound migration in general in political caricatures and theatrical works by Lina Prosa, Marco Martinelli, Anders Lustgarten, and Philipp Ruch's

Zentrum für Politische Schönheit play a key role in how Europe imagines itself in the 21st century. An analysis of their work helps sketch an overview of how the theater and performing arts engage with the trope of Europe and the political reality of Europe in the early 21st century. It suggests that these public performances, in which Europe and the migrant are figures constantly oscillating between failure, hope, and desire, create and nourish Europe. They attest to its success, albeit an inherently and inevitably flawed success. At the same time, these performances also strive to rehabilitate the image of both the artist and the migrant, emphasizing the positive contribution of artists and artistic institutions in contemporary society as well as the positive contribution and potential contribution of migrants.

BIBLIOGRAPHIE

ANASTASIOU, Tasos, "Fortress Europe", I Avgi, 21 September 2018. <https://cartoonmovement.shop/cartoon/fortress-europe-0>. (viewed 12 January 2019).

CHAPATTE, Patrick, "L'Europe et les migrants", Yahoo News, 27 August 2015 (a). <https://seenthis.net/local/cache-vignettes/L600xH600/db70cc80-4c93b1b-ff5f1.jpg> (viewed 12 January 2019).

CHAPPATTE, Patrick (b), <https://www.chappatte.com/fr> (viewed 12 January 2019).

DEL ROSSO, Emanuele, "The European Fortress", <https://cartoonmovement.shop/cartoon/european-fortress> (viewed 12 January 2019).

LAMBERT, Nicolas, "La Butte rouge migratoire", Carnet NEOCARTOgraphique, 24 May 2013, <https://neocarto.hypotheses.org/37> (viewed 12 January 2019).

LUSTGARTEN, Anders, *Lampedusa*, Grantham, Methuen Drama, 2015.

MARTINELLI, Marco, *Rumore di acque*, Spoleto: Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian (Percorsi), 2010.

MARTINELLI, Marco, *Rumore di acque*, Thomas Simpson, English trans. Noise in the Waters California Italian Studies, 2(1) p. 19-20, <https://escholarship.org/uc/item/95d7c407>. (viewed 12 January 2019).

MÜNSTER, Sebastien, *Mappa Europae*, Klaus Stopp, ed., Wiesbaden, G. Pressler, 1965 (Frankfurt am Main, Christian Egenolff, 1536).

PROSA, Lina, *Lampedusa Beach* in *Trilogia del naufragio*, Spoleto: Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian (Percorsi), 2013, 9-41 (a).

PROSA, Lina, *Lampedusa Snow*, in *Trilogia del naufragio*, Spoleto: Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian (Percorsi), 2013, 43-72 (b).

PROSA, Lina, *Lampedusa Way*, in *Trilogia del naufragio*, Spoleto: Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian (Percorsi), 2013, 73-105 (c).

VADOT, Nicolas, "Europe brasse beaucoup d'air", EC, https://ec.europa.eu/france/sites/france/files/leurope_brasse_beaucoup_dair.png (viewed 12 January 2019).

Zentrum für Politische Schönheit, <https://politicalbeauty.de/> and <https://politicalbeauty.com/about.html> (viewed 12 January 2019).

Zentrum für Politische Schönheit, *Erster Europäischer Mauerfall*, 2014, <https://politicalbeauty.com/wall.html>

(viewed 12 January 2019).

Zentrum für Politische Schönheit, *Die Toten kommen*, 2015 (b), <https://politicalbeauty.com/dead.html> (viewed 12 January 2019).

Zentrum für Politische Schönheit, *Die Jean-Monnet-Brücke*, 2015 (a), <https://politicalbeauty.com/rescue.html> (viewed 12 January 2019).

Zentrum für Politische Schönheit, *Flüchtlinge fressen: Not und Spiele*, 2016, <https://politicalbeauty.com/eatingrefugees.html> (viewed 12 January 2019).

RÉSUMÉS

English

Theatrical works staging Europe through the prism of human trafficking and European-bound migration across the Mediterranean have situated the Italian island of Lampedusa in the public imagination as the geographic symbol of Europe's failure to respond adequately to humanitarian needs. A wide range of performance pieces on the subject of Lampedusa use different media to explore how migration and human trafficking call into question the authenticity of the European Union and European culture's commitment to integration, human rights, and diversity. Engagement with what can arguably be termed the artistic trope of migration in the first decade of the 21st century, and notably those focused on Lampedusa, are key to understanding how the trope of Europe and its symbolic representations are constructed and deployed. This paper juxtaposes an analysis of a select corpus of theatrical works by Lina Prosa, Marco Martinelli, Anders Lustgarten, and *Zentrum für Politische Schönheit* with a selection of political cartoons in order to sketch the key tropes in the broader spectrum of symbolic figures of Europe in the early 21st century and to consider the stakes and consequences in how artists and artistic institutions engage with tropes of Europe and the political reality of Europe in the early 21st century.

Français

Les œuvres dramatiques qui mobilisent la traite des êtres humains et la migration trans-méditerranéenne vers l'Europe comme éléments structurant pour une mise en scène de l'Europe ont réussi à fixer l'île italienne de Lampedusa dans l'imaginaire public comme symbole géographique de

l'échec de l'Europe à tenir ses engagements humanitaires. Les praticiens des arts du spectacle vivant se servent de plusieurs médias pour créer des œuvres consacrées au sujet des naufrages au large de Lampedusa pour démontrer que la migration et la traite des humains remet en cause l'authenticité de l'engagement de l'Union européenne et de la culture européenne en matière d'intégration, de droits humains et de diversité. Analyser le trope esthétisé et esthétisant de la migration dans la première décennie de la XXI^e siècle, notamment les figures qui se focalisent autour de Lampedusa, offre une clé importante pour mieux comprendre comment s'entend et se déploie le trope de l'Europe et ses représentations symboliques. Cet article juxtapose une analyse d'une sélection d'œuvres dramatiques de Lina Prosa, Marco Martinelli, Anders Lustgarten et *Zentrum für Politische Schönheit* avec une analyse de dessins satiriques tirés de la presse. Ainsi, il identifie les tropes fondamentaux dans l'éventail plus large des figures symboliques de l'Europe à l'aube du XXI^e siècle et interroge les enjeux et les conséquences au cœur des représentations artistiques de l'Europe et de la réalité politique actuelle de l'Europe.

INDEX

Mots-clés

crise, représentation, Europe, mise en scène de la migration

Keywords

crisis, representation, Europe, staging migration

AUTEUR

Michelle Cheyne

University of Massachusetts Dartmouth

Crise et identité

Massimo De Giusti

TEXTE

LA REINE Qui est leur chef ?
Quel est-il, celui qui
commande à leur armée ?
LE CORYPHÉE Ils ne peuvent
être dits esclaves, ni sujets de
personne. (Eschyle, 107)

- 1 Le lien entre crise et identité est un archétype de la civilisation européenne moderne (Mosse 1974, 10-30). À partir des Lumières et de l'apparition de l'idée de nation, le mot crise assumait en effet une nuance éminemment communautaire (Mosse 1984, 78) indiquant une situation sociale et national-identitaire instable et périlleuse. Dans un célèbre passage de *l'Émile*, J.-J. Rousseau affirme par exemple que :

Vous vous fiez à l'ordre actuel de la société sans songer que cet ordre est sujet à des révolutions inévitables, et qu'il vous est impossible de prévoir ni de prévenir celle qui peut regarder vos enfants. Le grand devient petit, le riche devient pauvre, le monarque devient sujet [...]. Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions. [...] Tout ce qu'ont fait les hommes, les hommes peuvent le détruire [...]. (Rousseau 514)

- 2 À ce propos, Amartya Sen soutient que « c'est dans l'adversité que l'identité se construit » (Sen, 23), et que c'est grâce à cette identité qu'il est possible de surmonter des situations difficiles. Cependant, cette idée est bien plus ancienne. Nous en retrouvons les premières traces dans la tragédie *Les Perses* d'Eschyle, où les Grecs réussissent à remporter la bataille de Salamine face à « l'armée dorée » (Eschyle 93) formée par « toute la vigueur née dans l'Asie » (Eschyle 93) grâce à leur « sens de communauté » (McMillan, Chavis 88) et à leur perception d'une unité allant au-delà de leurs différences intérieures :

LE MESSAGER Sache-le bien en nombre de navires, / Les barbares l'emportaient. Les Grecs, dans leur flotte, / Alignaient à peu près dix fois trente vaisseaux ; / Et encore, à côté, dix navires d'élite. / Xerxès, lui (je le sais bien), en alignait mille / Dans la flotte qu'il conduisait, plus deux cent sept / Croiseurs rapides. Voici le rapport des forces : / Le dirais-tu, qu'ici nous étions dépassés. (Eschyle 115)

- 3 La crise européenne contemporaine est tout d'abord sociale et politique et semble éloigner chaque jour un peu plus les citoyens du projet d'unification continentale. L'idée reçue la plus courante est que l'Union exige des États membres uniquement une contribution financière très lourde et des cessions de droits nationaux, sans rendre en contrepartie aucun résultat concret positif (Feltri 30). La crise identitaire européenne a pour cause la fracture entre les différentes identités nationales – qui se voient à leur fois remises en cause (Lauret 20-31) – et une identité *postnationale* (Ferry 1998) européenne qui ressemble de plus en plus au paradis de Dante : nous pouvons peut-être la vivre et l'expérimenter, mais nous ne pouvons pas la décrire précisément et la saisir dans toute son essence.
- 4 *Les Perses*, la seule tragédie grecque de sujet politique qui nous soit parvenue, nous offre maints points de réflexion concernant cette rupture propre à notre société. Afin de décrire une guerre qui aurait pu conduire à la domination perse de toute la Grèce, Eschyle ne choisit pas de mettre en scène un choc des civilisations ou d'affirmer la supériorité raciale et culturelle grecque (Eschyle 97), mais il représente Europe et Perse comme « deux sœurs de la même/Race » (Eschyle 101). Le dramaturge inverse le point de vue – nous sommes à Suse et tous les personnages sont perses –, et il met en scène une confrontation entre deux systèmes politiques opposés : l'un est pyramidal et repose sur un rapport de dominance, tandis que l'autre est égalitaire et composé d'hommes libres. D'un côté, le dramaturge nous présente l'Empire perse, une société inégale à l'intérieur de laquelle le peuple est tout simplement un conglomerat de populations hétéroclites qui n'ont rien en commun entre elles à l'exception de la fidélité – forcée – au « chef de l'Asie peuplée d'hommes [...] / Égal des dieux, et dont la race est née de l'or ! » (Eschyle 96) Après la défaite, le Coryphée, formé par des « conseillers bienveillants » (Eschyle 101), affirme explicitement que :

CORYPHÉE Dans l'Asie, on ne vivra plus / Assujetti aux lois des Perses, / On ne leur acquittera plus / Le tribut que l'on doit au maître, / On ne se prosternera plus / Pour recevoir leurs ordres, car / La force royale n'est plus. / Lors pour la langue des mortes / Plus d'entrave : ainsi délié, / Le peuple est libre de parler ; / Délié, le joug de la force ! (Eschyle 129)

- 5 Ce n'est pas un hasard si le nombre et le désordre de ses soldats et de ses navires se révèlent être les éléments qui vont condamner la flotte perse :

LE MESSAGER Au début, le flot de l'armée perse fit front. / Mais quand fut rassemblée, dans cette passe étroite, / La foule des vaisseaux, bien loin de s'assister, / Ils s'éventraient l'un l'autre avec leurs éperons / De bronze [...] ; cependant / Que les vaisseaux grecs, les cernant adroitement, / Les harcelaient. (Eschyle 119)

- 6 De l'autre côté, il y a justement la coordination – « adroitement » – grecque, symbole d'une unité culturelle et politique qui demande à chaque citoyen de s'engager directement à l'agora, au tribunal, au théâtre ou encore sur le champ de bataille, d'être prêt à lutter pour sa famille, sa polis et la communauté supranationale donc celle-ci fait partie : « LE MESSAGER Enfin, / Après s'être rués sur eux d'un seul élan, / Ils [les Grecs] rouent de coups les malheureux [...] / Jusqu'à tant qu'ils leur aient ôté la vie à tous » (Eschyle 122). Cette eurythmie macroscopique en bataille est justement la même que les spectateurs retrouvaient au niveau microscopique dans le système politique de la polis, et dont Eschyle veut souligner l'importance. Les soldats-citoyens sont décrits comme harmonieux, « en bon ordre » (Eschyle, 118), attaquant « d'un seul élan » (Eschyle, 122). L'antinomie entre hétérogénéité perse et homogénéité grecque est admirablement représentée à travers les chants des soldats, une harmonie à l'unisson opposée à une dissonance désordonnée :

LE MESSAGER [...] Chez les Grecs d'abord, une clameur éclatante, / Pareille à un chant, s'éleva ; tout aussi clair, / Depuis les rochers de l'île, lui répondit / L'écho. La crainte alors gagne tous les barbares, / Désemparés : ce n'était certes pas pour fuir / Que les Grecs entonnaient ce péan solennel, / Mais bien en se jetant ardemment au

combat. / [...] Allez, fils des Grecs ! délivrez / Votre patrie [...] !
(Eschyle 117-118)

- 7 Néanmoins, il est intéressant de remarquer que le lien entre identité et scission / isolation est déjà présent dans l'étymologie du mot crise, car le mot *krisis* contient en grec ancien la nuance de séparation et de différenciation (Montanari 258). Ce concept – né dans le milieu agricole et appliqué par la suite au jargon médical – se « lie » en outre « à double fil dans la mythologie grecque avec la légende du rapt d'Europe, fille d'un roi d'Asie mineure, que Zeus, transformé en taureau, emmène dans l'île de Crète pour y engendrer les premiers Européens » (Wismann). La naissance même des Européens serait donc l'effet d'une séparation, d'une *krisis*, dont les conséquences identitaires sont visibles pour la première fois justement à la suite des guerres médiques (Baurain 545-585). L'opposition qui s'établit – au moins dans la perspective grecque et dans la tradition postérieure – est celle entre séparation et unité, entre esclavage et liberté, entre autocratie et droit.
- 8 C'est justement cela qu'Eschyle veut rappeler aux Athéniens. Le dramaturge met en scène l'esprit qui les avait menés à la victoire au moment décisif, alors qu'Athènes était devenue après la seconde guerre médique la capitale de la ligue de Délos, officiellement une alliance défensive, mais *de facto* un empire (Canfora 2006). C'est à ce public qu'Eschyle parle en 380 av. J.-C., 8 ans seulement après la bataille, aux mêmes personnes que celles qui, selon Thucydide, avaient entendu Périclès affirmer que l'empire signifie la tyrannie (Thucydide 263). Cette idée d'unité est transversale et s'applique aussi à l'intérieur de la communauté nationale entre les nobles et le peuple comme entre les hommes et les femmes. En effet, le texte fait de nombreuses références au fait que les Perses avaient laissé leurs femmes sans défense dans les villes : « CORYPHÉE Les femmes perses, de douleur / Prostrées languissent de l'aimée : / Celle qui a laissé partir / En armes son vaillant époux / Reste seule, sous le joug » (Eschyle 99). Au contraire, les Athéniens se rappelaient pertinemment qu'eux avaient évacué les femmes et les enfants lors de l'occupation perse de la ville.
- 9 La fracture provoquée à l'intérieur de la société perse est au contraire la véritable *hamartia* de Xerxès. Stratégiquement, Eschyle critique en

particulier la politique intérieure et sociale de Xerxès : « LA REINE Je vous dirais que partout me suit cette crainte,/Que trop de richesse ne jette au sol, dans la poussière, /La Prospérité qu'édifia Darios, favorisé d'un dieu » (Eschyle 101). Pour cela, le dramaturge compare Xerxès à son père Darios – son ombre apparaît et parle sur scène –, présentant ce dernier comme une sorte de Roi illuminé concerné par le bien-être de son peuple : « LE CORYPHÉE Que servait-il donc que Darios/Fût ce maître qui maniait l'arc/Si bienveillant pour ses sujets, / Monarque bien-aimé de Suse » (Eschyle 126).

- 10 La politique intérieure de Darios visait à passer au-delà des différences, non en les négligeant, mais en trouvant des éléments fédérateurs sur lesquels faire prise et rassembler les différentes identités. À l'intérieur de cette vision, les différences ne marquent pas une séparation imperméable empêchant une reconnaissance dans une communauté plus élargie, et le lien entre le peuple et lui en est l'exemple majeur. Son *leadership* était fort, puisque son lien avec le peuple était fort, et qu'elle reposait sur une véritable synergie allant au-delà de toute imposition effective.
- 11 La véritable opposition entre les deux systèmes semble donc concerner la question des différences, un sujet inactuel inscrit aujourd'hui dans la devise même de l'Union et au cœur des discussions politiques et identitaires. La naissance d'une identité européenne a dû toujours se confronter au fait qu'« il y a eu, depuis que les hommes réfléchissent, une immense variété d'Europes » (Duroselle 18). Il s'agit d'une variété spatiale, temporelle aussi bien qu'ontologique, qui a changé sans jamais perdre de force. En effet, le concept géographique d'Europe a évolué au fil du temps suivant un parcours héliotropique de l'Asie (*Hymne Homérique à Apollon*), en passant par la Grèce (les Grecs habitent « l'Europe » (Eschyle 147) dans *Les Histoires* d'Hérodote ou dans *Les Perses* (Eschyle 151), pour arriver à la *doxa* moderne à partir de Strabon (*Geographika*). Même le concept politique d'Europe a changé, dans l'Antiquité comme dans la modernité, avant comme après le Traité de Rome (1957) et la naissance du concept contemporain d'Europe unie, sans doute la plus importante rupture dans la conception de l'Europe. Ce n'est qu'après la création de la CEE que les frontières ont été déplacées en 1973, 1981, 1986, 1990, 1995, 2004, 2007, et enfin en 2013.

- 12 Le problème est qu'après la paix de Westphalie (1648) la perception politico-identitaire dominante attribue aux frontières une forte dimension identitaire, en les voyant comme des limites géographiques de la communauté « nationale » (Giumelli 28-34). Comme le rappelle Amor Belhedi :

L'espace constitue un outil d'ancrage matériel et un moyen d'intermédiation qui facilite les processus d'identification et d'appropriation. [...] La territorialité renforce le processus identitaire lié au sentiment d'appartenance, conscient ou assumé, à un espace donné. Plus que d'autres supports, telles que la culture, l'ethnie ou la religion, le territoire assure la pérennité et la reproduction du processus identitaire à travers la matérialité spatiale. (Belhedi 314)

- 13 C'est pourquoi les élargissements de l'Union ont souvent remis en question l'idée d'identité européenne une fois que celle-ci a été associée à un espace politique uni, en créant ce qu'Ezra Pound appelait l'« incertitude indéfinie » (Mosse 1974, 153) :

Cette crise d'identité trouve son origine dans le sentiment d'une extension apparemment indéfinie qui caractériserait une « Europe » sans limites ne parvenant pas à prendre au sérieux la question pourtant essentielle du territoire (limite de la sécurité et délimitation d'une communauté comme cadre d'appartenance et d'identification). (Hassner 115-131)

- 14 De là naît un problème fondamental pour la conception identitaire européenne. Un État est-il européen puisqu'il partage avec les autres membres des valeurs, une culture, ou une histoire par exemple, ou tout simplement parce qu'il a intégré l'Union Européenne ? Une question qui a eu des conséquences directes sur la perception des frontières internes, en contribuant à les faire ressurgir – si elles n'avaient jamais disparu réellement – dans l'imaginaire commun (Foucher). De plus, sans une notion claire des frontières externes à l'Est comme au Nord et avec un manque évident de cohésion interne, il est normal qu'il n'y ait pas un véritable contrôle du territoire et des *limites* (crise migrants).
- 15 La *krisis* européenne semble être une force en même temps centripète et centrifuge en tenant compte des variations chronologiques et

sémantiques dont nous avons parlé. En citant Zygmunt Bauman, nous pourrions dire que l'identité européenne a toujours été *liquide* – au-delà de tout aspect économique du terme – à l'intérieur d'un système *flexible* qui varie et ajoute ses éléments constitutifs selon les époques et les espaces où il s'applique (Bauman 1983, 10-25).

- 16 Cette difficile définition s'est révélée au grand jour pour la première fois lors des polémiques liées au préambule à la constitution européenne en 2004. Deux polémiques majeures en sont nées : la première est relative aux racines identitaires de l'Europe, tandis que la deuxième a été provoquée par une citation de Périclès concernant le rapport entre peuple et pouvoir.
- 17 Les premières lignes du préambule affirment que les représentants politiques de tous les pays membres de l'Union Européenne agissent « S'inspirant des héritages culturels, religieux et humanistes de l'Europe, à partir desquels se sont développées les valeurs universelles que constituent les droits inviolables et inaliénables de la personne humaine, ainsi que la démocratie, l'égalité, la liberté et l'État de droit [...] » (Traité établissant une Constitution pour l'Europe). La première version de ce passage prévoyait une référence aux racines gréco- romaines et judéo-chrétiennes de l'Europe, ainsi qu'à l'héritage des Lumières, mais ensuite cette idée a été écartée (Tandonnet 2016) afin d'éviter tout risque d'exclusion. Le danger est qu'une définition de l'identité européenne la plus fédératrice possible provoque une perte d'identité non négligeable. En paraphrasant Eschyle, l'Europe risque de ressembler davantage à l'Empire perse qu'à l'alliance grecque basée sur la perception d'affinités socio-historico-culturelles. Darios nous avait prévenus de cela il y a 2500 ans :

DARIOS Or là les guette encore l'apogée de leurs maux / Prix de leur présomption, de leurs pensées impies. / Car les soldats, en terre grecque sans scrupule, / Ont pillé les statues des dieux, brûlé les temples [...]. / S'ils ont fait tout ce mal, ils subissent des maux / Qui ne sont pas moindres – et d'autres se préparent [...] ! (Eschyle 147)

- 18 Cette séparation entre peuple et élite est à la base de la seconde polémique liée au préambule. Le choix de citer Périclès est doublement intéressant, car Périclès a été le financeur principal des Perses. Il était en effet le chorège lors de la mise en scène de la pièce en 472

av. J.-C., et s'il choisit de la financer, c'est justement puisqu'il en partageait et en voulait diffuser le message patriotique et identitaire, à un moment d'ailleurs décisif pour sa carrière quand il choisit d'adhérer au parti populaire plutôt que de s'allier aux aristocrates (Smith 120-165).

- 19 Eschyle exploite les différents liens entre le(s) *leader(s)* et le peuple afin de distinguer les civilisations perse et grecque. La défaite perse se concrétise au moment où Xerxès se trouve sur un col séparé de son armée – « LE MESSAGER : [...] Xerxès [...] pour voir l'armée entière, il s'était établi/Sur un tertre élevé, tout après du ravage » (Eschyle 33) –, tandis que les Grecs combattent tous unis. Cette distance ou proximité entre le(s) *leader(s)* et les soldats indique également les différentes attentes qu'une victoire pouvait apporter aux uns et aux autres. En cas de victoire perse, le seul réel bénéficiaire aurait été Xerxès. En revanche, la défaite est partagée par tous, citoyens, soldats et nobles, sauf le Roi, qui est certes vaincu mais sauf et retrouve sa mère, la Reine, à Suse : CORYPHÉE Voyez ces parent sans enfants, / Pleurant leurs parents non pareilles :/oa [interjection de plainte en Grec ancien exprimant la douleur et le regret], Vieux, il leur faut encore apprendre/Jusqu'où peut aller la douleur (Eschyle 129). Au contraire, la victoire grecque est la victoire de tous les Grecs, car tous vont profiter du maintien de la liberté de la domination étrangère.
- 20 Concernant Périclès, voici le passage tiré de *L'Histoire de la guerre du Péloponnèse* de Thucydide proposé dans la première version du préambule : « Notre Constitution est appelée démocratie parce que le pouvoir est entre les mains non d'une minorité, mais du peuple tout entier » (Traité 5). Comme l'a démontré Canfora, cette traduction est erronée, car *politeia* ne correspond pas exactement au terme *constitution* dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui, et le concept de démocratie n'est pas tout à fait le nôtre ; seule une partie de la population bénéficiait de la citoyenneté (Canfora 2006, 34). L'intellectuel italien propose de rétablir le véritable message péri-cléen : « Notre régime politique a pour nom démocratie parce que, dans l'administration [*oiken*], les choses dépendent non pas du petit nombre mais de la majorité » (Canfora 2006, 14). Même à Bruxelles les rédacteurs s'étaient aperçus de cette bévue et, le 10 juillet 2003, ont apporté les modifications nécessaires (Traité).

- 21 Les Perses tout comme le discours de Périclès visent à revendiquer l'importance de « la formation qui nous a permis d'arriver à ce résultat, la nature des institutions politiques et des mœurs qui nous ont valu ces avantages [...] » (Thucydide 234). Dans le même discours, Périclès déclare explicitement que le droit est un des vecteurs identitaires majeurs pour les Athéniens :

En ce qui concerne les différends particuliers, l'égalité est assurée à tous par les lois [...]. La liberté est notre règle dans le gouvernement de la république et dans nos relations quotidiennes la suspicion n'a aucune place ; [...] enfin nous n'usons pas de ces humiliations qui, pour n'entraîner aucune perte matérielle, n'en sont pas moins douloureuses par le spectacle qu'elles donnent. (Thucydide 238)

- 22 S'inspirant peut-être des travaux des frères Grimm consacrés aux liens entre identité collective, droit et art (Foi), l'historien américain Timothy Snyder a récemment proposé comme pivot identitaire européen justement sa capacité à créer un espace de droit sans équivalent dans le reste du monde. À son avis, le Traité de Rome de 1957 établissait déjà pour tous les citoyens des droits fondamentaux mais jusqu'à présent pas toujours appliqués, tels que l'égalité des salaires ou la liberté de mouvement. En outre, il faut saluer l'action judiciaire menée par la Cour européenne des droits de l'homme, et le *welfare* européen est sans égal. Pour apprécier cela, conclut-il, il suffirait de jeter un coup d'œil sur les droits de l'homme et les systèmes de sécurité sociale sur les autres continents, et les confronter par exemple à la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne (Snyder 2019).
- 23 Afin que les Européens se voient comme membres d'une seule communauté identitaire et politique, l'Union a besoin d'être « ressentie » par ses citoyens aussi « à travers la civilisation, les arts et les littératures que l'expriment » (Magris 2019). Le véritable défi identitaire moderne européen est de faire face à la crise centrifuge qui traverse le continent en créant ce que Montesquieu définissait comme « une nation composée de plusieurs » (Montesquieu 88). Il ne s'agit pas de revendiquer telle ou telle autre filiation historico-culturelle, mais de se rendre compte et d'accepter que cette nouvelle supra-identité est bien réelle, et qu'elle véhicule des valeurs partagées et appliquées dans tous les États membres de l'Union. Cette

identité n'est pas statique comme celle nationale *stricto sensu* ; elle est itinérante, sans pourtant partager la même mobilité spatiale que le *Far West* américain, car :

Aucune époque, aucun pays et à plus forte raison aucun groupe ni aucun individu ne peut se dire dépositaire de l'esprit européen. Seul compte l'élan de liberté qui, en s'émancipant de la contrainte des habitudes, renouvelle la donne et ouvre le chemin de la renaissance. [...] La multiplication des perspectives, des points de vue et des lignes de fuite, ne l'empêche pas de rester elle-même ; car c'est le mouvement qui l'incarne et non pas telle ou telle de ses configurations spatio-temporelles. [...] Aussi faut-il se rendre à l'évidence que l'Europe n'est pas une réalité donnée, inscrite dans l'ordre naturel des choses, mais une création humaine [...].
(Wismann 2014)

- 24 En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une identité formée uniquement à partir d'un passé commun, mais calquée sur le présent et projetée dans le futur. Elle doit être capable d'intégrer les *nations nationales* classiques à l'intérieur d'une *nation supranationale*, et de s'adapter aux nouveaux contextes, sans oublier cependant ses traits distinctifs, tous, sans exception : être véritablement « unie dans la diversité ».
- 25 Pour appréhender cette identité, il faut un travail collectif, « d'un seul élan ». Comme l'a dit Hugo : « [...] le but de la politique grande, de la politique vraie, le voici : faire reconnaître toutes les nationalités, restaurer l'unité historique des peuples, et rallier cette unité à la civilisation par la paix ; disons aux peuples : Vous êtes frères ! »
(Hugo 2019)

BIBLIOGRAPHIE

BAUMAN, Zygmunt, *Histoire d'Europe*, Paris, Gallimard, 1983.

BAUMAN, Zygmunt, *La Vie liquide*, Paris, Le Rouergue/Chambon, 2006.

BAURAIN, Claude, *Les Grecs et la Méditerranée orientale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

CANFORA, Luciano, *Critica della retorica democratica*, Rome-Bari, Laterza, 2002. CANFORA, Luciano, *La démocratie. Histoire d'une idéologie*, Paris, Seuil, 2006.

DUROSELLE, Jean-Baptiste, *L'idée d'Europe dans l'Histoire*, Paris, Denoël,

1965. ESCHYLE, *Les Perses*, Paris, Flammarion, 2000.

FELTRI, Stefano, *Populismo sovrano*, Turin, Einaudi, 2018.

FERRY, Jean-Marc, « Identité postnationale et identité reconstructive », *Touidi mensuel* 11, (1998), <https://larevuetouidi.org/fr/story/identit%C3%A9-postnationale-et-identit%C3%A9-reconstructive>, consulté le 15 mai 2019.

FOI, Maria Carolina, *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto*, Milan, Garzanti, 1990.

FOUCHER, Michel, *Le retour des frontières*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

GIUMELLI, Riccardo, La nuova identità italica tra globale e locale, *Limes* 8 (maggio 2009) : 28-34.

HASSNER, Pierre, Ni sang ni sol ? Crise de l'Europe et dialectique de la territorialité, *Culture et Conflits* 21-22 (1996) : 115-131.

HERODOTE, *Histoires*, Livre III, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

HUGO, Victor, Discours au Congrès des amis de la paix universelle (21 août 1849), *Le Monde* (2019) : 14-15.

LAURET, Pierre, Identité nationale, communauté, appartenance. L'identité nationale à l'épreuve des étrangers, *Rue Descartes* 66 (avril 2009) : 20-31.

MAGRIS, Claudio, Il mio incontro con Macron e la ricerca di una patria europea, *Il Corriere della sera* (21 mai 2019), p. 4.

MCMILLAN, David. W. and CHAVIS, David. M., Sense of community: A definition and theory, *Journal of*

Community Psychology, 14 (janvier 1986) : 80-91.

MONTANARI, Franco, *Vocabolario della lingua greca*, Turin, Loescher editore, 2001. MONTESQUIEU, *Réflexions sur la monarchie universelle en Europe*, Genève, Librairie Droz, 2000.

MOSSE, George L., *Nazionalismo e sessualità*, Bari, Laterza, 1984.

MOSSE, George L., *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1974.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Émile », in *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1852-53. SEN, Amartya, *Identité et violence*, Paris, Odile Jacob, 2007.

SMITH, William, *A History of Greece: From the Earliest Times to the Roman Conquest*, Londres, Forgotten Books, 2016.

SNYDER, Timothy, *A Speech to Europe* 2019. *Judenplatz* 1010. 2019, www.youtube.com/watch?v=7zs41CkljRw, consulté le 23 mai 2019.

TANDONNET, Maxime, *Racines chrétiennes de l'Europe : réponse à Pierre Moscovici*, *Le Figaro* (9 mai 2016) : 14.

Traité établissant une Constitution pour l'Europe, pwww.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank_mn3tce.pdf, consultée le 14 mai 2019.

THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Paris, Garnier, 1936.

WISMANN, Heinz, « Qu'est-ce que l'identité européenne ? », *Le Monde* (13 mai 2014) : 2.

RÉSUMÉS

Français

Notre article a pour objectif d'étudier le lien entre crise et identité à l'intérieur de la civilisation européenne. Pour cela, nous avons choisi comme pierre angulaire de notre réflexion *Les Perses* d'Eschyle, une tragédie qui, en mettant en scène pour la première fois la séparation entre les Grecs et les Perses, vise à forger et célébrer l'identité grecque supranationale. Le dramaturge choisit de baser cette opposition sur les différents systèmes politiques et socio-identitaires des deux peuples : d'un côté, il nous décrit l'Empire perse, une société inégale à l'intérieur de laquelle le peuple est un conglomerat de populations hétéroclites qui n'ont rien en commun entre elles à l'exception de la fidélité forcée au roi ; de l'autre, il met en scène l'unité culturelle et politique grecque, qui demande à chaque citoyen de s'engager directement, d'être prêt à lutter pour sa famille, sa polis et la communauté supranationale dont celle-ci fait partie. Après avoir étudié les liens étymologiques et historiques entre crise, séparation et identité, nous mettons en relation ces concepts avec l'identité européenne contemporaine, en cherchant à en donner une possible définition. Notre pensée est proche de celle d'Eschyle ou plus récemment de l'historien américain Snyder : outre son histoire et sa culture, ce qui définit l'Europe et son identité – dans le passé comme de nos jours –, ce sont ses institutions et sa capacité à créer un espace de droit et de *welfare* sans équivalents dans le reste du monde.

English

Our article aims to study the link between crisis and identity within European civilization. For this, we have chosen as the cornerstone of our reflection *The Persians* by Aeschylus, a tragedy that by staging for the first time the separation between the Greeks and the Persians aspires to create and celebrate a supranational Greek identity. The playwright chooses to base this opposition on the different political and socio-identity systems of the two peoples: on the one hand, he describes the Persian Empire, an unequal society in which the people is a conglomerate of heterogeneous populations which have nothing in common with each other except a forced loyalty to the king ; on the other hand, he portrays Greek cultural and political unity, which asks every citizen to engage directly, to be ready to fight for his family, his polis and his supranational community. After studying the etymological and historical links between crisis, separation, and identity, we will relate these concepts to contemporary European identity, seeking to give a possible definition. We think along the same lines as Aeschylus and Snyder: besides its history and its culture, what defines Europe and its identity in the past as in our days are its institutions, its capacity to create an area of civil rights and welfare without equivalents in the rest of the world.

INDEX

Mots-clés

crise, identités, séparation, institutions, droits, sécurité sociale, changement

Keywords

crisis, identities, separation, institutions, laws, welfare, change

AUTEUR

Massimo De Giusti

Doctorant en littérature comparée à l'Université de Lorraine, je suis enseignant d'italien à l'École Supérieure de Commerce de Paris et à l'IPAG Business School. Précédemment, j'ai travaillé pendant 4 ans au sein du département d'italien de l'Université de Bourgogne, d'abord comme chargé de cours, puis comme lecteur. En outre, j'ai dispensé pendant 5 ans des cours de langue et littérature italiennes à l'association *Dante Alighieri*, avec laquelle j'ai organisé plusieurs conférences portant sur l'histoire italienne à l'antenne dijonnaise de Sciences PO. Actuellement, mes recherches portent en particulier sur les liens renouvelés entre le théâtre, le peuple et la nation en Europe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Post-utopian staging of Europe's crisis in contemporary theatre. Philippe Quesne's *Crash Park – La vie d'une île*

Nicole Haitzinger

PLAN

1. Crash and the life of Europe
2. Preamble: The regime of the mole
3. Europe: Crisis and body
4. Postscriptum : The fight against the octopod

TEXTE

1. Crash and the life of Europe

De manière générale, l'art, le théâtre en particulier, est le seul endroit pour moi où l'on peut survivre aujourd'hui, dans une société qui court à la catastrophe. (Quesne, 2018)

- 1 *Crash Park – La vie d'une île* (2018) is the work of French theatre director Phillippe Quesne and its title nearly speaks for itself: *crash* and the *life of Europe* could be defined as the leitmotifs of Europe's major crisis. The plot of the production is as follows: a small group of survivors of an airplane crash stranded on a tropical island à la Robinson Crusoe. The crash implicitly becomes the motif of possibilities and challenges of setting up a new community where the intellectual figure *quo vadis Europe* is balanced out elsewhere. Philippe Quesne studied stage design at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris where he discovered his passion for scenic staging. He programmatically calls his company *Vivarium* which stands for a notion of theatre wherein the existence of life can appear, be it of plants or animals, of humans; a theatre that does not deny its (significantly artificial) dispositif and unanimously preserves its relation to European, more specifically French, political, socio-cultural and economic realities without explicitly showing them. One

might explicitly say that the everyday life of European existence in the 21st century is staged as a *day in space*. Quesne's typical artistic signature, authenticity effects, meaning, actions and gestures adapted from the contemporary everyday European context of life are dramaturgically intertwined with illusionist effects like theatrical fog and song dramaturgy. Characters and objects come together in a specific performative installation onstage: "I assemble scenographic devices which are both theatre sets, and workshops, vivariums for the study of the human microcosms." (Quesne 2011, 128) Scenic presence is primarily generated by small and big gestures made by the actors in direct relation to situation-specific objects (such as, for example, the plane wreck and the island in the form of a hill in *Crash Park*):

Such a conception of directing implies a minimal level of acting. All that interests Quesne in the actor, dancer or artist he is directing on stage is her immediate presence and its modalities (corporality, gesturality, vitality. Here, the performer is, in a sense, out of action. (Gateau 55)

- 2 Philippe Quesne describes his directorial strategy as follows: "staging people who experience a relation to specific devices, objects and materials, and who are looking for a poetic place on earth while confronted with the challenges of today's contemporary world." (Berland, 28) All previous productions – *La Démangeaison des ailes* (2006), *L'Effet de Serge* (2007), *La Mélancolie des dragons* (2008), *Big Bang* (2010), *Swamp Club* (2013), *La Nuit des taupes* (2016) are just a few examples – distinguish themselves by their manifestation as contemporary surreal theatre of many gestures and few words. In *Crash Park*, the island becomes a post-utopian scenario wherein the temporary potential of post-catastrophic solidarity firstly, and secondly the captivity in culturally and already neo-liberally penetrated encodings is explored, both may well be interpreted as facets of Europe's crisis.

2. Preamble: The regime of the mole

- 3 Quesne uses the mole as an allegory of society, existence and thinking similar to what he does in *Nuit des taupes* or *Swamp Club*, where several giant moles can be seen onstage on a small island which is at the same time a hill dug up by these almost blind tunnel builders. Here, contemporary theatre adapts a figure of philosophy, political theory and literature in which, from the early days of Modernism, the mole is the emblem of modern subjects and societies. It offers a reminder of Karl Marx's "Well burrowed, old mole!" in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* of the idea of a revolution ensuing from work and of the potential undermining of an existing regime; of Nietzsche's rehabilitation of the mole as an instance of thinking which rifles through and digs over the soil of culture beyond the known; or of Franz Kafka's giant mole as a figure of radical subjectivity. In European thinking of modernity, the mole has become the metaphor of an activity that wants to accept the digging up, the tearing up, the circulation as constant change of spirit, society and body. Gilles Deleuze will eventually ring in the end of the mole era as a conceptual animal for modern (European) society in his *Postscript on the Societies of Control*:

The old monetary mole is the animal of the spaces of enclosure, but the serpent is that of the societies of control. We have passed from one animal to the other, from the mole to the serpent, in the system under which we live, but also in our manner of living and in our relations with others. The disciplinary man was a discontinuous producer of energy, but the man of control is undulatory, in orbit, in a continuous network. (Deleuze 5–6)

- 4 Similar to Deleuze's conceptual *personae*, the mole is to be understood as a conceptual animal, which is more than an allegory, an abstract term or a personalisation for of modernity as he/it insists (Riechelmann 12). The surreal scenic presence of giant moles that seem to expect a small and stranded community of people calls for different interpretations simultaneously. The mole can be seen as a preamble of this post-utopian conceived production. This movement

in contemporary theatre (still) insists on the possibility of revolutionizing, tearing up and digging up without positioning itself as political theatre explicitly. In the context of staging Europe in the performing arts, Philippe Quesne's oeuvre is to be understood as a theatre practice distinguishable from politics wherein the aesthetics' impact unfolds as and through distance, disruption and transformation. In a present in which the political reality has become highly abstract and medially conveyed pseudo-dramatic conflicts unsettle our European civil societies, an actual crisis and the associated need to make decisions, to choose an option or to provide alternatives can be experienced in *Crash Park*. Director Philippe Quesne describes the narrative of *Crash Park* as follows:

[...] a new organization in a place where they need to learn to live together and survive. [...] The island is a factory of fantasies [...]. Today, the imaginary potential of the island is colossal: it can be seen as a refuge, a place of tranquillity, abandonment, solitude, deprivation, exile. (Berland 29)

- 5 But maybe there are beneficial crashes when, for example, crisis evokes solidarity? And how sustainable will this be? One of the most beautiful scenes in *Crash Park* is the moment after the crash, more specifically after the survivors have climbed out of the plane wreck. In the background you can see debris and in reachable distance a tropical island. It is pouring down from the stage ceiling. The post-catastrophic atmosphere is enhanced by musical grounding in the style of blockbuster film music and the corresponding lighting control in terms of zooming in on the individuals on stage and by the use of darkness and fog effect. The trolley bags on the open sea become the symbol of globalisation while the refugee's plastic bag – in this scenario only implicit and invisible – is the reverse side. A group of different characters gathers and can be identified by their appearance and attitude as representatives of a French- European high-spending upper class with the opportunity of global touristic nomadism. Mutually supporting, they begin to form a community shortly after the disaster. As remains of the in-flight meal, they brotherly and sisterly share biscuits packed in plastic. The first character reaches the island, throws the rope to the other people. They are happy and applaud when the next is safe on the island. The (joint)

decision made in this crisis situation generates loyalties. The joint project of survival corresponds to the development of compassion and socially motivated affiliation, an important (and, in my opinion, geopolitically neglected) factor of human existence. In this sense, *Crash Park* can be seen as Europe's *vivarium*, as a staged insular microcosm in a contemporary moment of decay. But how do matters stand with the crisis in the European macrocosm from the point of view of philosophy and political theory? And what resonances of the crisis can be identified in contemporary theatre?

3. Europe: Crisis and body

- 6 The conflict areas in Europe are numerous: nationalism, populism and globalism intertwined with neoliberal impregnated politics should be certainly mentioned at first instance, even though the reduction to this triad represents a foreshortening of the perspective. Social rights and values of solidarity are continually reduced in an elusive and enormous framework of hegemonial structures, institutions and discourses. The context of (human) existence in a turbocapitalized Europe becomes more abstract and still it is immediately affective as, for example, in the case of the phenomenon of “threatened majorities” (Krastev 95) and their fear-driven decision in favour of anti-European parties. If intellectuals from political theory or philosophy reflect on Europe's great crisis, as in the case of Giorgio Agamben, Étienne Balibar or Massimo Cacciari, then this unifies the constituting of a deeply fragile alleged understanding of European community first, and second the attempt to draw up a possible Europe without *névrose nationale*. The Greek word *crisis*, a basic term in the Greek language, means ‘judgment’ or ‘decision’:

Abgeleitet aus ‘krino’, scheiden, auswählen, entscheiden, beurteilen: medial sich messen, streiten, kämpfen, zielte ‚Krisis‘ auf eine endgültige, unwiderrufliche Entscheidung. Der Begriff implizierte zugespitzte Alternativen, die keine Revision mehr zuließen: Erfolg oder Scheitern, Recht oder Unrecht, Leben oder Tod, schließlich Heil oder Verdammnis. (Koselleck 203–204)

- 7 Reinhardt Koselleck interprets the term in four contexts of ancient thought: battle between the forces (Persian Wars), in medicine (the

hippocratic school), in politics (preserve our rights) and in theology (judgment by God) and sums up:

Der Begriff erfaßte also potentiell alle Entscheidungslagen des inneren und des äußeren Lebens, des einzelnen Menschen und seiner Gemeinschaft. Immer handelte es sich um endgültige Alternativen, über die ein angemessenes Urteil gefällt werden mußte, deren alternativer Vollzug aber auch in der jeweiligen Sache selbst, um die es ging, angelegt war. (Koselleck 204)

- 8 At the same time, the crisis as a recurrent motif of (human) existence in theatre since ancient Greek times, more specifically in the tragedies by Sophocles and Euripides, has been dramaturgically explored and aestheticized. The prejudiced Creon in *Antigone* or the affect-steered Pentheus in *Bacchae* are certainly paradigmatic figures (Hall 65). Here, the decision situation is as follows: the right moment to act has been missed, the appropriate verdict has been made but misjudged and, hence, the individual figures fail tragically with radical consequences for the community. It can be argued that this is a tactical planned disruption of the civic attempt to establish a crisis scheme mainly based on logic. In tragedy, dark knowledge and misinterpretation rule in all their potentiality. And after all, who knows which what possibilities will open in a moment of crisis, which we have not thought about or felt yet? In post-heroic theatre, an example here is *Crash Park*, an individual character is no longer responsible for consideration and decision.
- 9 Crisis is body-bound in Greek thought, be it on the battlefield, in sickness, in the administration of justice, in the *Last Judgment*: being wounded and then death are possible threatening consequences if alternatives fail. In conceptual history it is no coincidence that the body image from medical discourse is transferred to states until the term becomes independent and the connection to illness is only an apostrophized metaphor with beginning of the 18th century:

‘Krise’ legt insofern eine ähnliche Karriere zurück, wie ‘Revolution’ oder ‘Fortschritt’, die beide zu temporalen Begriffen werden, deren räumliche oder naturale Vorbedeutung sich seit der Aufklärung verflüchtigt, um zu primär geschichtlichen Begriffen aufzurücken. (Koselleck 206)

- 10 Philosophers, Giorgio Agamben amongst others, accentuate the actual body-bound meaning and the associated correct decision against a contemporary trend of inflationary word usage and in view of a widely received crisis of Europe:

In der medizinischen Tradition bezeichnet es den Moment, in dem der Arzt entscheiden muss, ob der Kranke am Leben bleibt oder sterben wird, in der theologischen den des Jüngsten Gerichts. Heute beschließt die alltäglich und unabsehbar gewordene Krise lediglich ihr eigenes Fortbestehen, die Vertagung jeder endgültigen Entscheidung. [...] Es ist die paradoxe Situation eines Werkzeugs, das sich dazu entscheiden muss, wozu es dienen soll, und sich dazu entscheidet, sich selbst zu dienen. (Agamben)

- 11 According to Agamben, crisis is paradoxically put into its own service, into the service of crisis without making decisions for a wounded and endangered Europe. This Europe, spelled out as body in two respects, is met by crisis. It is the eponymous mythological figure of a continent and a landscape, the body of Europa from the myth, which has become “another cape” (Derrida 1991, 229), abducted from Phoenicia by Zeus in the guise of a bull, both remembered by contemporary philosophy and theatre. In his epochal short text *The Other Heading*, published after and affected by political upheavals in 1989, Derrida points out that consciousness and reflection, the cultural identity of Europe as a *capital discourse* in multiple senses, are inseparably linked with crisis:

[...] this moment of awakening, of sounding the alarm, has always been deployed in the tradition of modernity at the moment and as the very moment of what was called *crisis*. This is the moment of decision, the moment of *krinein*, the dramatic instant of a decision that is still impossible and suspended, imminent and threatening. (Derrida 1992, 31–32)

- 12 The symptoms of crisis have reached a level of intensity so they are interpreted as irreversible: this forms the basis for moribund anti-European discourse by the right-wing nationalist political alliance. But what lessons do we learn from history? What do philosophy, political theory and theatre vehemently remind us of? Europe is undoubtedly in crisis, but in the proper sense this means that

everything is in suspense and everything is possible in the light of this critical situation first, and second that decisions are required. Therefore, Étienne Balibar proposes in *Europe : crise et fin ?* a re-establishment with a radical transnational democratization within the non-reversible globalization and demands the development of viable perspectives (Balibar 17):

Es wird daher dringlich erforderlich sein, für Europa eine konstitutionelle ‚Formel‘ zu finden, aufgrund derer ein Mehr an Demokratie auf europäischer Ebene – mehr Kontrolle über die Repräsentanten und Funktionsträger; mehr Beteiligung von Organisationen der Zivilgesellschaft, um der geheimen Macht der Lobbyisten Paroli zu bieten; mehr Möglichkeiten zu einer auf transnationaler Grundlage organisierten Opposition gegen Entscheidungen des Exekutive oder sogar gegen parlamentarische Mehrheiten – geradezu zur Bedingung einer Wiederbelebung der Demokratie innerhalb der nationalen politischen Räume werden kann, und ebenso auch umgekehrt. (Balibar 25)

- 13 This corresponds with the re-emergence of a term in philosophy, political theory and eventually in contemporary theatre: utopia. Cacciari predicts: “Was geträumt wurde, ob Utopie, Schrecken, Wunder, es wurde immer verwirklicht.” (Cacciari 97) Even Philippe Quesne repeatedly mentions the term *utopia* in interviews as essential for his productions:

Ja, ich bilde die Welt nicht eins zu eins ab. Trotzdem geht es mir auch immer um eine Utopie, die mit dieser Welt konkret verbunden ist. In *Swamp Club* ist das dieser Campus von Künstlern, eine Mischung aus *résidence* und *résistance*, der von einem gigantischen Maulwurf verteidigt wird. Allegorien sind wichtiger denn je, denke ich. Denn verdammt noch mal, wenn wir in Zeiten wie diesen nicht an die Kunst – nicht an die Religion, sondern an die Kunst! – glauben, dann bleiben uns nicht viele Gleise, um als Menschen unseren Weg zu finden. (Quesne 2015)

- 14 Quesne’s reference to utopia close to theatre stands out due to its explicit disassociation of progressive and from modernist implications, which can be found in the utopian model of historical avant-garde. In the context of contemporary theatre I would more specific-

ally speak of *post-utopia* and *post-utopian staging*. I feel that *Crash Park* can be defined as a signature piece in this movement of contemporary theatre, meaning a formal and aesthetic exemplary production. Post-utopian staged productions do not want to produce utopia (anymore) or anticipate it, consequently it is no revolutionary instrument. The content is not directly referring to a political struggle. Political gestures are rather marked over the imagination of another Europe wherein human understanding is tested in a post-utopian scenario, a “paradox of dreams”:

In meinen eigenen Stücken geht es oft um das Miteinander, das Zusammenleben. In der Realität, angesichts politischer, religiöser Unterschiede und einer Gesellschaft, die die Menschen auseinandertreibt, ist das oft komplexer, aber in meinen Stücken versuche ich, das Paradox der Träumerei zu zeigen, dass Menschen sich trotzdem verstehen. (Quesne 2015)

- 15 Finally, a theatre model is proposed that adds particles of utopia to the production. The island is certainly the most durable figure of thought for utopia in European philosophy, political theory and theatre. It becomes the decisive actor in *Crash Park – La vie d’une île*, one could even say the island is the protagonist of a post-utopian theatre (Ruhsam 54). It is the starting and vanishing point of the action in Philippe Quesne’s directorial concept.

Espace clos isolé au milieu des mers, propice aux visions les plus diverses, l’île est le support de nombreux mythes, symboles ou fantasmes d’Ulysse à Robinson Crusoé, de Jules Vernes à Gilles Deleuze. À travers les arts et la littérature, elle est le lieu inspirant de multiples récits et histoires d’exil, le décor de certains fantasmes, ou le cadre d’utopies. Véritable espace des possibles, l’île peut représenter le bonheur aussi bien que l’abandon et l’angoisse. Elle peut être le théâtre des épopées, de la mise à l’épreuve, ou de l’initiation. Lorsqu’elle est au centre d’une œuvre, elle joue différents rôles en fonction thématique. Dans une robinsonnade, elle isole le ou les héros, qui apprennent comment y survivre et s’en échapper. Dans un récit de chasse au trésor, elle sert de planque au butin. Elle peut aussi être le repère de criminels se coupant du reste du monde pour réaliser tranquillement leurs activités. Ou encore elle est le lieu où

prend vie une société imaginaire (utopie, dystopie ou autre). (*La France à la Quadriennale de Prague, Le Concept*)

- 16 Following the plane crash, the survivors, like Robinson Crusoe spread out over different characters, are stranded on an island. The group's fate is closely connected due to the catastrophe and they explore the island. Different associations simultaneously emerge by interweaving scenographic and choreographic arrangements: colonialism, piracy, tourism, long-distance travel... The transformation from nature to culture is marked by performative actions (dances, songs) and constantly accelerated in a sequence of small scenes – the room is explored through movement. Also, the island is constantly changing due to and with its inhabitants who are neoliberally and capitalistically socialized from times before the crash. The island turns into the stereotype of a tropical phantasm with cocktail bars familiar from travel brochures, only the plane wreck in the background disturbs the idyll. Ambiguously interpretable characters such as a dream ship's captain in shorts, a man in suits wearing a Hawaiian shirt, a hippie with cocktail, a hipster with sports clothing and a surfer on a Maori board perform to the music of Riz Ortolani and move across the stage. Most of the time they do it by dancing. From a kinetic perspective they move in the form of oscillating bodies regulated through, first, a uniform energy distribution and, second, emotionless, extensive gestures (e.g. alternately swinging and raising their arms above their heads). Third, they are also characterized by contemporary face-to-face disco and couple dances which are 'easily' performed in a closely embraced way by turning on one's own axis and without changing dynamics. The song dramaturgy switches to the Latin Hip Hop song *Tres Delinquentes* by *Delinquent Habits*. The mood gets chilly and the collective is split into individual figures who meet in calculated manner. The longing caused by isolation motif is dramaturgically introduced by Daniel Johnston's song *True love will find you at the end* while a female character smokes a cigarette in darkness.
- 17 Finally, underground caves (dug up by the moles) become visible and they function as a place for the hipsters' club culture. Philippe Quesne constantly and vehemently strikes out any native idea of island, of utopia as 'nativia' in a loving gesture. The production makes

clear that the decision for a solidary and democratic togetherness can be imagined within globalisation only. Dissociative phantasms and deglobalisation are wrong conclusions: the neoliberal regime already presents itself in Europe in an effective constellation of hegemonial structures, institutions and discourses, which cannot be reversed. Still, their contradictions could be used to develop a new model (Balibar 227–237).

4. Postscriptum : The fight against the octopod

18 In the final part of *Crash Park* the island has turned into a techno club and a monstrous creature enters the scene: a boneless giant octopod with eight arms, three invisible hearts and a brain as a network of neurons ramified to its extremities attacks the new islanders. Octopods are representatives of a species that has lived on the earthly biosphere for millions of years, and, according to Peter Godfrey-Smith “an island of mental complexity in the sea of invertebrate animals.” (Godfrey-Smith 9) He holds a loudly screaming female character with its tentacles in *Crash Park*. The octopod is a motif that significantly often appears in science and in the arts nowadays. Donna Haraway, feminist social theorist and biologist, opens her monograph *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016) with the discovery of forces living underground and are declared as essential for the contemporary figure of thought of “companion species”. Therefore, the term ‘chthonic’ (from the Greek word *chthonios*, gr. χθόνιος, meaning ‘belonging to the earth or underground’) is reintroduced, including arachnids as well as octopods, these intelligent, extremely flexible sea dwellers without skeletons. Ethnical, political and aesthetic implications are linked to this radical definition:

Der westliche Anthropozentrismus (wie auch der moderne Individualismus in seinen endlosen Varianten) ist im Angesicht der drohenden ökologischen Katastrophe schlicht nicht länger denkbar. An seine Stelle muss ein radikal relationales Denken treten, das sich der Abhängigkeit vom Kompost des Planeten bewusst wird. Statt des Cyborgs oder des Hundes mobilisiert Haraway nun also die Tentakel der Erdwesen – Spinnen und Oktopusse –, die paradigmatisch eine

Lebensform markieren, die ebenso verwurzelt wie mobil ist.
(Loick 188)

- 19 As a conceptual animal, the octopod meets our here and now because of its fluid form, its tentacles, its lightness and alleged weightlessness. A here and now of European crisis where the neoliberal Europe, characterized by “software capitalism and light modernity” (Bauman 116), faces the possible – partly virtually, partly historically justified – solidary Europe of democratization.
- 20 At the end of *Crash Park* the titanic battle between the octopod and the human figures is staged. Again, temporary solidarity emerges in a moment of threat. In a *Jurassic Park* manner, they fight against the resisting octopod in the darkness of the night, they kill him, spread out its tentacles and place it on top of the plane wreck in a dystopian scene. The human figures are no longer hipsters as they seem to have become historical figures (through costume change), they can be interpreted as French revolutionists and/or pirates. Any coherence of time, space and figure is suspended in the last scenes of *Crash Park*. The play ends after the reconquest of the island and with its transformation into a ship. The ship is a second important figure of thought in the context of utopia: “the ship was simultaneously both the greatest instrument of economic development and the greatest reserve of imagination.” (Sudrajat 31) In this post-utopian performance, the individuated characters – revolutionists, pirates, who knows ? – read in small cabins accompanied by Frank Sinatra’s song *Fly me to the Moon* until the lights go out. Allegories are more important than ever according to Philippe Quesne. (Quesne 2015) Specifying his plea in favour of allegories in contemporary theatre, one could consider the giant moles and octopods in *Crash Park* to be conceptual animals according to Deleuze; i.e. scenic figures regarded as animal. Precisely because of their polysemy, these ‘animalizations’ insist on possible post-utopian (re-)drafts – rather than allegories, abstract terms or personifications. These kinetic and intellectual concepts could be the result of a pro-European plea including the courage and responsibility Europe deserves in its current severe crisis.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, "Europa muss kollabieren", <https://www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg>, last accessed May 13, 2019.
- ALLEN, Richard, "The Object Animates: Displacement and Humility in the Theatre of Philippe Quesne", *Performance Research* 18.3 (2013): 119–125.
- BALIBAR, Étienne, *Europa: Krise und Ende?*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2016. BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2006.
- BERLAND, Alain, "Crash Park. La vie d'une île. Philippe Quesne/ Crash Park, Life of an Island Philippe Quesne", *Art-Press* (2018), 26–29.
- CACCIARI, Massimo, 'Ein Arendtscher Hin-Blick', <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/255/378>, last accessed May 13, 2019.
- CACCIARI, Massimo, *Der Archipel Europa*, Köln: DuMont, 1998.
- DELEUZE, Gilles, "Postscript on the Societies of Control", *The MIT Press* 59 (1992), 3–7. DELSCHEN, Karl Heinrich, GIERATHS, Jochem, "Einleitung: Die Frage nach der Identität Europas am Beginn des 21. Jahrhunderts", *Europa – Krise und Selbstverständigung*, ed. Karl Heinrich Delschen and Jochem Gieraths, Berlin: LIT Verlag, 2009, 1–108.
- DERRIDA, Jacques, "Das andere Kap (1991)", *Europa – Krise und Selbstverständigung*, ed. Karl Heinrich Delschen and Jochem Gieraths, Berlin: LIT Verlag, 2009, 225–252.
- DERRIDA, Jacques, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *The Other Heading. Reflections on Today's Europe*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael B. Naas with an introduction by Michael B. Naas. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 31–32.
- GATEAU, Pascale, "Figures in Theatrical Landscape", *Art press* 314 (2005), 54–59.
- GODFREY-SMITH, Peter, *Other Minds. The Octopus, the Sea and the Deep Origins of Consciousness*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- GROJS, Boris, *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russlandzu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- HALL, Edith, *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- KAFKA, Franz, "Erzählungen II – Kapitel 11", <https://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-ii-9758/11>, last accessed on Mai 13, 2019.
- KOSELLECK, Reinhardt, "Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von 'Krise' ", *Begriffsgeschichten, Studien zu Semantik und Pragmatik der politischen*

und sozialen Sprache, ed. Reinhardt Koselleck, 2010, 203–217.

KRASTEV, Ivan, *Europadämmerung: Ein Essay*, Berlin: Suhrkamp, 2017.

LA FRANCE À LA QUADRIENNALE DE PRAGUE, “Le Concept”, <https://www.quadriennaledепrague2019.fr/pavillon-pays/le-concept>, last accessed March 10, 2020.

LOICK, Daniel: “Mach es nicht selbst. Daniel Loick über Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene von Donna Haraway”, *Texte zur Kunst* 105 (2017), 186–189.

MARX, Karl, “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/18th-Brumaire.pdf>, last accessed on Mai 13, 2019.

QUESNE, Philippe cited from DECHERY, Chloé, “Amateurism and the DIY Aesthetic: Grand Magasin and Philippe Quesne”, *Contemporary French Theatre and Performance*, eds. Clare

Finburgh and Carl Lavery, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, 122–134.

QUESNE, Philippe; SCHNEIDER, Lena, “Was Menschsein bedeutet. Warum die Kunst in Frankreich heute wichtiger ist denn je. Der Theaterleiter und Regisseur Philippe Quesne im Gespräch mit Lena Schneider”, *Theater der Zeit* 2 (2015).

QUESNE, Philippe, “Théâtre Nanterre Amandiers / Conception Et Mes Philippe Quesne”, LA TERRASSE, 2018, <https://www.journal-laterrasse.fr/crash-park-la-vie-dune-ile/>, last accessed on May 13, 2019.

RIECHELMANN, Cord, “Maulwurf oder Schlange”, HAU-Publikation (2017): 11–12.

RUHSAM, Martina, “The Comeback of Objects. On vacuum cleaners, plastic bottles, hair dryers, chairs, brooms, sand & other nonhuman performers on contemporary stages”, *Maska* 31.179–180 (2016), 53–58.

SUDRAJAT, Iwan, “Foucault, the Other Spaces and Human Behaviour”, *Procedia* 36 (2001), 28–34.

RÉSUMÉS

Français

Dans sa robinsonnade *Crash Park – La vie d’une île* (2018), le scénographe français Philippe Quesne emmène le public en terre inconnue. Notre article a pour objectif de proposer une réflexion critique sur l’Europe à partir de l’analyse des représentations métaphoriques qui sont à la base de cette pièce. En faisant référence aux multiples crises – économique, politique, identitaire et culturelle – qui traversent l’Union, Quesne met en effet en relation les concepts d’Europe et de crash avec l’étymologie grecque du mot « crise », leur donnant une forme animale inspirée de différentes traditions historiques et philosophiques. Sur scène, des taupes et des poulpes géants symbolisent les tensions européennes à travers leur corps et leur énergie cinétique. C’est pourquoi *Crash Park* doit être considérée comme l’une des plus importantes pièces du théâtre post-utopique.

English

French theatre director Philippe Quesne's 2018 staging *Crash Park – La vie d'une île* (2018), takes the audience to unknown territory by displaying a contemporary Robinsonade. In the face of Europe's current situation, mainly characterised by several crises, this article points to the critical reflection and questioning of current realities by extracting the metaphorical scenic motifs of Europe and crash, which form the dramaturgical basis of this *mise-en-scène*. The author transfers both terms to topical issues such as economies, policies and cultural identities by considering also the ancient Greek meaning of 'crisis' in a theatrical context. With reference to various historical and philosophical interpretations of animal-related intellectual concepts, the author also exposes moles and octopods as the leading figures of Quesne's stage work, and correlates their physical and kinetic constitution with the European crisis. Thus, *Crash Park* is declared and elevated to a signature piece of post-utopian theatre.

INDEX

Mots-clés

crise et corps, crash, Europe, mise en scène, Quesne Philippe

Keywords

crisis and bodies, crash, Europe, staging, Quesne Philippe

AUTEUR

Nicole Haitzinger

Univ. Prof. Dr., is Professor at the Department of Art History, Musicology and Dance Studies at the University of Salzburg. She conducted her doctoral studies at the Institute of Theatre, Film and Media Studies (TFM) at the University of Vienna. Former member of the DFG-funded research group on *The Staging of Otherness in the 'Long' Nineteenth Century*. International teaching activities and guest lectures, e.g. in Oxford, Paris, Mexico City, Moskow, Shanghai, Beijing, London, Belgrade, etc. Since 2019 part of the leading team of the FWF-funded project *Border Dancing across Time* (together with Sandra Chatterjee and Franz Anton Cramer); scientific direction of the doctoral program Science and Art; co-convenor of the university course Curating in the Performing Arts (with Sigrid Gareis, since 2017 in cooperation with the LMU).

Nonwaiting for Godot: Fleeing Europe

Sarit Cofman-Simhon

PLAN

1. The Temkines' Exegesis
2. Vladimir and Estragon at Yiddishpiel: Nonwaiting for Godot

TEXTE

- 1 In recent years, Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (published in 1952) was staged in Yiddish, both in the US and in Israel. The Yiddish Israeli production (2015) directed by Yehoshua Sobol, altered the ending, transforming it into a play about Jewish refugees during World War II, who wait for help to escape the Nazis but eventually decide to flee Europe by themselves. I would like to explore this reinterpretation of the canonic absurd play, and its adaptation to a specific context. Sobol based his staging on a book published in 2008 by Pierre Temkine, who reads Vladimir and Estragon as French Jews hoping to be smuggled over the Spanish border, in 1943. In the show, they carry suitcases and wait for that someone named Godot to help them cross the border clandestinely. But Godot never arrives. The two characters are doomed to wait for salvation until their death (alluding to Walter Benjamin's suicide on the French-Spanish border in 1940). The most common interpretation of *Waiting for Godot* is that waiting is an eternal existential state, implying that Vladimir and Estragon are going nowhere. They stay just where they are, and wait for eternity. Sobol's reinterpretation of the play was thus twice subversive: not only did he base the production on Temkine's reading, but he also altered the play's ending. Vladimir and Estragon decide to leave, take their suitcases and step off the stage into the auditorium, breaking the 'fourth wall' convention. They pass through the audience and go out. To my best knowledge, this is the only staging of *Waiting for Godot* that exempts the two protagonists from eternally waiting.

1. The Temkines' Exegesis

- 2 From the time of the premiere, a critic had set the tone: “Godot, in an indefinite past, in rather uncertain circumstances, set them a rather imprecise appointment in an ill- defined place at an indeterminate time” (Brée, 124). Ludovic Janvier, in 1969, expressed the paradigmatic reading in his *Beckett par lui-même*, part of the popular series *Les Écrivains de toujours*:

Vladimir and Estragon, two puppets stranded in the limbo of a no man's land where everything repeats itself – lingering words, gestures of tenderness or aversion, clowning around meant to elude suffering, visits from humanity [...] – persist in expecting the unlikely rescue from an outside or a great beyond which leaves them to their own devices, trapped within their questions in the here and now. (Janvier in Suhamy, paragraph 1)

- 3 The historian Valentin Temkine, however, dissents: “One couldn't be more systematically mistaken!” (Suhamy, paragraph 1). According to him and to his grandfather, Pierre Temkine, a French philosophy teacher, *Waiting for Godot* “is not the play we thought it was” (Suhamy, paragraph 1). All the categories that constitute what by common accord is called “absurdist theatre” are energetically dispatched: the play has a place, a time and its characters have a well-defined identity. The plot is set in the Roussillon region of southern France (where Beckett resided during the war), at the time of the invasion of the free zone, and the two characters Vladimir and Estragon are Jews who are waiting for the smuggler who is to save them: some Godot. In 1942, there would have been no reason for them to leave Roussillon. By 1944, they would already have been deported. The play is therefore set in the spring of 1943 precisely (Suhamy, paragraph 2).

- 4 Pierre Temkine's thesis is not entirely new, yet somehow it went unnoticed until recently. A similar interpretation was advanced by Hugh Kenner in 1973:

It is curious how readers and audiences do not think to observe the most obvious thing about the world of this play, that it resembles France occupied by the Germans, in which its author spent the war

years. There existed throughout a whole country for five years, a literal situation that corresponded point by point with the situation in the play. (Kenner 30)

- 5 But then why Jewish refugees? The Temkines base their analysis first and foremost on the fact that in the draft version of the play the characters names were Vladimir and Lévy (a common Jewish name), as Mark Taylor-Batty and Juliette Taylor-Batty mention:

In his original handwritten manuscript, Beckett gave his principle characters the names Vladimir and Lévy, renaming Lévy as Estragon by the time he got to drafting the second act. The name Lévy was so commonplace in French Jewish communities that it was virtually synonymous with "Jewish" to French audiences [...] Beckett, who has experienced the loss of close Jewish friends to Nazi concentration camps, perhaps rejected the overtly Jewish name in preference for a name that might be more broadly representative. (Taylor-Batty 22)

- 6 That Estragon began life as Lévy can be verified in the manuscript that was on display in 2011 during the Beckett exhibit in Paris, at the Centre Pompidou New Media Collection. It is a most striking fact—albeit “known to specialists, although no conclusion, it seems, was drawn” (Suhamy, paragraph 3). “It can be objected, however, that if the author chose to replace this name with another, quirkier one, then maybe this is an indication that he deliberately chose to move away from a historical setting” (Suhamy, paragraph 4). Yet the Temkines find additional “converging clues” in the French version of the play:

The decisive passage is found on pages 13 and 14 of the current Minuit edition, where an allusion is made to “la Roquette,” a Parisian area where Talmudic schools existed from the 1900s up to the 1930s; along with mentions of images of the Holy Land, of the Dead Sea, of the crime of being born, of circumcision (Suhamy, paragraph 2).

- 7 Suhamy's article continues:

If the reference to the persecution years can presumably explain the conceptual origin of the play, must it therefore dictate the reading of the finished work? Pierre Temkine's answer is that Beckett did not

obliterate all the traces, rather he left a number of clarifying signposts; enough of them, at least, to make *Waiting for Godot* a historical play... Beckett crafts a metaphysical and abstract fable that is based on, and treats, a very singular historical situation. Thus he invents, according to the Temkines, a way of keeping silent on the subject. Certainly, Beckett went on, after *Godot*, in an increasingly abstract direction, as indeed his early work was very much rooted in setting, with an abundance of historical detail. But *Godot* is at the crossroads of this evolution, and remains inscribed in history. (Suhamy, paragraph 2)

- 8 Beckett must therefore have sought and found a certain distance so that the readers or spectators who lived through the events would not recognise them on any conscious level but, rather, would live them from within, so to speak. According to Pierre Temkine in a beautiful essay titled “What not saying anything does”, by erasing the name Lévy, Beckett refuses “to show the Jew as a Jew. For he is neither a rampant menace, as fantasised by some, nor the quintessential victim, as erected by others. Beckett cuts straight to the flesh and bone: these people are men. They might inspire compassion, disgust or boredom, but not because of their origin” (Suhamy, paragraph 5). An author who treats such a subject can no longer designate or name his characters. To designate, to name, means to turn in, to destroy. The author now needs a different audience: one that can no longer think it understands because it recognises or identifies. The subject must be left in penumbra, in order to prevent the audience from designating too. The idea is to respect the characters by neither classifying nor labelling them, says Pierre Temkine (Suhamy, paragraph 5).
- 9 But if this is the case, then why lift the veil? Isn't restoring the play to its tacit source a betrayal of the author's intentions? Pierre Temkine's answer to this is that the play has become a classic that has been gone over almost too much, and that its clown-esque staging is outdated. According to him, it is necessary to renew with the historical background in order to breathe new life into the potentialities of staging and acting, because there is a great gap between a road in an imaginary country and one in a place where the militia or the Resistance can burst in at any moment. Abstract angst becomes concrete fear and the stakes become vital. Above all, the situation presented in

the play is no longer doomed to endless repetition, as warranted by the absurdist reading that has been imposed on the play. It is true that Godot does not show up: but is this surprising in the context of war? Perhaps he will come tomorrow. As Beckett writes in a contemporary text, *L'innommable*: “Nothing has changed since I’ve been here, but I daren’t conclude that nothing will ever change” (Suhamy, paragraphs 4-7).

- 10 What the Temkines, grandfather and grandson, have in fact achieved is a new interpretation of one of the most famous plays in contemporary repertoire. What remains to be done is to spread the news. Indeed, in the last decade a number of productions of *Waiting for Godot* have been based on their book: among others, the 2010 production by Le Théâtre de l'Eskabo de Saint-Étienne, presented at the Avignon Festival and directed by Patrick Reynard, and the 2012 production in Hamburg at Deutsches Schauspielhaus, directed by Henrike Zöllner, as well as the 2016 Laurent Fréchuret's staging at the Théâtre de la Croix-Rousse in Lyon. In 2014 Ivan Panteleev's production at the Deutsches Theatre Berlin was crowned “among the 10 ‘most remarkable’ 2014 productions” and “fittingly has been awarded the Theatertreffen prize” (Jacobson, 2015). In an interview with Rivka Jacobson, the director reveals his source of inspiration:

Panteleev: There is a book by Pierre Temkine called “Waiting for Godot. The Absurd and The Histoy”. [sic] The authors develop on the basis of quotations from the play and historical researches a theory, which prove that the two characters Vladimir and Estragon are Jews during the II World War, who are waiting for the smuggler, who is to save them: some Godot... For me it was very important that Vladimir and Estragon are not victims, and that their waiting of someone who doesn’t come, not today, not tomorrow and not even 60 years later [sic], stands for liberation and affirmative try to attempt the impossibility. To be free means not to have all the possibilities. It means to crossover the space of the possibilities in order to be ready for the impossible; and this is what art has to do – to wish, to crave and to desire the impossible. (Jacobson, 2015)

- 11 I will get back to Panteleev in the conclusion of my discussion.

2. Vladimir and Estragon at Yiddishpiel: Nonwaiting for Godot

- 12 Yiddishpiel is the Israeli Yiddish Theatre, established in 1987 in response to a vital need to re-establish the lost honour of the Yiddish language and its culture, and to revive it. Since 1988 the theatre has staged a rich and vibrant repertoire of more than 140 shows. Many of them are based on plays written in Yiddish in Eastern Europe in the nineteenth century and early twentieth century, but also on translations of worldwide drama. With surtitles in Hebrew and English, the theatre has earned international recognition and prizes.
- 13 A production of Beckett's play by Yiddishpiel was a daring artistic decision, since most of its spectators are senior citizens, who expect some Jewish nostalgia: stories about the diasporic past, beloved Yiddish songs, and Jewish humor. The abstract plot of *Waiting for Godot* was unexpected, and at the same time, challenging. The majority of the audience came from Eastern Europe, their parents having lived there during World War II and many were Holocaust survivors. For them, Yehoshua Sobol's interpretation was compelling. It was a multilingual production, where Vladimir and Estragon spoke Yiddish, while Podzo spoke French, his servant Lucky spoke a mixture of languages that turned into gibberish, and the boy from the other side of the border spoke Spanish.

Dori Engel as Vladimir and Yuval Rappaport as Estragon in *Waiting for Godot*, by Samuel Beckett



Directed by Yehoshua Sobol. July 2015. Yiddishpiel Theatre, Tel-Aviv

Photo by Gérard Alon

- 14 Sobol's interpretation of the play was subversive, as the website of the Yiddishpiel Theatre in Tel Aviv put it:

A revolutionary interpretation which binds the play's plot and his heroes to the place and time that bestowed on Beckett the inspiration to write the play: Southern France, late winter and early spring of 1943. Embedding the play's plot within concrete location and time unveils a new layer of the play and shatters everything you thought about the classic play. (Yiddishpiel Website)

- 15 In an interview, Sobol states that Vladimir and Estragon must flee a dangerous and indifferent Europe for Israel (though not yet an independent state in 1943). They therefore pass through the audience and go out. Having them abandoning the wait for Godot is an optimistic statement about the possibility of a salvation of sorts and of Jewish independence. Given the profile of Yiddishpiel's audience, says Sobol, he could not let Vladimir and Estragon wait for Godot until their

death. Jewish refugees with suitcases are, in Israeli terms, the most loaded sign: they encapsulate the image of the displaced, the victim, the eternal Wandering Jew. Shimon Levy remarks that “[I]n the depth of Israeli experience are traces of Jewish anxieties, remains of the fear of expulsion, of enforced wanderings... These suitcases allude to the Jew within the Israeli, people who depend on suitcases” (Levy 2016, 63-4). The suitcase thus reveals the Israeli collective subconscious. Levy asserts that the historical setting of the Yiddishpiel production triggered these fears in the Israeli audience:

Sobol's interpretation of WFG [*Waiting for Godot*], following some 60 plays he has written, directed and performed successfully world-wide, exposes a profound layer of the Jewish, post-Holocaust version of the genuine Israeli anxiety vis-à-vis threats of annihilation by the Arab world and the Iranian nuclear projects. Are the Israelis, in their own country, established soon after the Holocaust, still in great danger? (Levy 2017, 320)

- 16 Therefore, the interpretation conveys the existential need for a safe home:

This explicit disregard for Beckett's stage instruction has only one justification. [Vladimir and Estragon] abandon their doubtful salvation from the outside at the meeting place and take their fate into their own hands. They have a choice and they go for it. [...] Sobol's *Godot* is hence neither a Messiah nor an open offstage metaphor but a concrete character who may yet save Jewish refugees, anxiously awaiting him. (Levy 2017, 322)

- 17 Sobol's decision prompts further discussion regarding the status of dramatic ends. “The end”, particularly of canonic plays, is part of a historical patrimony. Intriguingly, Shimon Levy also mentions a totally opposed alteration of *Waiting for Godot*'s ending: in a production in Baghdad, *Godot* did actually arrive. Such a scandalous arrival requires a very profound rationale, even more than having Vladimir and Estragon quit. The director Ivan Panteleev made it clear: “For me was very important that Vladimir and Estragon are not victims” (Panteleev in Jacobson, 2015); yet he did not let them flee. Sobol took this hope a step further: his staging has succeeded in historically and geographically locating Beckett's play and it reveals a strategy of

reinterpreting European theatre. However, altering the end of the play seemed to me rather shocking. As a theatre scholar, I viewed this change as a distortion, and nothing less than a sacrilege. For the Yiddishpiel audience it was probably the right decision.

BIBLIOGRAPHIE

BREE, Germaine, "The French Theatre of the Absurd". An address delivered on 10th July, 1962, to a Meeting of the Association in Modern French Literature, at the University of Wisconsin, U.S.A.

JACOBSON, Rivka, "In Conversation with Ivan Panteleev", *Plays to See: International Theatre Reviews*, 4/6/2015, <https://playstosee.com/interviews/in-conversation-with-ivan-panteleev/>, last accessed 4/5/2019.

JANVIER, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.

LEVY, Shimon, "Godot, an Israeli Critic", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 29.2 (2017): 312-324.

LEVY, Shimon. *Israeli Theatre: Times, Spaces, Plots*. Tel Aviv: Resling, 2016.

SOBOL, Yehoshua. Interview with author, Tel-Aviv, 17 December, 2015.

SUHAMY, Ariel, "Samuel Beckett in History", *Books and Ideas*, 13/11/2008, <https://booksandideas.net/Samuel-Beckett-in-history.html>, last accessed 4/5/2019.

TAYLOR-BATTY, Mark and Juliette. *Samuel Beckett's Waiting for Godot*, London and New York: Bloomsbury, 2008.

TEMKINE, Pierre, ed, *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, translated from the French by Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz, 2008.

Yiddishpiel Website, <https://yiddishpiel.co.il/plays/>, last accessed 4/11/ 2016.

RÉSUMÉS

English

The Yiddish Israeli production of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (2015) directed by Yehoshua Sobol, altered the ending, transforming it into a play about Jewish refugees during World War II, waiting for help to escape the Nazis but eventually deciding to flee Europe by themselves. I would like to explore this reinterpretation of the canonic absurd play, and its adaptation to a specific context. Sobol based his staging on a book published in 2008 by Pierre Temkine, who reads Vladimir and Estragon as French Jews hoping to be smuggled over the Spanish border in 1943. In the show they carry suit-

cases and wait for that someone named Godot to help them cross the border clandestinely. But Godot never arrives. The two characters are doomed to wait for salvation until their death (alluding to Walter Benjamin's suicide on the French-Spanish border in 1940). Vladimir and Estragon decide to leave, take their suitcases and step off the stage, pass through the audience and go out. To my best knowledge, this is the only staging of *Waiting for Godot* that exempts the two protagonists from eternally waiting.

Français

Dans la production en yiddish de *En attendant Godot* (Israël, 2015) de Samuel Beckett, mise en scène par Yehoshua Sobol, la fin est différente, ce qui la transforme en une pièce sur des réfugiés juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale qui attendent de l'aide pour échapper aux nazis mais décident en fin de compte de fuir l'Europe en toute autonomie. Je voudrais examiner cette réinterprétation de la pièce canonique du théâtre de l'absurde et de son adaptation dans un contexte spécifique. Sobol base sa mise en scène sur un livre publié en 2008 par Pierre Temkine, donnant l'interprétation selon laquelle Vladimir et Estragon sont des Juifs français qui espèrent franchir la frontière espagnole en 1943. Dans cette représentation, ils portent des valises et attendent quelqu'un nommé Godot pour les aider à franchir clandestinement la frontière. Mais Godot n'arrive jamais. Les deux personnages sont condamnés à attendre le salut jusqu'à leur mort (allusion au suicide de Walter Benjamin à la frontière franco-espagnole en 1940). Vladimir et Estragon décident de partir. Ils prennent leurs valises et descendent de scène, traversent la salle et sortent. À ma connaissance, c'est la seule mise en scène de *En attendant Godot* qui exempte les deux protagonistes d'une attente éternelle.

INDEX

Mots-clés

Beckett Samuel, « En attendant Godot », théâtre yiddish, Temkine Pierre, Sobol Yehoshua, Yiddishpiel, théâtre israélien

Keywords

Beckett Samuel, « Waiting for Godot », Yiddish theatre, Temkine Pierre, Sobol Yehoshua, Yiddishpiel, Israeli theatre

AUTEUR

Sarit Cofman-Simhon

is the Academic Head of the Theatre Department at Emunah College in Jerusalem, and lecturer at the School for Performing Arts of Kibbutzim College in

Tel Aviv. Her main fields of research are theatre and Judaism, and multilingualism in the Israeli theatre.

Emanuele Aldrovandi : un théâtre « politique » du paradoxe ?

Antonella Capra

PLAN

1. *Scusate se non siamo morti in mare*
2. *Allarmi !*

TEXTE

- 1 La dramaturgie contemporaine italienne, depuis toujours attentive à l'actualité sociale et politique ces dernières années, a présenté des situations brûlantes au cœur de notre chaotique histoire contemporaine : on pourrait citer des textes tels que la *Lehmann Trilogy* de Stefano Massini, l'exquis *Hors-Jeu* de Lisa Nur Sultan, *Sweet Home Europa* de 2011 de Davide Carnevali, ou encore la trilogie sur Lampedusa de Lina Prosa. Au centre de ces textes, on retrouve souvent l'Europe. L'Europe comme carrefour, comme terre d'accueil, comme lieu impraticable, comme erreur politique, mais aussi l'Europe comme rêve ou utopie.
- 2 À ces auteurs dramatiques, il faut ajouter le travail d'Emanuele Aldrovandi. Ce jeune auteur, diplômé en philosophie et formé à l'école d'art dramatique Paolo Grassi de Milan, veut mettre en avant par ses œuvres les interrogations et les tensions des nouvelles générations face à un monde en perpétuelle évolution, difficilement compréhensible et source de profonds dilemmes. La crise identitaire dans *Homicide House* (2013), pour lequel on lui décerne le prestigieux prix Riccione Pier Vittorio Tondelli, la crise migratoire de *Scusate se non siamo morti in mare* (2015), le retour des idéologies extrémistes d'*Allarmi !* (2015) ou le cynisme de la politique actuelle de *Assocerò sempre la tua faccia alle cose che esplodono* (2018) sont les thèmes qu'Aldrovandi affronte dans ses textes, avec une originalité d'approche qui lui permet de ne pas tomber dans le piège du manichéisme ou dans la banale illustration des événements. Pour définir sa production, on a parlé de théâtre dystopique ou de théâtre d'anti-

cipation. Si ces dénominations ne sont pas encore pleinement satisfaisantes, elles tentent de mettre en avant les aspects formels de cette dramaturgie, qui propose des points de vue multiples et place le spectateur face à des questionnements existentiels que l'on préfère éviter au quotidien. Il s'agit sans doute de théâtre politique, dans son acception la plus contemporaine, qui fait du théâtre non pas le lieu d'un engagement idéologique, mais le contexte d'une recherche de nouvelles perspectives sur la société et la pensée. Dans la préface à l'édition italienne, le metteur en scène Carmelo Rifici propose le terme de « dramaturgie du paradoxe raisonné », qui illustre bien le décalage toujours présent dans ces textes. Ceux-ci sont des fenêtres ouvertes sur le monde, attentifs aux phénomènes actuels, sur lesquels l'auteur cherche un point de vue nouveau, face à des changements dont nous sommes de plus en plus souvent des spectateurs passifs. Son angle d'approche est toujours innovant, car il ne se laisse pas influencer par la rhétorique des discours médiatiques, mais ose se poser des questions dérangeantes et donner la parole à des figures controversées et inconfortables, comme le passeur dans *Scusate se non siamo morti in mare*, ou les néo-fascistes d'*Allarmi !*, ou encore les politiciens dans l'un des tableaux d'*Assocerò sempre la tua faccia alle cose che esplodono*. Ses œuvres ne donnent pas de réponses, mais laissent ouverte la réflexion, dans des épilogues souvent poétiques, invitant le public à une prise de conscience des problèmes inhérents à notre société. Si l'action dramatique est liée à la situation de l'Italie et de l'Europe contemporaines, le langage utilisé la rend universelle ; à cela contribue, entre autres, le choix des noms des personnages : ses *dramatis personae* ont des noms génériques ou allégoriques – on y retrouve le Grand, la Belle, Chemise à pois, Futur, Ordre... –, qui en font des instances philosophiques, chargées d'interroger le spectateur sur des problématiques fondamentales et irrésolues.

- 3 Pour analyser son œuvre dramatique, je voudrais me concentrer sur deux textes qui sont liés du point de vue du contenu – par les thèmes très actuels de la crise économique et migratoire et par conséquent de la montée des idéologies d'extrême droite – et du point de vue stylistique, car ils utilisent une forme de projection pseudo-réaliste de la société et une apparente simplicité de la trame, qui contribuent à créer ce nouveau point de vue dont il est question et à mettre à

distance le spectateur, le déranger, le faire réfléchir. L'emploi de monologues, intermèdes, apartés, qui alternent dialogues et réflexions philosophiques, est, en ce sens, particulièrement intéressant.

- 4 La représentation de l'Europe, du « paradoxe » Europe, est déclinée dans ces deux textes fondés sur ce constat : ce qui a été construit politiquement et socialement ces dernières décennies ne fonctionne pas comme on l'aurait souhaité et est en train de conduire à une métamorphose radicale de notre société.

1. *Scusate se non siamo morti in mare*

- 5 Cette pièce, écrite en 2015, a été finaliste pour deux des plus importants prix italiens de théâtre, Premio Riccione 2015 et Premio Scenario 2015. Elle a été traduite en français avec le concours de la Maison Antoine Vitez, sous le titre d'*Excusez-nous si nous ne sommes pas morts en mer*. La trame est plutôt linéaire : dans un futur proche, l'Europe s'est transformée en un continent d'émigrants. Les citoyens européens tentent de rejoindre des pays plus riches, à la recherche d'un travail et d'un avenir meilleur. Ils sont clandestins, à leur tour, car les pays en question ont fermé leurs frontières. Les personnages de cette pièce (le Grand, la Belle et le Robuste) se retrouvent dans un container, à la merci d'un passeur sans scrupules (le Gras), qui fait payer à chacun d'entre eux le prix pour un voyage qui n'a pas de destination précise. Leurs noms rappellent l'onomastique des films de gangsters, soulignant les relations qui se créent entre eux : un triangle amoureux (mais ici sans amour), un jeu de force et de pouvoir (car il faut attaquer les premiers pour pouvoir survivre, comme dira Belle), des chantages, des morts et des mensonges. Les quatre parties scandent le déroulement de la pièce, du départ des personnages à leur cohabitation difficile dans le container, jusqu'au naufrage final. La dernière partie est une hallucination onirique, qui présente l'arrivée de baleines.
- 6 Loin d'être une pièce qui exploite l'actualité tristement présente sur les plages italiennes, ce texte semble vouloir analyser cette situation de l'intérieur et différemment. Selon les mots de Davide Carnevali

dans la préface à l'édition italienne, il s'agit d'une œuvre « qui veut dire quelque chose que les moyens d'information ne disent pas sur ce problème ; [qui veut] montrer une image de cette réalité qui, normalement, n'est pas montrée ; [qui rend] évidentes ses dynamiques et ses raisons d'être. De cette manière, le théâtre retrouve tout son sens et un sens très fort : sa fonction de rouvrir le dialogue avec la société, là où les mass-médias le ferment » (Aldrovandi 2016b, 6). Il est sûrement le plus dystopique des deux textes et un parfait exemple du « paradoxe raisonné » cité plus haut.

- 7 La situation est posée tout de suite à travers un dialogue entre les voyageurs clandestins, qui utilisent un langage finalement empreint de tous les préjugés que nous pouvons avoir autour du phénomène de la migration :

GRAND À ton avis, où est-ce qu'il nous emmène ?

BELLE À ton avis ?

GRAND Dans un endroit mieux qu'ici.

BELLE N'importe quel endroit est mieux qu'ici.

GRAND À part l'Afrique du Nord, sinon tu serais restée là-bas.

BELLE J'étais petite quand je suis venue, c'est mes parents qui ont décidé.

GRAND Et maintenant ils regrettent ?

BELLE Ils sont morts.

GRAND Je suis désolé, excuse-moi. Tu t'en souviens ?

BELLE De quoi ?

GRAND Du voyage.

BELLE Le départ. Nous étions au bord de la mer comme maintenant, mais beaucoup plus nombreux, des gens venus de toute l'Afrique, entassés dans l'attente d'un petit bateau sur lequel il était impossible de tenir tous ensemble. L'Europe était comme un mirage, un endroit riche, sans guerres, plein de possibilités. C'était il y a un siècle, on dirait.

GRAND En réalité nous étions déjà à genoux, sauf que vous, vous ne faisiez pas la différence parce que vous étiez couchés.

BELLE Merci.

GRAND Mais, allez, maintenant nous sommes couchés côte à côte.

BELLE C'est juste cyclique. L'Afrique va se relever.

GRAND L'Europe non. (Aldrovandi 2018a, 4-5)

- 8 Il est clair que la représentation de l'Europe est là : un lieu d'accueil devenu avec le temps un lieu de fuite : elle va connaître à son tour la situation des pays qui rêvaient d'elle comme d'un Eldorado, elle doit chercher à son tour d'autres Eldorados. La solution, pour les personnages, est à nouveau et toujours la fuite – dans les conditions qui sont tristement connues, à quelques détails près : Robuste, dont les biens ont été saisis, rappelle de nombreux personnages « prévoyants » du monde occidental, qui fuient vers les paradis fiscaux où ils ont placé leurs revenus ; Grand, qui incarne le regard voyeuriste de la presse, est un personnage en quête d'aventure avec des velléités de journaliste ; Belle, qui a déjà connu l'émigration, incarne le cycle répétitif des événements. Gras, le passeur, est un personnage double : d'un côté, il est cohérent avec son rôle de charognard qui profite de la misère d'autrui – méchant, sans scrupules, sans empathie – de l'autre, il nous étonne, lorsqu'il montre une vie faite de solitude, qui le pousse à réciter d'une manière encyclopédique des monologues savants, fruits de ses recherches sur Wikipédia. Ces soliloques – sur les transactions commerciales, la recette des pâtes à l'*amatriciana* ou encore les modalités du naufrage – vont souligner les actions dramatiques vécues par les personnages en créant cette distance brechtienne à laquelle Aldrovandi nous a habitués et, tout en paraissant détachés de l'action, ils ont la fonction de suspendre le temps et de permettre une réflexion sur ce qui se passe, sur le plateau et – bien entendu – au dehors. Prenons le monologue qui anticipe la scène du naufrage :

GRAS Par naufrage, on entend la complète submersion d'une embarcation ou d'un navire pour des raisons accidentelles. Sont ainsi exclus les actes de guerre, pour lesquels on dira plutôt que le navire a « coulé ». Parmi les principales causes de naufrage on a : l'avarie – une défaillance ou une fuite dans la coque peut provoquer l'inondation et donc la fin de la poussée d'Archimède. Le problème est particulièrement marquant pour les embarcations en bois ; instabilité – si la dislocation de la masse est telle que le centre de gravité se porte au-dessus du métacentre, l'embarcation peut facilement s'incliner sur le côté ; erreurs de navigation – de nombreux incidents sont arrivés suite à des erreurs de l'équipage qui ont causé ou n'ont pas évité la collision avec des rochers, d'autres navires ou des icebergs, comme dans le célèbre cas du Titanic ; des événements météorologiques – de mauvaises conditions météorologiques dangereuses pour la navigation comme un vent

fort, une visibilité réduite à cause du brouillard ou un froid intense ; des attaques marines - même si c'est très rare, il y a eu des cas où des bateaux ont été coulés par des attaques de la part de la faune marine, comme cela semble avoir été le cas pour la baleinière Essex. Avec une température moyenne océanique d'environ quinze degrés, la durée de survie d'un naufragé exposé au courant est d'environ trois heures et quarante-deux minutes. (*S'adressant aux trois autres*) Voici la tempête, elle arrive. Agrippez-vous et essayez de ne pas vous fracasser le crâne. Et s'il vous faut vraiment mourir, ne me cabossez pas le container. (Aldrovandi 2018a)

- 9 Ici, tout contribue à mettre de la distance entre les propos du passeur et la scène qui suit. En premier lieu, si l'on se cantonne juste au discours technique, on peut remarquer que - parmi les causes avancées - on ne mentionne pas les vraies raisons qui ont provoqué les nombreux naufrages des migrants ces dernières années : les mauvaises conditions d'utilisation des bateaux, la vétusté des embarcations, la charge excessive des passagers... C'est le paradoxe de l'absence... très présente. Ensuite, le ton choisi est étonnamment pédant et détaché : si le savoir encyclopédique conseille une distance scientifique propice à la rationalisation des événements, la situation dramatique proposée est en totale contradiction avec ce manque de pathos, car l'urgence de la situation et la présence des passagers ne le permettraient pas. D'ailleurs, et en dernier lieu, le brusque changement d'interlocuteurs dévoile en même temps ce décalage et la présence des personnages, soudainement plongés dans une situation à risque. Cela nous interroge sur la nature du destinataire de ces soliloques dont le public est témoin malgré lui ; cette forme de commentaire de la situation ne fait que renforcer le cynisme du personnage qui les prononce : il semble faire abstraction de la présence de cette « marchandise » (thème du premier soliloque) qu'il transporte. Si la brutalité de Gras est plusieurs fois mise en exergue, il n'y aura pas de pitié ni d'excuses prêtes à l'emploi pour les passagers, non plus ; Aldrovandi est loin des bons sentiments que la presse et l'opinion publique se sentent en devoir d'afficher, ce *buonismo* très italien qui paralyse toute initiative et qui conduit, en revanche, à des prises de positions rigides et racistes. Les personnages sont des menteurs et des manipulateurs : Belle joue la femme fatale version migrante, en changeant de discours et de souvenirs selon ses interlocuteurs, mais surtout en les poussant à s'éliminer mutuellement. Grand avoue que

la crise lui a donné l'opportunité de sa vie, la bonne excuse pour sortir de sa famille et de la précarité, pour goûter à l'aventure. C'est par le biais de Grand qu'Aldrovandi pose le problème éthique du témoignage ou de la docu-fiction, qui n'est pas le fruit des récits des protagonistes directs, mais une élaboration des spectateurs face aux événements : comme le dit Belle, les témoins directs des tragédies migratoires n'ont pas envie de se souvenir de leurs souffrances :

BELLE Parce que quelqu'un qui souffre vraiment n'a pas envie de raconter sa souffrance. Il a envie de l'oublier. Les gens comme toi pensent nous rendre service en racontant nos histoires tristes. La douleur, les abus, l'exploitation, pour vous ça sert à dénoncer, à critiquer la société, mais nous, on veut juste les laisser derrière nous. (Aldrovandi 2018a, 28)

- 10 La fin de cette pièce est très déstabilisante, car elle crée un décalage avec la cruauté des situations proposées juste avant, c'est-à-dire la lutte pour la survie, qui se concrétise dans la bagarre entre Gras et Robuste et l'homicide de ce dernier, à travers une forme de cannibalisme qui avait été esquissée juste avant comme une éventualité. Aldrovandi pousse les possibilités dramatiques très loin, jusqu'à la représentation de la mort sur scène. Mais tout ceci est remis en cause à la fin de la pièce, justement. Les personnages épuisés, sans espoir d'être sauvés, rencontrent un banc de baleines. Et les trois migrants, y compris le Robuste qui gisait mort dans la valise de Grand, prennent la parole pour illustrer, à la manière des soliloques encyclopédiques de Gras, les habitudes migratoires des grands cétacés. Gras disparaît, les trois migrants adressent leur discours à un destinataire indéterminé, eux-mêmes sans doute, mais dont le spectateur profite pour une dernière réflexion sur la situation représentée.
- 11 Le parallélisme entre le déplacement des baleines et la migration des populations est illustré dans la dernière réplique de la pièce, prononcée par Robuste, qui ressuscite et fait revenir l'action « au point de départ » :

ROBUSTE Les migrations sont des déplacements que les animaux accomplissent de manière régulière, périodique en suivant des trajectoires bien précises qui couvrent des distances parfois très

importantes, mais qui ensuite sont toujours suivies par un retour aux points de départ. Elles sont induites par des causes liées à la reproduction, à la recherche d'un lieu adapté pour l'accouplement, la nidification ou pour élever la progéniture, ou bien par des difficultés de nature environnementale qui se présentent périodiquement, telle que l'arrivée de la saison froide dans les zones tempérées. (Aldrovandi 2018a, 43)

- 12 Parallélisme paradoxal, encore une fois, car les raisons naturelles des migrations des animaux sont différentes des raisons économiques provoquées par les luttes des civilisations dans le monde humain et parce que ces dernières ne comportent pas forcément un retour au point de départ. Ou alors si : c'est peut-être le message d'Aldrovandi qui tente de nous mettre face à cette éventualité de retour des choses, de retournement des situations, en soulignant que rien n'est définitivement acquis, que l'éternel retour fait partie de notre monde, au-delà des clivages que nous lui avons imposés. Et si le public reste sans réponse, il n'est pas sans matière à réflexion.

2. Allarmi !

- 13 Cette pièce, écrite en 2015, se propose d'illustrer un moment de l'histoire et de la société tout en développant une réflexion sur la condition humaine contemporaine, en partant du particulier pour arriver à l'universel. La genèse de ce texte est particulière. Il s'agit d'une commande faite par la Compagnie ErosAntEros, qui, depuis sa création en 2010, pratique un théâtre expérimental flirtant souvent avec la performance. L'auteur l'a écrite dans un aller- retour entre la scène et la table de travail. En effet, au moment de l'écriture de ce texte, l'Europe a connu une résurgence préoccupante de l'extrême droite. Il est vrai que le mouvement fasciste refait surface régulièrement dans l'histoire contemporaine ; néanmoins, que le sort de plusieurs pays européens soit aujourd'hui entre les mains de populistes d'extrême droite reste un symptôme à la fois significatif et dangereux des temps que nous traversons, les temps obscurs dont parlait Antonio Tabucchi il y a plus de dix ans, dans son recueil *Au pas de l'oie* (Tabucchi, 2006).
- 14 La situation dramatique posée par Aldrovandi paraît à nouveau, de prime abord, assez simple. Un groupe de terroristes d'extrême droite

est un train d'organiser un attentat : ils veulent tuer le « président » de l'Union Européenne, transmettre les images en streaming sur le web et faire éclater une révolution. Ils ne croient pas en la démocratie, ils détestent les immigrés et les homosexuels et souhaitent instaurer une nouvelle dictature en Europe. Leur leader, une fille charismatique et mythomane au nom significatif et historiquement connoté de Victoire, est convaincue que ce geste sera accueilli par la foule des internautes comme un signe fort et lui permettra de changer le cours de l'Histoire. Autour d'elle sont recrutés trois garçons, qui prennent pour noms de bataille Ordre, Assaut et Futur, noms qui rappellent de très près le slogan mussolinien « croire, obéir et combattre ».

- 15 Le titre choisi, *All'armi !*, est des plus éloquents : aux oreilles des Italiens, il évoque le chant devenu un hymne fasciste dès 1921 et intitulé *All'armi !* – Aux armes ! – qui, dans le contexte de l'époque, était une incitation à la révolte contre les bolcheviques. Le refrain – « *All'armi siam fascisti, terror dei comunisti* » – était encore scandé lors des affrontements des années 70, dans une Italie blessée par les années de plomb, tiraillée entre les deux extrêmes politiques. Et il est toujours vivant dans les cortèges des néo-fascistes actuels ou dans des blogs sur le net. Mais la graphie choisie pour le titre de la pièce – *All'armi !* – suscite une double lecture de ce titre : si d'un côté, les personnages de la pièce incitent à la révolte, *aux armes*, de l'autre, l'auteur nous alerte – *Alarmes !* – sur l'urgence de nous pencher sur la situation qui se déroule sous nos yeux, en utilisant nos propres « armes », idéologiques, politiques, mais aussi philosophiques.
- 16 Dans ce texte, on assiste à une forme complexe de construction, qui a non seulement recours à une fausse linéarité de l'action – en réalité construite sur un long flash-back – mais qui s'amuse à jouer avec des plans temporels décalés, en substituant futur et passé à la chronologie attendue. C'est ainsi que le texte commence par un monologue de Victoire évoquant un temps révolu, une époque d'avant sa révolution, où l'Europe était à l'agonie : quelle Europe ? Celle que les voyageurs du premier texte *Scusate se non siamo morti in mare* sont en train de quitter ? Ou alors une Europe actuelle, dans laquelle certains ne trouvent plus leur place ? C'est certainement, en tout cas, l'Europe de Cheveux Blancs, du président *morituro*.

VICTOIRE Avant l'onde de choc de la révolution, l'Europe était pourrie : les politiques étaient tous corrompus, les États-nations étaient réduits à l'impuissance et les seuls à avoir du pouvoir – à Bruxelles –, ils défendaient les intérêts des banques. Mais par chance, Victoire a pris les choses en main. Si elle n'avait pas été là... oui, c'est vrai, un autre s'en serait chargé, car l'heure était arrivée, les gens en avaient assez, mais il fallait quelqu'un, derrière qui tout le monde se réunisse, quelqu'un qui ait ce courage-là, et elle l'a eu. (Aldrovandi, 2018b, 31)

- 17 Le texte, de manière cohérente, se termine donc par un message écrit au futur, comme une sorte de vision prémonitoire.

VICTOIRE Tout le monde va en parler. Ils vont chercher à comprendre. Ils vont chercher une raison. Ils vont chercher un sens. Ils iront interviewer les garçons qui n'ont pas voulu de moi. Ils analyseront la relation que j'avais avec mon père. Ils parleront de radicalisation. De délires. D'instabilité. De schizophrénie. Ils rejetteront la faute sur qui m'a laissée dans mon coin. Sur Internet. Sur ce monde tellement violent [...]. (Aldrovandi 2018b, 143)

- 18 C'est dans l'utilisation de ces temps verbaux inusuels, dans l'emploi particulier des pronoms sujets, dans l'adresse à des spectateurs potentiels que nous pouvons trouver une clé d'interprétation de la pièce. D'un côté, cela crée un effet de distanciation (le *Verfremdungseffekt* brechtien) car le public se trouve obligé de déconstruire et reconstruire la situation, en évitant la passivité de la narration linéaire. À cela s'ajoute plus particulièrement le choix d'actualisation de la représentation. Dans les monologues délirants sur sa révolution réactionnaire, Victoire cite à plusieurs reprises la date fatidique du début de sa prise de pouvoir. Or cette date, ainsi que le lieu, le nom de la compagnie etc., par la volonté de l'auteur, devront être ceux relatifs à la mise scène du spectacle. Ainsi pris à parti, le public ne pourra plus ressentir les événements représentés comme totalement étrangers à sa situation actuelle et, en même temps – et c'est là le pouvoir de cet effet d'étrangeté – il ne pourra y adhérer passivement, car il est conscient qu'il assiste à du « théâtre ».
- 19 De l'autre côté, au fur et à mesure que les actions se succèdent sur le plateau, on en vient à douter du degré de « réalité » de ce qui nous

est raconté. Le recrutement, l'entraînement, l'attentat final sont-ils réellement vécus par les personnages, ou simplement fantasmés par la jeune fille ? Le texte suggère en effet que les situations représentées sur scène pourraient tout aussi bien n'être que la projection mentale du délire de pouvoir d'une gamine paumée et marginale qui voit le monde et sa transformation à travers le miroir déformant des sites et des réseaux sociaux qu'elle explore en solitaire. Les monologues qui scandent chaque partie de la pièce peuvent être entendus comme des communiqués, des posts ou des vidéos d'une internaute en train de créer un monde parallèle. On peut, à ce propos, remarquer que Victoire, pour parler d'elle-même, utilise tantôt la troisième personne tantôt la première, dans une sorte de zoom psychologique troublant, où les frontières entre le moi et sa projection virtuelle sont en parfaite synchronie avec l'emploi des médias de diffusion.

- 20 La réflexion à laquelle le public est invité ne trouvera, néanmoins, pas de réponse : en refusant d'historiciser des interrogations qui sont au cœur des débats les plus forts de notre société, l'auteur évite toute forme d'identification ou de catharsis, en poussant la réflexion jusqu'à la pensée philosophique, discipline qu'il affectionne et dont il met en place une version théâtrale. Les trois parties qui composent le texte s'achèvent par des scènes situées hors du temps, étrangères au texte. Par leur position entre les actes et par leur trait parfois cocasse, elles relèvent de la forme des intermèdes contemporains, compositions qui marquent la transition, en contenu et en style, entre les parties d'une œuvre. Leur contenu est, en revanche, de nature philosophique car il met en scène des figures historiques ou allégoriques qui viennent appuyer le discours des actions dramatiques. Ces intermèdes s'inspirent clairement de la tradition des dialogues antiques, jusque dans le choix de ne pas fournir au lecteur de conclusion aux propos contradictoires qui les caractérisent.
- 21 On pourra citer ici un seul exemple, tiré de la première partie, le Recrutement, où l'on imagine un dialogue entre deux figures allégoriques, la Démocratie et le Point de vue. Le Point de vue est assis sur un canon, prêt à tout faire sauter : il incarne Victoire et son programme de violence ; la Démocratie est là pour le rappeler à l'ordre, pour tenter de nuancer certains propos, pour lui faire abandonner son extrémisme.

POINT DE VUE Ok, mais je ne prétends pas dire des choses justes. Je ne suis qu'un point de vue.

DÉMOCRATIE Un point de vue qui ne peut pas exister.

POINT DE VUE Pardon, mais dans une démocratie chacun ne devrait pas être libre de...

DÉMOCRATIE Oui, mais toi tu es un point de vue extrémiste.

POINT DE VUE Et qui décide que je suis extrémiste ?

DÉMOCRATIE La démocratie. C'est-à-dire moi. (Aldrovandi, 2018b, 57-58)

- 22 On pourrait imaginer que l'échange se construise de manière à ce que le spectateur soutienne – de manière spontanée – les affirmations de la démocratie ; cela est vrai seulement en partie. L'intérêt de l'écriture d'Aldrovandi, et notamment de ces intermèdes philosophiques, réside dans la possibilité de sonder les limites de ces propos consensuels, qui – sans être banalisés ou infirmés – sont contrecarrés par une logique insidieuse, presque mathématique. Aldrovandi s'amuse à laisser son public sans réponse, à le pousser à une réflexion qui est parfois sans issue, jusqu'à l'aporie. Dans la préface à l'édition italienne, C. Rifici écrit : « Les discours politiques d'Aldrovandi ne sont jamais vraiment politiques, il est trop cynique et intelligent pour prendre part à une quelconque analyse socio-politique de l'humanité » (Aldrovandi, 2016a, 7). L'effet produit rejoint donc celui des plans dramatiques : aucune identification possible pour le spectateur, aucune catharsis.
- 23 Tout dans cette pièce tend donc à suspendre notre jugement. Assiste-t-on à la mise en scène de la radicalisation d'un groupe de jeunes gens poussés à la violence par une société en train de perdre ses repères ou au simple fantasme d'une jeune fille projetant ses délires de puissance ? Notre société est-elle en train de perdre ses anticorps face à la montée d'un nouveau fascisme ou ce dernier est-il le pur produit de la violence que fait subir notre société à la part la plus fragile d'elle-même ? Quoi qu'il en soit, ce qui trouble et interroge le spectateur est la possibilité que ce à quoi il assiste, quel qu'en soit le sens, puisse bel et bien se produire. Les monologues où Victoire se sert des exemples djihadistes sont très troublants, car le spectateur se trouve confronté à une réalité violemment présente et se sent d'autant plus menacé. En outre, la cible de ce projet de

contre-terrorisme, le « président », source de tous les maux, se révèle être le représentant d'un système tentaculaire, contre lequel toute forme de révolte paraît inutile et qui, sournoisement, a sapé toute possibilité de construire une révolte.

CHEVEUX BLANCS Bien sûr, il peut y avoir tout ce que vous voulez. Mais les gens ne feront jamais la révolution.

VICTOIRE Pourquoi ?

CHEVEUX BLANCS Parce qu'ils ont trop à y perdre.

VICTOIRE Beaucoup n'ont plus rien à perdre.

CHEVEUX BLANCS Oui, mais c'est une minorité. Comme vous le savez, il existe un seuil minimum... non ? vous ne savez pas ? [...] chacun sait à Bruxelles, qu'il existe un seuil minimum sous lequel le niveau de pauvreté ne descend jamais. Il est bas, mais c'est suffisant pour éviter les révolutions. (Aldrovandi 2018b, 123)

- 24 Et voilà donc que le public se trouve à nouveau déstabilisé : il se retrouve face non pas à un seul méchant bien identifiable, qui assumerait la responsabilité des événements, mais face à plusieurs méchants, sans hiérarchie, et contribuant tous à la création du contexte actuel. Si la cible de l'attentat est présentée de manière si machiavélique et si grotesque, ce n'est pas seulement parce qu'elle reflète l'esprit pervers de Victoire – cela serait trop simple – mais parce qu'Aldrovandi invite encore une fois l'assemblée présente à la réflexion, sans manichéisme. La solution n'est pas donnée, elle n'est même pas envisagée : ce qui est important, c'est que l'on puisse avoir, sur scène, un miroir de la situation actuelle, avec naturellement le langage propre à la scène, sans manifeste politique, et donc sans solution miracle.
- 25 Théâtre politique donc ? Cela donne matière à discussion. Figure provocatrice et insupportable, le personnage de Cheveux blancs d'*Allarmi* ! a été la cible des critiques après en Italie, car ses propos sur l'art engagé – volontairement caricaturaux – ont été, à mon avis, mal interprétés. C'est l'exemple typique du politicien qui assiste à ce théâtre qui se veut politique, ce théâtre conformiste dont il est question dans l'essai d'Olivier Neveux *Contre le théâtre politique*, par exemple. Ce même théâtre qu'Aldrovandi va refuser. Dans une récente interview, l'auteur italien donne sa version sur la finalité de

son œuvre dramaturgique. À la question sur la possibilité que son théâtre puisse avoir un impact sur la société, il répond :

Non. Au moins pas de manière directe et immédiate. Car le théâtre n'est plus la « place » de notre société. Les spectacles qui veulent « sensibiliser », « scandaliser », « ébranler » me font toujours de la peine, car en général, ils sont en général vus par un public qui est déjà sensibilisé, déjà scandalisé ou déjà ébranlé, et cela n'a aucune incidence sur la société, c'est juste un autre genre de divertissement. En revanche, je crois fortement à l'impact que l'art dramatique peut avoir sur le futur, car le théâtre est l'un des rares endroits où les gens peuvent prendre le temps d'approfondir les choses. (Sangiorgio 2019)

- 26 Pas d'enseignement, pas de militantisme, pas de conformisme ou de consensus donc. Le théâtre d'Emanuele Aldrovandi est politique d'une autre manière. Il l'est dans sa forme nouvelle, qui casse les redites et les stéréotypes, « car une menace pèse sur le théâtre politique : le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions » (Neveux, 2019). Il l'est dans le désir d'enrichir le spectateur non pas de données supplémentaires, mais de points de vue différents. Si le théâtre permet aux acteurs d'incarner des personnages, de se glisser dans la peau des autres, Aldrovandi pousse cette pratique vers le spectateur, en lui demandant d'adhérer à une situation étrange, absurde, paradoxale.

Je voudrais casser les synapses qui limitent notre façon de voir la réalité et nous amènent à simplifier, à créer des dichotomies et avoir des idées reçues. (Sangiorgio 2019)

- 27 *Scusate se non siamo morti in mare* et *Allarmi !* mettent en scène la crise, le cynisme, la révolte, le sarcasme sur l'art engagé ou l'ironie perverse de la démocratie post-capitaliste. Ce sont pourtant des pièces politiques plus dans leur forme que dans leur contenu, bien que celui-ci soit ancré dans notre réalité quotidienne. Aldrovandi semble ainsi suggérer un nouveau modèle pour que le théâtre des années 2000 trouve sa formule ou son équation pour dépasser les langages traditionnels et imaginer un nouveau mode d'engagement et de réflexion. À travers ces mêmes paradoxes qui nous constituent.

BIBLIOGRAPHIE

ALDROVANDI, Emanuele, *Homicide House*, Imola, Cue Press, 2014.

ALDROVANDI, Emanuele, *Allarmi !*, Imola, Cue Press, 2016 (a).

ALDROVANDI, Emanuele, *Scusate se siamo morti in mare*, Imola, Cue Press, 2016 (b).

ALDROVANDI, Emanuele, *Excusez-vous si nous ne sommes pas morts en mer*, traduction de Federica Martucci et Olivier Favier, texte traduit avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale », tapuscrit 2018 (a).

ALDROVANDI, Emanuele, *Allarmi ! / Alarmes !*, traduction de Frédéric Sicamois, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, Coll. Nouvelles Scènes-italien, 2018 (b).

ECO, Umberto, *Reconnaitre le fascisme*, Grasset, 2017 (traduction de Myriem Bouzaher). NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, La Fabrique éditions, 2019.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Orizons, Coll. Universités comparaisons, 2014.

SANGIORGIO, Giulia, "Autore e rappresentante di una nuova generazione teatrale. Intervista al drammaturgo Emanuele Aldrovandi", <https://webzine.theatronduepuntozero.it/tag/emanuele-aldrovandi/> (consulté le 14 mars 2019)

TABUCCHI, Antonio, *L'oca al passo*, Milan, Feltrinelli, 2006 ; (*Au pas de l'oie*, traduction de Judith Rosa, Seuil, 2006).

RÉSUMÉS

Français

Le théâtre du jeune dramaturge italien Emanuele Aldrovandi se situe dans une Europe et une Italie en crise. Saluée par la critique, sa production définie comme « la dramaturgie du paradoxe raisonné » affronte les problèmes de la société de manière très personnelle et originale. Son angle d'approche est toujours innovant et invite le public à une prise de conscience des problèmes inhérents à notre société. Cet article se concentre en particulier sur deux textes de 2015, *Allarmi !* et *Scusate se non siamo morti in mare*, liées à la situation sociale actuelle, à l'émigration, au terrorisme, à la résurgence des idées néo-fascistes.

English

The theatre of the young Italian playwright Emanuele Aldrovandi is located in a Europe and an Italy in crisis. Critically acclaimed, his production, defined as "the dramaturgy of reasonable paradox", tackles society's problems in a very personal and original way. Its approach is always innovative and encourages the public to become aware of the problems inherent in our society. This article will focus in particular on two 2015 texts, *Allarmi !* and *Scusate se non siamo morti in mare*, related to the current social situation, emigration, terrorism, the resurgence of neo-fascist ideas.

INDEX

Mots-clés

théâtre, Italie, crise, politique, migration, extrémisme, paradoxe, dystopie

Keywords

theatre, italy, crisis, politics, emigration, extremism, paradox, dystopia

AUTEUR

Antonella Capra

Maîtresse de Conférences en Italien – Université de Toulouse-Jean Jaurès. Membre du groupe de recherche « Il Laboratorio », elle enseigne traduction, langue et littérature italienne contemporaines. Après une thèse en Lettres Modernes sur la traduction, elle explore d'autres champs de recherche, comme la littérature plurilingue, sa traduction en français, le roman policier, le théâtre contemporain italien, dont elle en fait son domaine d'étude principal. En 2013 elle co-organise le colloque international « Réécrire le mythe. Ricezione dei miti antichi nel teatro contemporaneo » et en 2015 « Opera contro : l'œuvre de rupture sur la scène italienne contemporaine (théâtre, opéra, danse, performance) ». Elle a co-fondé auprès des PUM (Presses universitaires du Midi) la collection bilingue « Nouvelles Scènes-italien », qui publie des pièces italiennes contemporaines et inédites en France. Elle s'occupe de la compagnie universitaire I Chiassosi.

Scènes déchirées de l'Europe. Krzysztof Warlikowski, passer par le théâtre

Arnaud Maisetti

TEXTE

- 1 « Il a été dit que la logique de cette Histoire est une logique de rêve. Tu te sens perdu dans le labyrinthe ? Ne cherche pas la sortie. Tu ne parviendras pas à la trouver... La sortie n'existe pas. Là où la sortie n'existe pas, il faut passer par le théâtre » (Programme du spectacle *Koniec*, Odéon, Paris 2011). Passer par le théâtre, ce serait donc prendre acte de l'introuvable sortie de l'Histoire, de l'impossibilité de sa fin, et plutôt désirer éprouver plus puissamment encore son interminable temps en dressant des formes, des lieux et des formules capables de nous en faire traverser l'expérience : d'errer dans le labyrinthe sans avoir peur de croiser les monstres qui le peuplent, et même armés du désir de les croiser pour les affronter : « L'enfer est vide, tous les démons sont ici », criait Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare, pièce warlikowskienne par excellence, que le Polonais a montée deux fois et qui hante son œuvre.
- 2 L'histoire n'est pas finie, sa répétition peut être à la fois sa malédiction et sa réinvention – ce serait cela que nous rappellerait incessamment, avec entêtement, la répétition qu'est le théâtre –, et dans ce vieux monde, nous sommes en Europe comme assemblés autour de son corps, celui du Roi Lear agonisant qui exige qu'on avoue notre amour pour lui afin d'hériter de ces terres et de son Histoire, criminelles et lumineuses, sans qu'on sache si les crimes ont été commis contre ces lumières ou en leur nom.
- 3 Passer par le théâtre, ce serait finalement reprendre le rôle de la jeune fille, de la damnée, de Cordelia, assumer le courage de la vérité, de l'affrontement des monstres du passé au prix même du bannissement, de la damnation, du sacrifice comme seul héritage (Blanc). C'est le choix de Krzysztof Warlikowski. En 2011, dans son spectacle d'après Shakespeare *Contes africains*, face à son père le Roi Lear, Cordelia, digne et sacrifiée, semble incarner en effet tout un théâtre, et la réponse du théâtre à l'égard de l'Histoire, de notre histoire

criminelle et oublieuse. « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (Char 190).

- 4 Un soir, dans un hôtel de Moscou, près de la place Rouge, Georges Banu rencontre Warlikowski. Banu lui demande ce qu'il a fait de sa journée, qui a été si pluvieuse. Warlikowski lui répond : « J'ai regardé les larmes du Kremlin » (Warlikowski 187).
- 5 Né en 1962 à Cracovie, dans une Pologne sous tutelle soviétique, Warlikowski se forme à la mise en scène en 1989, date de rupture, de déchirement : 1989 ou la fin de l'histoire qui ne faisait que tout recommencer. À l'École Nationale Supérieure de Théâtre de Cracovie, il a pour maître Krystian Lupa, qui se souvient encore de ce jeune homme quasiment muet pendant l'audition du concours d'entrée – après avoir présenté avec brio une scène de Maeterlinck – et qui répondait de manière si énigmatique, de sorte que personne ne savait si ces réponses étaient « très profondes ou avortées » (Warlikowski 10). De 1992 au milieu des années 2000, Warlikowski monte près de trois spectacles par an, des classiques de l'Antiquité, des darkcomedies élisabéthaines, des pièces contemporaines, Koltès, Sarah Kane. L'écrivain Hanna Krall dira – et Warlikowski lui-même l'admettra – que son théâtre repose alors sur quatre piliers : La Bible, l'Antiquité, l'Holocauste, et Shakespeare. Quatre piliers recouverts par une toiture morcelée, mais qui les tient ensemble, ensemble certes discontinu mais qui fait de tout cela un ensemble composite et comme en suspension, ensemble sous lequel on voudrait se croire à l'abri, mais qui menace de s'effondrer, la culture européenne sur laquelle tombent donc incessamment depuis 1989 les larmes du Kremlin.
- 6 Ces larmes, quelles sont-elles ? « Des larmes glaciales », poursuit Georges Banu. « Les larmes du Kremlin » : non larmes de regret sur une histoire sacrifiée ; larmes plutôt versées sur une histoire perdue, pour une histoire perdue, celle des martyrs, des sacrifices ; larmes de libération, non larmes de joie d'être libre. Larmes du ressouvenir aussi. « Il faut que le théâtre passe à travers les larmes », écrivait Grüber (Banu/Blezinger) – c'est justement là par où passe le théâtre de Warlikowski, là où l'Histoire ne passe pas, revient, ne cesse de revenir, spectres ou Dibbouks (ces esprits yiddish de la mort qui hantent le corps du vivant et auxquels Warlikowski consacra un spec-

tacle en 2003) ; cadavres passés à travers les larmes de notre Histoire, là qu'il faut en passer par le théâtre.

- 7 Fils de l'Histoire, celle déchirée de l'Europe de la fin du XX^e siècle, Warlikowski pourrait sembler le metteur en scène de la déchirure : déchirure qui vient non pas réconcilier, ou panser les plaies ; plutôt penser à hauteur de corps ce qui nous a produits, ce qu'on a oublié, ce qui ne passe pas, ce qui nous peuple. De là ces larmes glacées, sans affect ni sentiment.

PIOTR GRUSZCZYNSKI : Tu ne nous permets pas de nous sauver par l'émotion, de nous échapper en elle.

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI : C'est le reflet du ton radical de la littérature européenne actuelle, des textes d'Hanna Krall qui est parvenue au point où elle ne peut plus nommer l'innommable. La littérature entre dans l'ère des phrases à points de suspension, des plages vides. Krall dit de ses récits qu'ils contiennent de plus en plus de pages blanches. Moi aussi je suis confronté aux problèmes de la forme ; un jour, je me suis même étouffé avec. Aujourd'hui le plus important pour moi est ce que je veux dire. Le théâtre de la forme se compromet dans l'imitation de la vie. C'est pourquoi j'essaie avant tout de parler, je veux théoriser pour le théâtre, philosopher, ne pas raconter, mais parler, éloigner les beaux tableaux. Le théâtre n'a jamais été aussi proche de la pensée qu'aujourd'hui. (Warlikowski 92)

- 8 C'était en 2003. L'année justement où il crée *Dibbouk* (Warlikowski 90). Et à partir de cette date justement, le théâtre de Warlikowski se fait de plus en plus frontalement dialogique, pensif aussi, ou méditatif plutôt (Benjamin 384). De quoi est-il question dans ce spectacle et comment ce spectacle de l'abandon de la forme propose-t-il une pensée de l'Europe et pour l'Europe de notre temps, un ressouvenir de notre Histoire oubliée, et même perdue ? Le spectacle met en regard deux textes : Le *Dibbouk*, de Sholem An-Ski, grand classique de la littérature yiddish écrit en 1919, et sa réécriture, par Hanna Krall, qui ajoute l'Histoire à sa légende – et l'histoire, entre 1919 et Krall, c'est l'Holocauste. Dans la version ancienne, le *Dibbouk* est le mauvais esprit, la malédiction qui s'inscrit dans le corps d'un vivant pour le malmenier, le terroriser, et dont le vivant doit se débarrasser pour vivre. C'est la première partie du spectacle. La seconde partie, c'est Hanna Krall, et celle-ci fait du *Dibbouk* l'enjeu d'un salut : « de

façon perverse, dit Warlikowski, il se passe quelque chose de bon [...] Les Dibbouks deviennent une façon de faire perdurer le monde [...] » (Warlikowski 90).

- 9 La dramaturgie dialectique de Warlikowski – c’est sa marque : exposer deux temps de la contradiction et organiser des champs de force – dévoile une singulière conception sur l’Histoire : on ne peut faire perdurer le monde qu’en réactivant sans cesse le passé monstrueux inscrit dans notre corps même, et dans le corps de notre histoire : le mal, la terreur, l’horreur du passé qui se rappelle à nous. « Pour moi, de la jonction de ces deux récits émerge la question : avons-nous le droit moral de chasser le Dibbouk et qu’est-il réellement ? » (Warlikowski 90). Ce qu’il est, outre une pulsion de mort, de destruction, de négation, tient à la nécessité d’une confrontation (se confronter à la mort), parce que seule cette confrontation nous permet de vivre.

Le Dibbouk est la continuité de la vie. On ne peut vivre sans lui sans sombrer dans la banalité de l’existence. [...] Actuellement, il est la personnification de la mémoire dont nous ne voulons pas nous débarrasser, que nous voulons cultiver en nous, la mémoire qui nous sauve aujourd’hui. [...] Il est garanti de l’ordre. Au-dessus du chaos, au-dessus de l’Holocauste. [...] Le Dibbouk est à la fois la réponse psychique d’une jeune fille qui a perdu son fiancé [à l’échelle de la fable] et celle de la seconde génération de ceux qui ont échappé à l’Holocauste, car ce n’est que la seconde génération qui y a réagi. [...] Ce n’est qu’à la seconde génération que quelque chose émerge de la faute et qu’une forme et un sens commencent à apparaître. La première génération se préoccupe d’oublier ; seule la seconde cultive la mémoire des événements. (Warlikowski 90)

- 10 Ainsi, Warlikowski nommerait ici le rôle de son théâtre, de notre époque : cultiver la mémoire des événements, non dans un souci de conservation ou de mauvaise conscience, mais d’activation des forces, de mises en confrontation du passé et du présent pour faire perdurer le monde, c’est-à-dire, en un sens, aménager une possibilité à la vie.
- 11 On comprend à cet égard pourquoi la pierre de touche de ce théâtre est l’Holocauste – la tragédie de l’Europe, tombe qui a donné naissance à son utopie, l’arrière-monde de terreur sur lequel s’adossent tous les discours de paix aujourd’hui. Pour un Polonais, l’Holocauste

est plus qu'une référence historique : c'est un passé tu d'autant plus présent qu'il ne cesse de hanter un pays qui le refoule. Le théâtre de Warlikowski puise sa nécessité dans l'état du monde présent qu'il trouve et dans l'espace qu'il occupe. Il ne cherche pas à fuir la conjoncture en se réfugiant derrière des généralités sur l'Homme, ou de grandes idées sur l'humanisme et l'idéalisme d'une civilisation. Il se méfie des transcendances justement parce qu'elles sont des ruses de l'Histoire pour éviter la confrontation avec le Dibbouk. Or, pour un Polonais – élevé dans la religion catholique –, rien de plus oublié, de plus nié même, en Pologne, que l'Holocauste.

Personne ne nous a donné l'Holocauste comme leçon à méditer. Nous avons été élevés avec l'idée qu'à Auschwitz mouraient des Polonais, éventuellement des Russes ; en fait, on ne savait pas exactement qui étaient ces juifs. Comme nous n'avons pas compris ce qu'était l'Holocauste, nous ne l'avons jamais regardé de manière moderne. [...] Nous n'avons pas suivi cela après la guerre, car nous étions occupés par notre propre martyre ; en outre, quelqu'un réglait l'idéologie pour nous, formulant nos questions à notre place (Le Parti communiste). Ce n'est qu'aujourd'hui que nous nous trouvons face aux questions fondamentales. (Warlikowski 90)

- 12 Penser le théâtre de Warlikowski, ce serait tâcher de le qualifier politiquement en le resituant dans son Histoire, et percevoir combien elle peut être aussi la nôtre dans la juste mesure d'un écart ou d'une déchirure qui nous lie à elle.
- 13 Dans les spectacles de Warlikowski, l'Holocauste n'est jamais un réservoir à émotions, une allégorie, un symbole du Mal, mais toujours au contraire une manière de réactiver l'Histoire dans son comble qui est à la fois le berceau de l'Europe et sa fosse commune. C'était par exemple l'un des enjeux du spectacle de 2009, *(A) ppolonia*, conçu à partir d'un montage de textes d'Euripide, d'Eschyle, de Krall, de Jonathan Littell, de Coetzee, qui s'attachait à exposer l'Histoire meurtrière de l'Europe, en dressant la scène de l'affrontement millénaire des bourreaux et des victimes, de la Grèce antique au drame nazi. En s'engageant sur la voie d'une introspection collective, il puisait dans le passé les outils de compréhension du présent. Les sacrifices de victimes forcées (Iphigénie ; Appolonia) ou volontaire (Alceste pour sauver Admète) s'articulaient avec les paroles des bourreaux, autour

notamment des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. L'ensemble était traversé par le récit d'Appolonia Machynska, Polonaise qui a donné sa vie pour une enfant juive pendant la guerre (sans que son vieux père accepte de prendre sa place). Ainsi se croise le destin de l'Europe avec celle de la Pologne – victime sacrificielle de l'Histoire européenne. Le titre inscrivait d'ailleurs le nom véritable de la jeune femme, entourée de cette parenthèse qui tendait à désigner aussi la Pologne tout entière.

- 14 On ne peut penser l'Europe sans la situer dans des espaces qui nous permettent de l'interroger : si Warlikowski inscrit son travail en Pologne, à Varsovie, et si c'est en tant que Polonais aussi qu'il travaille, nous sommes devant ces spectacles à la fois étrangers à cette histoire et enveloppés par elle. À ce titre, ces spectacles relancent une mémoire strictement polonaise, dans la mesure où elle nous concerne aussi, au nom même de son oubli, de son étrangeté s'agissant d'une Histoire que l'on partage pourtant.
- 15 Par exemple, *Jedwabne*. Nom inconnu en France d'un village polonais, inconnu également en Pologne. En 2003, l'année où Warlikowski crée *Dibbouk*, il présente une seconde version de *La Tempête* de Shakespeare, déjà créé en 2000. Cette fois, il multiplie les allusions à la situation historique européenne et polonaise – mais la Pologne et l'Europe sont, dans l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, mêlées. Miranda est une lycéenne de Tel-Aviv et Ferdinand, dont elle tombe amoureuse, un Allemand. Leur rencontre est une expérience de la confrontation. Le père de la jeune fille évidemment refuse et soudain, au-delà de la convention sociale qui nous empêche de voir les motifs shakespeariens, Warlikowski renoue avec le sens de la nécessité et celui de l'Europe pour poser la question du pardon, par le biais d'une référence marquée au massacre de Jedwabne, village du nord-est de la Pologne où 1600 juifs ont été massacrés le 10 juillet 1941. En 2000, Jan Tomasz Gross avait démontré dans son ouvrage *Les Voisins* que les assassins étaient les habitants polonais, qui ont agi sous le regard complaisant des nazis. « Jedwabne a brutalement confronté les Polonais à l'Histoire, qui était chez nous depuis la guerre quelque peu mise de côté, passée sous silence, surtout pour ma génération qui veut tout reprendre depuis le début. Or si nous ne repensons pas autrement aux juifs en Pologne, nous ne serons jamais en règle avec nous-mêmes. Notre parole ne sera pas sincère. Notre théâtre ne sera

pas sincère. » confie Warlikowski (Warlikowski 83). « J'ai toujours l'impression de vivre dans un cimetière » (Warlikowski 79), dit par ailleurs Warlikowski, en parlant de la Pologne, échos troublants aux mots de Jean Genet : « Aux urbanistes futurs, nous demandons de ménager un cimetière dans la ville..., où au milieu des tombes, on érigeria un théâtre » (Genet 860). Dans un mouvement de resserrement de la pensée et d'émancipation de la forme, Warlikowski renonce à mettre en scène des textes dramatiques à partir de 2009. S'ouvre alors un temps d'échange plus frontal avec l'Histoire de l'Europe, un temps où Warlikowski puise dans des romans pour devenir l'auteur second de textes qui ne sont plus mis en scène pour eux-mêmes, mais pour le magnétisme qui s'opère entre eux, les coups de sonde qu'ils jettent sur l'Histoire de l'Europe, les luttes qui s'engagent entre eux et nous. Ce à quoi s'attelle Warlikowski, c'est à une mise en pièces du théâtre pour mieux confronter l'Europe avec elle-même, et lui donner enfin la forme déchirée qui lui revient. Après 2009 suivront :

- 2011 : *Koniec (La fin)*, d'après *Nickel Stuff* de Bernard-Marie Koltès, *Le Chasseur Graccus* de Franz Kafka et *Elisabeth Costello* de Coetzee ;
- 2011 : *Contes africains*, d'après *Le Roi Lear*, *Othello* et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, mais aussi des textes de Coetzee, de W. Mouawad... ;
- 2013 : *Kabaret Varsovie*, d'après Kane, Coetzee, Mouawad, Van Drutten, Cameron, Vivian Bond ; 2016 : *Les Français*, d'après Proust.

16 Cette Histoire qu'il affronte est toujours celle qui nous hante. Elle est à l'image du Dibbouk qui avait déjà été un tournant en faisant de l'Holocauste davantage qu'un thème de son théâtre, plutôt un levier capable de soulever toute une histoire : celle de la faute, de la culpabilité, du sacrifice et de l'oubli, des fautes qui ne cessent de se commettre dans l'oubli. Et face à elle, le théâtre de Warlikowski est un tribunal : c'est le cas dans *Koniec* avec Kafka et *Elisabeth Costello* de Coetzee. Ce tribunal n'est jamais une fin. *Koniec (La fin)* justement est le spectacle des seuils : la fin y est une question, et l'enjeu dans ce spectacle est celui du franchissement. Comment passer de l'autre côté ? De l'autre côté de la vie et de la mort, passer de l'autre côté de la Loi, de soi, passer de l'autre côté de son corps. Ce passage que travaille le théâtre de Warlikowski ne se fait jamais dans l'oubli, plutôt

dans la déchirure : aller ailleurs, passer, traverser les larmes en portant avec soi la douleur du passé.

- 17 Théâtre de la déchirure, la scène warlikowskienne travaille à dire et redire les identités déchirées, à poser l'identité (de l'Europe et des corps, de la mémoire, de l'Histoire ou de la culture, des sexes et des nations) comme déchirée. Georges Banu évoque le motif des écorchures, et peut-être le mouvement de Warlikowski est-il encore plus radical encore, peut-être que la mise à nu passe nécessairement par ce geste de déchirure qui sépare en maintenant les éléments séparés en tension. En témoigne le finale de *Cabaret Varsovie* autour de l'image d'un Saint-Sébastien travesti, crucifié, vainqueur et vengeur.
- 18 Théâtre de la déchirure dans sa pensée, il est aussi spectaculaire dans sa forme. La scénographie y est déchirée entre les espaces : les ouvertures des spectacles se font toujours dans un lieu vide que ce théâtre va œuvrer à souiller, à fracturer – à cour et à jardin, des compartiments en verre donnent à voir ce qu'on ne voit que très mal. Perception déchirée. S'expose un spectacle qui se donne et se refuse tout à la fois. Acteurs déchirés : entre leurs rôles qu'ils jouent et le travail contre le rôle qu'ils affrontent se délivre ce qui se retire. Dans *Cabaret Varsovie* en 2013, manifeste était ce jeu de l'acteur en tant qu'acteur, et contre le rôle qu'on lui faisait jouer. Voix déchirée : les acteurs warlikowskiens sont tous sonorisés, mais vont parler à voix presque basse, comme dans un murmure, que la sonorisation va rendre au plus près. Voix intérieures déchirées entre intériorité et extériorité. C'est toute la dramaturgie qui semble déchirée dans une dialectique que Warlikowski déploie souvent contre son propre théâtre : une manière de construire son propos en temps disjoints, qui dialoguent l'un avec l'autre. Et surtout, identités déchirées des sexes : et c'est là d'abord que toute la scène de Warlikowski agit, parce que c'est là son ouverture, son passage, son devenir qui l'empêche de désespérer dans le labyrinthe. Corps travestis, sexualités ambiguës, plurielles, qui ne s'établissent jamais dans les partitions genrées que la norme voudrait établir pour eux, parce que la lutte de ce théâtre tient justement à la déchirure des normes, nécessairement sclérosante, et même criminelle. La norme déterministe des corps voudrait le ramener à son origine prétendument biologique, ou au contraire religieuse, en ce sens la norme sexuée est-elle œuvre de mort puisqu'elle nie le déploiement de la vie en tant que

telle. De là les courts-circuits conceptuels scandaleux de sa dramaturgie, où le corps et ses identités sexuelles (ses défigurations) deviennent l'enjeu politique de tout son théâtre :

- 19 « Nous sommes confrontés à l'homophobie comme nous le sommes à l'Holocauste et à l'antisémitisme. Ce sont des questions qui sont liées et qui montrent à quel point nous avons peu mûri, malgré tous nos succès économiques » (Warlikowski 67).
- 20 Ce à quoi fait écho la phrase bouleversante et terrible de Sarah Kane, au sujet de *Purifiés* : « L'amour est comme Dachau » "When one is in love, one is in Dachau." (<https://www.theguardian.com/news/1999/feb/23/guardianobituaries.lyngardner>). Warlikowski avait monté *Purifiés* comme si la fable avait lieu dans une université ou un hôpital psychiatrique ou une prison ou un camp de la mort : non pour montrer les équivalences ou les glissements, mais les possibles irrationnels de l'Histoire et les expérimentations successives que peut produire le théâtre. C'est aussi l'enjeu de *Contes Africains* : s'arracher aux identités héritées. Le théâtre est l'espace privilégié d'une revanche sur l'Histoire, où il ne s'agit pas d'être le produit de ses origines, notamment biologiques ou historiques, mais d'être capable de les produire, par l'expérimentation de devenirs souvent aberrants.
- 21 Dans *Cabaret Varsovie* – qui déchire le texte de Van Druten en tissant de brutales analogies entre l'Allemagne des années 30 et l'Europe post-11 septembre –, un officier de la Gestapo cherche des Juifs, mais il ne dit pas juifs, il dit « Undeutsche ». Des individus qualifiés par la négative, dans le retrait d'une identité constituée comme pure.
- 22 Ce que cherche par-dessus tout le théâtre de Warlikowski, c'est à déchirer ces identités – celle des corps saisis dans leur féroce singularité comme autant de métaphores de l'Europe – en fabriquant soit des fictions de corps (fictions politiques de leur expérimentation), soit leurs hypothèses, soit, plus terriblement encore, des corps déchirés dans leurs corps, et pour cela même plus désirables encore, plus vifs, par lesquels passerait, plus que le théâtre, une histoire qui n'a pas encore eu lieu.

BIBLIOGRAPHIE

BANU, GEORGES et BLEZINGER, MARK, Klaus Michael Grüber, « Il faut que le théâtre passe à travers les larmes », Paris : Éditions du Regard, Académie expérimentale des théâtres, Festival d'automne, 1993.

BLANC, Manuelle, *Warlikowski ou l'amour sacrifié* », documentaire, France : Zadig productions, 2010.

WARLIKOWSKI, Krzysztof et GRUSZCZNSKI, Piotr et BANU, Georges, *Théâtre écorché*, Paris : Actes Sud, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris : Éd. du Cerf, 2006.

CHAR, René, *Fureur et mystère*, « Feuillet d'Hypnos », feuillet 62, Paris : Gallimard, 1967. GENET, Jean, *L'étrange mot d'...*, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris : Gallimard, 1967.

RÉSUMÉS

Français

L'œuvre du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski ne cesse d'interroger l'Europe, son histoire, puisant dans ses mythes fondateurs, sacrés et politiques, les images capables de la dévisager. Un territoire unique aux peuples multiples où la Grèce aurait fait naître d'un même geste démocratie et théâtre, où la guerre mondiale fut largement une guerre civile européenne, un rituel de sacrifice aussi. L'espace tragique par excellence. Espace déchiré dans lequel le théâtre de Warlikowski travaille et qu'il travaille : déchirure des identités (nationales, culturelles, sexuelles...), des consciences et des corps, déchirure qui semble être la dramaturgie politique de cette scène. Ses derniers spectacles surtout tissent ainsi un dialogue rageur avec les impensés de l'Europe. Loin de documenter l'Histoire, ils tâchent d'en trouver des lignes de fuite : parce qu'il se fonde dans le corps d'acteurs aux identités aberrantes, ce théâtre propose une singulière contre-Histoire capable de venger l'histoire, pour trouver des issues à ses tragiques apories.

English

The work of Polish director Krzysztof Warlikowski is questioning Europe, its history, drawing from its founding myths, sacred and political, the images capable of staring at it in the face. A unique territory with multiple peoples where Greece is known to have brought democracy and drama, where World War II was largely an European civil war, a ritual of sacrifice too. The ultimate tragic space. A torn space in which Warlikowski's theater works

and that he works: tearing apart identities (national, cultural, sexual...), consciences and bodies, which seems to be the political dramaturgy of this scene. His last works, above all, weave a raging dialogue with the unthought of Europe. Far from documenting History, they try to find receding lines: because it is based in the bodies of actors with aberrant identities, this theater offers a unique counter-History capable of avenging history, to find ways out of its tragic aporias.

INDEX

Mots-clés

théâtre, Warlikowski Krzysztof, histoire, tragique, politique, corps, identités

Keywords

theatre, Warlikowski Krzysztof, history, politics, bodies, identities

AUTEUR

Arnaud Maïsetti

agrégé de lettres modernes, est Maître de Conférences en arts de la scène à Aix-Marseille Université (LESA, EA 3274). Ses travaux portent sur les scènes de l'Histoire actuelle et l'enjeu politique et lyrique de leur inscription dans l'Histoire. Auteur (récit, théâtre), il est dramaturge pour la compagnie de théâtre La Controverse. Dernier ouvrage paru : *Bernard-Marie Koltès*, Paris : Éditions de Minuit, 2018.

Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe d'Ilya Ehrenbourg : un projet théâtral

Stéphane Poliakov

PLAN

1. Ilya Ehrenbourg (1891-1967)
2. Le roman
3. Le spectacle de Meyerhold
4. Éléments pour un projet scénique

TEXTE

- 1 L'atelier international de recherche et création scène Europe - Europe sur scène me permet de présenter à Nantes une première ébauche scénique d'un roman peu connu : *Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe*, écrit au début de 1923 par l'écrivain soviétique Ilya Ehrenbourg à Berlin et paru en russe dans cette ville (Èrenburg 1923). Le roman, traduit en allemand, tchèque, japonais, danois, est inédit en français. C'est en m'intéressant à la figure de l'étranger dans le théâtre russe soviétique des années 1920 que je me suis penché sur le spectacle de Meyerhold et que j'ai découvert le roman d'Ehrenbourg. C'était en 2012 dans le cadre de recherches menées dans les archives russes (Projet international de coopération scientifique du CNRS - laboratoire ARIAS *La relation à l'étranger dans les arts et la culture. URSS 1917- 1941*). J'étais à Moscou, ma grand-mère paternelle russe, née en 1921, au moment où Ehrenbourg venait d'arriver à Berlin et mûrissait son roman, était mourante. L'Europe aussi semblait à l'agonie, après la crise de 2008, au cœur de l'effondrement grec. Elle semblait décliner, se déliter. Les phrases de Valéry sur la mortalité des civilisations, l'ouvrage de Husserl sur la crise des sciences européennes, les écrits de Camus traversaient l'air étouffant de juillet. Cet air depuis lors n'est pas devenu plus transparent. J'ai pris dans la bibliothèque de ma grand- mère le premier volume de l'édition des *Œuvres* d'Ehrenbourg, parue au début des années 1960 et me suis pris à son jeu de miroirs, étonné de son tranchant, propre à réveiller les consciences – on parle maladroitement d'actualité. Cette œuvre jette

en effet depuis 1923 un regard rétrospectif – la guerre de 1914, les Révolutions de février et octobre 1917, la guerre civile, le nouvel ordre européen issu de la Première guerre – et prospectif vers les années 1930-1940, mais aussi 2012 et peut-être les années qui suivent : annexion de la Crimée, guerre du Donbass, Brexit, crise des réfugiés, catastrophes écologiques, climatiques, sanitaires, etc. Je me suis mis à traduire l'œuvre en français, à étudier les archives du spectacle de Meyerhold. J'ai commencé à rêver à un projet scénique, adéquat à mon histoire et à la nôtre, qui sommes embarqués sur ce continent. Cette œuvre et ce projet s'inscrivent pour moi dans la suite d'un laboratoire théâtral mené à Londres sur une adaptation de 1984 d'Orwell avec des comédiens anglophones (Londres, compagnie Raw Material, 2012-2013). Ce projet orwellien faisait lui-même écho à une traversée théâtrale des nouvelles de Tchekhov (*Soirées Tchekhov*, 2010 au Théâtre de l'Atalante, production : Spectacle-Laboratoire). Tchekhov, Orwell, Ehrenbourg, chacun à leur façon, sont des figures d'un anarchisme existentiel rentré. Ce projet scénique pose la question des croisements entre le théâtre et le monde totalitaire, la violence et, plus techniquement, interroge le mode d'existence d'une prose narrative politique sur scène, à travers le drame, la psychologie, l'excentricité, mais aussi le théâtre conceptuel que je pratique depuis plus de vingt ans, grâce à ma rencontre avec le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev. Cette pratique est fondée sur les dialogues de Platon, des dialogues sur l'art (Dolce, Piranèse, Diderot, Craig) ou tout simplement la dramaturgie dialogique (Gogol, Beckett, Dostoïevski, Molière, la tragédie grecque, etc.). Monologue, dialogue, spectacle plastique et grotesque, improvisation musicale ? Quelle serait la solution scénique pour faire vivre – et conjurer à la fois – D.E. ? Avant de préciser quelques pistes, il est nécessaire de présenter l'auteur, son roman et de rendre compte de sa première existence théâtrale à travers la mise en scène qu'en a proposée Vsevolod Meyerhold en 1924.

1. Ilya Ehrenbourg (1891-1967)

- 2 L'auteur même est une personnalité remarquable (Bérard ; Marcou ; Rubinstein ; Sarnov). La meilleure source pour la connaissance de sa vie aventureuse, malgré les zones d'ombre, sont ses mémoires, traduits en français, anglais, allemand, et maintenant publiés en russe

dans une édition non expurgée (Èrenbourg 1990a). Juif russe, né à Kiev, Ehrenbourg a vécu la Révolution de 1905 à Moscou : il est devenu très tôt militant bolchévique, lié à Nikolai Boukharine. Arrêté et détenu en 1908, il profite d'une libération conditionnelle pour gagner Paris où vit Lénine qu'il côtoie. Rapidement dégoûté du communisme (semble-t-il, au contact de Trotski, connu à Vienne), il devient une figure bohème du Montparnasse – « Ilya l'ébouriffé », comme tout le monde, Lénine compris, l'appelle. Familier de Modigliani, Diego Riviera, Picasso, Max Jacob, Chagall, Fernand Léger, il se fait poète, admire Francis Jammes et Léon Bloy, sans se convertir au catholicisme. Déclaré inapte au service dans l'armée française en 1914, il devient en 1916 correspondant de guerre en France pour la presse de Pétrograd avant de retourner en Russie après février 1917. Témoin de la révolution d'Octobre, du communisme de guerre, de la guerre civile à Kiev (où il écrit des articles hostiles aux bolchéviques) et en Crimée, il est détenu brièvement par la Tcheka à Moscou. Il fréquente Maïakovski, Mandelstam, Pasternak et Tsvetaïeva. Dans les années 1920-1930, il a le privilège de pouvoir vivre en Europe occidentale avec un passeport soviétique, grâce à son amitié avec Boukharine. Il vit principalement à Paris, d'où il est d'abord expulsé pour la Belgique. C'est là qu'il écrit en 1922 son premier roman *Les aventures extraordinaires de Julio Jurenito et de ses disciples* avant de gagner Berlin où il compose *Le Trust D.E.* Ses autres romans très divers empruntent, entre autres, au genre documentaire (le capitalisme industriel d'après la crise de 1929), au récit de voyage. Dans les années 1930, il est correspondant des *Izvestia* à Paris, anime des comités antifascistes et vit la Guerre d'Espagne où il côtoie de près Malraux et Hemingway. Mais il est vraiment au-devant de la scène durant la Seconde guerre mondiale : il assiste à la chute de Paris en 1940 (un de ses romans porte ce titre) et devient en URSS le principal propagandiste antinazi. Entre 1941 et 1945, ses milliers d'articles de guerre sont des pamphlets virulents qui résonnent dans tout le pays pour galvaniser les combattants. Il sillonne le front et documente, vers la fin de la guerre, les crimes nazis contre les juifs dans *Le Livre noir*, coécrit avec Vassili Grossman en 1945 et jamais publié en URSS. Plusieurs fois, il craint l'arrestation dans les années 1930 (son nom figure dans les dossiers d'accusation de Meyerhold et d'Isaac Babel) et de nouveau en 1948-1953 durant la répression contre le « cosmopolitisme » (la politique

antisémite de Staline). Mais il n'est jamais vraiment inquieté. Il écrit en 1954 *Le Dégel*, roman qui donne son nom à la période des premières années de Khrouchtchev. Il s'engage surtout dans l'écriture de ses mémoires *Les Gens, les années, la vie* dont la parution au début des années 1960 est un événement culturel considérable en même temps qu'un jeu avec la censure soviétique. Pour la première fois, des pans entiers de l'histoire littéraire et artistique russe et occidentale sont mis en lumière. Tête de pont de l'URSS vers les milieux culturels étrangers, en particulier français, il est aussi à l'origine de la première exposition Picasso à Moscou en 1956. Il traduit Villon et Du Bellay, se considérant depuis toujours et avant tout comme poète. Cette vie romanesque est celle d'un artiste bohème, d'un activiste mêlé à un jeu politique parfois trouble. Il a en tout cas une conscience aiguë du tragique de l'histoire, mue par l'antifascisme, entre mélancolie et esprit d'offensive par la force de l'écrit. La dialectique de l'amour et de la destruction est au cœur de son œuvre qui, comme sa vie, s'écrit à toute vitesse et est marquée par la profusion.

2. Le roman

- 3 Le thème du *Trust D.E* est la destruction de l'Europe. C'est une prophétie et une parodie, écrite au sortir de la Première guerre mondiale, dans l'Allemagne tumultueuse du début des années 1920. *Le Trust D.E.* est un roman d'anticipation qui commence en 1927 et se termine en juillet 1940 par la destruction complète de l'Europe de l'Atlantique à l'Oural (partie européenne de la Russie soviétique comprise). Dans les premières éditions (Èrenburg 1928, par exemple), les dates, non moins significatives rétrospectivement, sont 1932 et 1945 : Berlin est détruite en 1933, Paris en 1944 et l'Europe définitivement vidée de ses habitants au printemps 1945 ! Ces choix de dates et de numérologie ne laissent pas de nous surprendre par leur caractère prémonitoire, même s'ils reposent sur une analyse rationnelle de l'état de l'Europe de 1922- 1923 à qui Ehrenbourg ne donnait pas plus de vingt années de survie. Roman picaresque, roman d'aventure, essai parodique, portrait joyeux et macabre (un véritable jeu de massacres bouffon), la satire et l'humour noir le caractérisent. L'œuvre, empreinte de lyrisme, est de part en part romanesque. C'est aussi une fiction politique : les critiques avaient comparé son premier roman *Les aventures extraordinaires de Julio Jurenito* à *Candide* de Voltaire.

Ils ont qualifié l'auteur du *Trust D.E.* de Spengler russe, tout en soulignant l'écart entre l'idée de « déclin » et celle de destruction totale de l'Europe (Èrenburg 1962, 530). Pour le style, il tient d'Apollinaire et Blaise Cendrars, d'André Biély et Maïakovski. Si Zamiatine et Lénine (représenté en grand inquisiteur dans *Julio Jurenito* dans un chapitre censuré dans toutes les éditions soviétiques) ont salué son premier roman, on lit le second – *D.E.* – avec un sentiment mêlé sur sa valeur littéraire. On y sent la hâte d'écriture, la pochade, l'œuvre qui n'a pas été remise sur l'ouvrage. Et pourtant... Son abord est impensable sans son caractère de prophétie assumée, ses excès d'époque qui fleurent la caricature – le capitaliste américain, les stéréotypes nationaux (italiens, britanniques, russes, polonais, etc.), l'enthousiasme bolchévique, les fanfaronnades de l'esprit gaulois, l'hyperbole rabelaisienne – sans un coup d'œil enfin à ce que sera le destin de l'Europe et d'Ehrenbourg lui-même à partir de 1940. Avec Pouchkine, Lermontov, Gogol, Dostoïevski, et en partie Tchekhov, Boulgakov ou Zamiatine, cette œuvre s'inscrit dans la veine apocalyptique de la littérature russe ainsi que dans son courant satirique.

- 4 Le roman est la suite chronologique de *Julio Jurenito* qui se déroule entre 1913 et 1921. Les 31 chapitres de *D.E.* sont écrits comme une chronique, égrenant les dates et même les heures exactes, des prévisions, des chiffres de production, des bilans de morts et de blessés. Tout commence par les comptes précis, au matin du 11 avril 1927, du capitaliste industriel de la viande, mormon et végétarien, Mr. Twift à Chicago. L'accumulation, la contradiction grinçante sont la note de départ et un principe de l'œuvre. Mr. Twift et deux autres milliardaires reçoivent la nouvelle de la mise en action du plan de destruction de l'Europe, signée par le héros unique du roman, Ens Boot. Les chapitres 3 à 14 sont consacrés à sa biographie fantasque rétrospective – il est fils du Prince de Monaco et d'une Hollandaise, furtivement croisée sur l'île de Texel. Tour à tour enfant de chœur turbulent, acrobate de cirque chez les Medrano, matelot, gigolo sur la Côte d'Azur et à Paris, ce destin, narré au pas de course, bascule quand la belle Lucie Flamengo, à la mèche rousse, lui refuse une danse un jour de 1914. Sa vie suit alors les tribulations du continent. Il fait la guerre côté français, participe à la Révolution d'Octobre, fait profession d'Européen :

Ens Boot était un homme sans nationalité. Pour passer d'un pays à l'autre, il changeait de passeport comme on change de costume. Être Hollandais en Italie lui aurait semblé aussi absurde que de se promener dans les rues de Naples en manteau de fourrure. Il voyageait emportant toujours avec lui, outre une collection de cravates, une série complète de passeports soigneusement rangés dans un étui clair en peau de porc. Il parlait à la perfection huit langues. Lorsqu'on lui demandait sa nationalité, il répondait sans ironie aucune : « Européen ». (Èrenburg 1962, 250. N. B. toutes les traductions sont faites par nous)

- 5 Le motif est récurrent chez Ehrenbourg : l'Europe d'après 1914 voit l'apparition des visas, entraves infranchissables à la liberté d'aller et venir. Désabusé du communisme, Ens Boot revient en Occident où son parcours de Juif errant se fait sinueux. Il sillonne l'Europe en train, en une fuite éperdue – chagrin d'amour, mais aussi carrière de milliardaire :

Les voyages étaient la seule consolation du mélancolique milliardaire. Mû par quelque mystérieux instinct, il ne quittait pas l'Europe, ne cessant de la parcourir, des mois durant, à bord de différents express. Il allait de mer en mer : des pommiers de Normandie au jasmin de la Corne d'Or, des sapins nains de Laponie aux orangeries de Messine. (Èrenburg 1962, 251)

- 6 L'Europe ici devient Europe, la princesse phénicienne et Ens Boot vit des métamorphoses spatiales et intérieures entre compulsion de voyage et déclaration d'amour-haine :

A travers les vitres embuées du wagon-lit, il voyait l'éclat du soleil couchant sur la transparence de la plaine. Oui, cette mèche rousse était très belle sur le visage mat de la Phénicienne enlevée ! Lorsque la nuit recouvrait le monde, lorsqu'une lune électrique vacillait, solitaire, dans la boîte de son compartiment, Ens Boot, ancienne vedette du cirque Medrano, ancien soldat de l'armée rouge de Boudienny, à présent simple milliardaire en pyjama violet, aimait passionnément et sauvagement Europe. Pas sa patrie. Pas l'univers. Mais une partie du monde, la pauvre fugitive, la tant désirée Lucie Flamengo. [...] Le jour, il voyait tout : les esclaves dans les mines, les députés, les professeurs, les prostituées et bien d'autres choses. Il

voyait aussi dans le miroir son visage gonflé et endormi. Le jour, Ens Boot haïssait l'Europe, faisant grandir sa haine sous la flanelle de son gilet, comme on cajole un nourrisson. Dans toutes les gares du monde, de Torneo ou Palerme, à la fenêtre de son compartiment, il sentait une odeur fétide, comme si une vieille, aux dents noires pourries, lui soufflait au visage. C'était l'odeur de l'Europe. Ens Boot comprenait que l'Europe était vieille, misérable, qu'on ne pouvait l'aimer que dans le noir, les yeux fermés, sans effleurer des doigts sa peau froissée. (Èrenburg 1962, 251)

- 7 Manquant de se marier à la fille d'un Lord, il renonce à ce projet et à sa fortune pour embarquer sur le *Mauritania* vers le Nouveau Monde. C'est à bord que le milliardaire américain Mr. Jebs, dont il s'est fait le masseur, rendu furieux par la différence de prix et l'excellence des lames de rasoir européennes, pousse ce cri de rage inconsidéré : « La seule solution, c'est de détruire l'Europe ! » (Èrenburg 1962, 261). Cela va devenir pour Ens Boot le projet de toute une vie. Au cours de « l'heure des inventions » (chapitre 10), où une fois par semaine, durant une heure, tous ceux qui le désirent ont une minute pour exposer un projet, le plus souvent excentrique, il se présente, quelques semaines plus tard, devant Mr. Jebs, avec un plan méticuleux. Restent à trouver deux autres milliards. Ils viendront de Mr. Hardyle, fils d'un roi du pétrole, désireux de faire un voyage de noces dans un vrai désert civilisé. Ens Boot, s'il patiente, lui en promet un au cœur de l'Europe. Le dernier associé est Mr. Twift, mormon, partisan de la dépopulation, qu'Ens Boot convainc de régénérer l'Europe en la supprimant. Le roman de la destruction peut commencer (chapitre 14). Le trust s'appellera D.E. En apparence, c'est un bureau d'ingénieur de la ville de Detroit, mais le mystérieux acronyme ne cesse d'apparaître, décliné dans différentes langues : les armes françaises de destruction massive *Divoire Excelsior*, mais surtout deux significations-clé : « *Détruire l'Europe* » et en russe « *Daïoch Lévpou* », autrement dit « Objectif : Europe ! » (ou « Direction : Europe ! » pour garder les initiales) – le slogan « *Daïoch* » (littéralement « Donne... ») était emblématique des premières années soviétiques dans la langue militaire, puis celle de la production. A partir de 1927, on est dans l'anticipation fantastique à la Wells, mais surtout politique, plus proche de ce que feront Orwell ou Zamiatine qui a eu des liens avec Ehrenbourg. L'entreprise commence en 1928

(chapitre 15) par un coup d'état autoritaire en France : Félix Brandevau entre de force à la Chambre des députés et obtient la confiance (après quelques hésitations hypocrites des socialistes et l'emprisonnement des communistes). Le nouveau président du Conseil sera l'arme cachée du Trust. Après un bref ultimatum, 3 000 chars français, commencent par détruire Berlin (chapitre 16), au son du cabaret Alcazar qui, dans une ville en délire, convie ses clients à une soirée consacrée à leur dernier jour. Sous les projecteurs des chars, Ens Boot engage la conversation avec un égyptologue qui lui transmet la prophétie de l'énigmatique pharaon Feroukanoun : « Et à la fin se trouve le commencement ». Les villes d'Allemagne sont détruites une à une. Puis, ce sera le tour de la Russie soviétique qui contre-attaque au cri de « Direction, Europe ! » (chapitre 18) avant d'être arrêtée à Cracovie par une mystérieuse poudre qui fige les visages des assaillants puis les fait mourir (chapitre 19). Le roman connaît un intermède avec le journal de bord de Mr. Hardyle en voyage de nocces dans le désert d'Europe centrale (chapitre 20) qu'il rejoint dans un avion qu'il pilote lui-même. Mais sa fiancée s'enfuit avec un indigène sauvage (un poète amoureux de l'ancienne école qui nous montre que l'Europe, détruite par Ens-Ehrenbourg, est bien l'Europe romantique, celle de la poésie, de la bohème). Elle meurt dans l'aventure. Puis, l'Angleterre succombe à une famine artificiellement provoquée par une crise de surproduction d'acier (chapitre 21). Le chapitre s'appelle « Une révolution complète en ethnographie ». C'est l'un de ceux que Meyerhold retiendra dans son adaptation théâtrale tant il est enlevé, macabre et drôle. Affamé, un soir de Noël, un lord ne trouve pas d'autre issue que de faire finir l'un de ses hôtes en potage. Le troisième convive, vice-président de la Société de géographie, s'empresse d'annoncer à Londres qu'un « gentleman en a mangé un autre » (Èrenburg 1962, 327). Le tout se termine en une course-poursuite car la leçon est vite comprise par les honorables membres de la société savante qui trouvent Ens Boot appétissant. En Italie (chapitre 22), Ens Boot (Giovanni Botto) connaît un retour de flamme. Son amour malheureux Lucie Flamengo, devenue épouse Blancafard, décide de passer la nuit avec lui à Venise. Mais au matin, le réveil est douloureux. La belle est devenue vieille et flétrie, sa mèche rousse, qui faisait tout son charme, est à présent d'une teinte verdâtre et délavée. L'Italie est donc détruite par la *tchiquita* (chapitre 23), maladie provoquant l'amnésie et la mort. De même, disparaît la péninsule ibérique,

la Scandinavie (maladie fatale du sommeil) et même son Hollande natale (chapitre 25), sa propre mère ne résistant pas à une pluie mortelle qui tombe du ciel. Reste la France, cœur martial de l'Europe dont la destruction, qui clôt la macabre série, se fait en plusieurs étapes (chapitres 26 à 29). Elle est d'abord la proie de « l'aphroditine », remède miracle, fort goûté de l'esprit gaulois mais stérilisant. La France connaît ensuite une guerre civile entre le régime militaire de Félix Brandeveau et le syndicat S.O.R.E. (Syndicat des Ouvriers pour la Reconstruction de l'Europe), dirigé par son neveu Victor. Le pays s'autodétruit en une guerre qui n'est pas sans rappeler les événements de la Commune. Demeure finalement Paris, qui sera noyée sous les eaux (chapitre 29). Ens Boot est le seul survivant du continent, près des « ruines de Notre-Dame » (Èrenburg 1962, 377). Le temps d'un aller-retour en avion en Amérique pour dissoudre le Trust, l'aventurier revient sur cette terre trop aimée, abandonnée de ses derniers habitants, morts ou condamnés à une vie de réfugiés, évoquée dans toute sa cruauté inversée (chapitre 30). Commence alors, avec l'ultime chapitre (chapitre 31) intitulé « Zeus et Europe », une errance amoureuse et solitaire dans la nature européenne – flore et faune – redevenue sauvage :

Ens Boot ne regardait plus ni les instruments ni la carte. Comme une bête sauvage, il humait l'air et un instinct obscur dirigeait à présent son avion de chasse amélioré de classe Weil. Il se posa enfin quelque part au cœur de l'Europe.

C'était une journée limpide au tout début de l'automne. Des boucles rousses, poussées par un vent léger, se soulevaient venant des hauteurs : les érables, les frênes, les aulnes faisaient place nette avant de rendre l'âme. Ens Boot se tailla un bâton et se mit à errer sur le sol jonché couleur d'or où l'on ne voyait aucune route. Il marcha longtemps. Il voyait tout. La terre rouge fiévreuse ouvrait ses lèvres assoiffées. Des pluies violentes tombaient de biais. La nuit, le ciel tout entier était en feu. Alors, des éclairs sonores s'épandaient sur les bois. Le sureau, qui avait envahi la moitié de l'Europe, rougeoyait – effet du chagrin et de la passion. Durant la journée, il entendait trompeter la buse et, la nuit, les cris de deuil des chouettes. Le millepertuis fleurissait, jaune et dru. Les coléoptères faisaient crisser leurs petites ailes. L'Europe était en vie. Ens Boot goûtait un bonheur ineffable. (Èrenburg 1962, 381)

- 8 Reste donc la terre européenne. Redevenu taureau ou dieu, le nouveau Zeus peut enfin étreindre celle qu'il aime – c'est ainsi que finit le roman dans la version de 1962 :

Ens Boot courait en tous sens, débordant de passion et de mort. Il courait comme le taureau, comme un dieu. Enfin, il tomba à terre. Il colla avidement ses lèvres tièdes sur la terre qui sentait l'oseille des bois et l'armoise. Le dernier baiser ! Europe se souvint de la course effrénée, du cou suant et couvert de poils du taureau qui l'avait enlevée. Elle reconnut son bien-aimé et répondit à ce baiser par un baiser.

Une heure plus tard, un busard blanc tournoyait autour d'Ens Boot mort. Le vent, soudainement levé, agitait en tous sens la barbe blanche du dieu.

Puis, vint la nuit. Baignée par les mers du Sud et du Nord, la reine phénicienne somnolait, indolente.

C'est ainsi que mourut le dernier homme d'Europe : Ens Boot.

Mormons de tous les pays, priez pour les péchés de l'âme du grand aventurier ! Jeunes filles des quatre continents préservés, souvenez-vous, dans vos tendres songeries, de l'insatiable amoureux !

(Èrenburg 1962, 383)

- 9 Le roman virevoltant est mû par la colère et l'excès, les incongruités et la déception. Il est politique, dystopique et personnel. Gouverné par un principe de succession rapide, il comporte aussi des ruptures rythmiques : les chapitres de la chronique se font de plus en plus longs et détaillés. Ce sont à la fois des reportages fantastiques et des variations sur des motifs énigmatiques, comme si l'Europe était une suite de hiéroglyphes à déchiffrer, une aventure intime (mise à mort d'une jeunesse parisienne et bohème, déception amoureuse) en même temps que collective, historique. Le passage de l'œuvre à la scène, malgré son sens dramatique, pose de nombreuses questions théâtrales, d'adaptation scénique et de transposition.

3. Le spectacle de Meyerhold

- 10 La mise en scène du *Trust D.E.* en 1924 fait partie de l'histoire du théâtre. Elle doit d'abord être reliée aux relations tumultueuses entre Ehrenbourg et Meyerhold. En 1921, à Moscou, ce dernier, alors directeur-adjoint du TEO (direction des théâtres de la Russie sovié-

tique), engage Ehrenbourg pour superviser les théâtres pour enfants de tout le pays. Dans ses mémoires, un chapitre (Livre II, chapitre 19), d'abord paru en revue en 1961, est consacré à Meyerhold. Ehrenbourg y rend compte du caractère difficile de l'homme de théâtre en même temps que de son talent (Èrenburg 1990a, 326-336). En 1921, Meyerhold envisage de mettre en scène la pièce d'Ehrenbourg *La fin du monde* – une satire de la Ligue des nations. En 1923, à Berlin, il lui propose d'adapter *Le Trust D.E.* à la scène. Ehrenbourg hésite, par crainte, dit-il, d'un détournement parodique dans le sens du cirque et par lassitude du constructivisme, taisant les motifs politiques (Èrenburg 1962, 330-331). Meyerhold passe outre. Il fait adapter le roman par un auteur médiocre, relie l'œuvre au motif du célèbre roman d'anticipation *Le Tunnel* de Bernhard Kellermann, paru à Berlin en 1913. Cela permet une fin de propagande : grâce à un tunnel, creusé depuis Leningrad par un Trust soviétique, concurrent des Américains, l'Armée rouge envahit New York et fraternise avec les prolétaires d'Amérique. Tout se fait au mépris du droit d'auteur sans le consentement d'Ehrenbourg qui affirme n'avoir jamais vu le spectacle. Cela provoque une brouille entre les deux hommes qui ne s'apaise qu'en 1930 quand Ehrenbourg assiste, admiratif, aux spectacles de la tournée parisienne du metteur en scène. En 1935, un projet de mise en scène par Meyerhold de *La Condition humaine* de Malraux, adaptée par Ehrenbourg, ne verra pas le jour (Èrenburg 1962, 606). Meyerhold est exécuté en 1940. En 1955, Ehrenbourg œuvre, en tant que député au Soviet suprême, à sa réhabilitation judiciaire. L'un des premiers, il mentionne son nom, proscrit pendant quinze ans.

- 11 Pour la construction du spectacle en 3 parties et 17 épisodes, Meyerhold s'appuie sur la technique du montage. L'impulsion est dynamique. Autant que l'on puisse en juger, *D.E.* était un grand spectacle long, musical, joyeux, peuplé, rythmique, plein de jazz (saxophone, percussions...), de fox-trot, de transformisme, de parodie, de masques-maquillages se jouant des identités (Rudnickij 281-285 ; Picon-Vallin 154-159 ; Popov). Huit grands panneaux de bois mobiles sur roulettes couleur rouille (comme des wagons de marchandise) – solution scénographique constructive, réalisée par le jeune Ilya Chlepianov et inspirée de la mise en scène d'*Hamlet* par Gordon Craig en 1911 à Moscou – refaçonnent sans cesse l'espace scénique par leur

disposition (mur continu droit, en diagonale, détachés, en angle droit, etc.) le transformant en évocation de rue, place, paquebot, intérieur, Parlement, stade, mine, cabaret... Trois écrans surplombent la scène. Au centre, sont projetés les titres des épisodes et des slogans tandis que sur celui de gauche et celui de droite figurent les télégrammes contradictoires des deux Trusts concurrents ainsi que des cartes, des citations, des portraits, des commentaires idéologiques, renforçant l'aspect cinématographique et polémique de l'action dans une veine propre à un théâtre documentaire militant. Le grotesque est la clé du spectacle, en particulier par l'interprétation du rôle de Mr. Twift par l'acteur Igor Ilinski ou celle d'Ens Boot par Eraste Garine. Dans la scène des inventeurs (épisode 1), Garine, passant derrière les panneaux, se transforme à sept reprises en un inventeur loufoque différent dont les esquisses de costumes par Chlepianov et certaines photographies sont conservées. Au témoignage de l'acteur Jarov, participant du spectacle, ces jeux transformistes en musique faisaient durer la scène 15 minutes (Žarov, 175). Au cours des répétitions (« Discussion avec le collectif du Théâtre Meyerhold » du 7 avril 1924), Meyerhold justifie ce choix du transformisme, en le reliant au genre choisi pour le spectacle, le « sketch-utopie » :

Le transformisme nous donne la possibilité de mettre en évidence une approche ironique des événements qui se développent dans la pièce. Cela est dicté par notre vision de la pièce comme sketch-utopie. De là, l'exigence de légèreté dans le changement d'apparence de l'acteur. Le jeu du transformisme sera accompagné de musique (comme chez les excentriques), motif qui oriente d'emblée le spectateur vers une tonalité ironique. (Meyerhold 268 ; traduction complète du passage in Meyerhold 182).

- 12 La course-poursuite de l'épisode 11 « Une révolution complète en ethnographie » est un jeu spatial de panneaux mobiles : alors que les Britanniques sont affamés, les membres de la Société royale de géographie poursuivent Ens Boot-Garine pour le manger. Ici, Meyerhold traduit scéniquement les brèves indications picaresques du roman. Le spectacle permet de faire se produire l'un des premiers jazz-bands de la scène russe grâce à l'artiste Valentin Parnakh qui non seulement dirige l'orchestre mais exécute plusieurs danses : celle de « l'idole girafoïde » et celle des « étages des hiéroglyphes » (Kuptsova

34-44). Les actrices Zinaïda Raikh et Maria Babanova dansent, font des numéros de cabaret dans un goût expressionniste avec une pointe d'érotisme, propre à séduire le public (Al'pers 297 et Picon-Vallin 155, fig. 75). On entend des extraits du *Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud. L'excentricité règne dans la figure du coiffeur (Poliakov, 105, fig. 3), demeuré par miracle, comme dans le roman, au cœur du désert d'Europe centrale avec une machine à couper barbe et cheveux, véritable « attraction », au sens du “montage des attractions”, théorisé en 1923 par Sergueï Eisenstein, ancien élève de Meyerhold. Il en va de même pour l'avion sur scène et le pilote (joué, au moins à une reprise, par Meyerhold lui-même selon Jarov). Meyerhold se révèle un lecteur attentif du roman. Il en prélève et développe les éléments grotesques les plus saillants pour des raisons avant tout scéniques. Il ajoute aussi des épisodes, des personnages (un hindou dans l'épisode 16 « *De facto et de jure* », Charlie Chaplin dans l'épisode 2 « Multipliez-vous rationnellement »), des lieux multiples (Versailles dans l'épisode 12 « Tout ce qui reste de la France », le café Riche). Toute la troupe de son théâtre est mobilisée pour ce spectacle-revue. Chaque acteur joue plusieurs rôles (95 rôles pour 44 acteurs) avec certains personnages muets (danseurs, serviteurs de scène, soldats, etc.). Le spectacle a tout d'une revue musicale avec l'attrait, pour le spectateur soviétique de 1924, d'un voyage dans l'Europe « décadente », opposée à une URSS au corps masculin, militaire, « plein de santé ». Comme souvent, c'est l'aspect décadent qui est le plus inventif et pouvait susciter le plus d'intérêt. L'épisode central « Objectif : Europe ! » voit toutefois la participation de véritables marins de l'Armée rouge. Le spectacle comporte des démonstrations d'exercices sportifs et de biomécanique. Le critique Alexeï Gvozdev compare la virtuosité de Meyerhold dans les changements à vue (par les panneaux dit « murs mobiles ») à celle du scénographe italien Torelli au XVII^e siècle (Lanina 151). Le principe du montage joue sur les rythmes différents avec rapidité ou au contraire d'étonnants ralentis dans l'épisode des lords affamés. Le spectacle, créé à Leningrad, connaît un grand succès. Il est joué à Moscou pour le V^e congrès du Komintern et sera remanié pour devenir en 1930 D.S.E., acronyme que l'on pourrait traduire par « Objectif : Europe soviétique ! ». Son affiche témoigne encore du courant constructiviste, même si l'on est clairement dans l'exubérance excentrique, une vitrine des années folles et un clin d'œil au futurisme (le terme

« excentrique » chez Meyerhold renvoie à ce courant). La maquette, des photographies, des esquisses de costumes proposent des traces intéressantes du spectacle de même que les critiques, les propos de Meyerhold, les analyses et souvenirs divers qui permettent de le reconstituer en partie au moins par l'imagination et la pensée. Ce passé de mise en scène est sans doute un gage de théâtralité et une source d'inspiration pour un travail d'aujourd'hui. Mais ces solutions scéniques, matériellement peu réalisables, ne peuvent valoir telles quelles. Un siècle après son écriture, le roman appelle une réponse théâtrale différente. Cela est d'autant plus vrai que l'aspect de fantasmagorie tragique, le lyrisme de l'œuvre étaient en partie gommés par Meyerhold et ont, de toute façon, une autre résonance, après la seconde guerre mondiale.

4. Éléments pour un projet scénique

- 13 J'envisage aujourd'hui D.E. comme une démarche personnelle et théâtrale : une investigation sur l'identité juive, russe, française, européenne, sur les affiliations politiques en forme de jeu. Il s'agirait d'une exploration théâtrale des identités européennes et de différents styles de jeu. Il serait possible de partir d'objets : les carnets de Mr. Twift, son petit-déjeuner, les chiffres, les cartes, les plans, le pyjama violet. Nous sommes dans un trust d'ingénieur (construction/destruction), mais aussi parfois dans une cabine du *Mauritania* ou d'un train express. C'est un kaléidoscope d'Europe. Il y a des lettres, des cartes postales, des déclarations d'amour dans un contexte de production et de guerre : l'entreprise amoureuse et criminelle entretiennent un dialogue étrange. C'est une conspiration, un projet statistique à conjurer. Dans le même temps, on n'est pas loin dans l'œuvre d'Ehrenbourg de *Fantômas* et de la littérature populaire. Le jeu est aussi politique : discours de Félix Brandeveau à la Chambre, club mormon de Mr. Twift, Parlement britannique dont le spectacle depuis 2016 nous est devenu familier. Meyerhold a vu la présence dans l'œuvre de la musique, du cabaret. Cela semble essentiel et à inventer autrement. Il serait possible, par exemple, d'organiser le *Cabaret Alcazar* pour le dernier jour de Berlin, la taverne de Cracovie avec ces visages blancs de poudre mortelle comme des Pierrots

blafards. Il y a le tango et le fox-trot, la gargote *Au sourire du cafre* où Ens Boot envoie une carte postale à sa Lucie qui danse ou ne danse pas avec lui. Sa mèche rousse devient cosmique. Lucie devient Europe, l'Europe. Il faut faire exister la note lyrique et poétique, peut-être à travers la poésie d'Ehrenbourg, sans doute sa meilleure part littéraire. Chez lui, dans le roman, les poètes amoureux meurent à Nuremberg, Cracovie, Rome, Copenhague. Le spectacle, comme le roman, doit finir en apothéose (littéralement un « devenir dieu »). Ens Boot devient Zeus et peut aimer la terre d'Europe, Europe elle-même, à laquelle il s'unit. L'aventurier devient prophète, ce qui est le rêve caché d'Ilya Ehrenbourg, comme le dit son prénom russe (Ilya / Elie). C'est une ascension solaire et crépusculaire. Je la vois au son du générique de fin du film de Lars von Trier *Element of crime* (premier volet dystopique de sa trilogie *Europe*) avec la voix de Sonja Kehler : « *Ich bin der letzte Tourist in Europa, / Und wie ein Ruheloser irre ich umher. / Ich will nach Wien, um Mozart zu treffen, / Ich will nach Rom, vor Raffael zu knien* » (<https://www.youtube.com/watch?v=u1lqayldsC8>) Mais mieux encore avec la chanson originale danoise (<https://www.youtube.com/watch?v=WftN7G3MctU>) *Den sidste turist i Europa* interprétée par Lulu Ziegler (musique : Henrik Blichmann, paroles : Mogens Dam), chanteuse danoise de cabaret, d'origine juive, formée à Berlin dans la mouvance de Brecht. L'on entendrait en parallèle la prose fiévreuse, un peu bavarde, d'Ehrenbourg qui s'apaise dans un décor de ruines d'une ville, qui pourrait être Bruxelles, avec son ancienne Bourse, où git l'enseigne d'un vieil hôtel où l'on devine les lettres « *Europa* », là où l'errance d'Ens Boot prend fin :

Ens Boot marcha longtemps : des jours, des semaines, peut-être des mois. Son visage se couvrit d'une barbe majestueuse. Il s'était débarrassé de son costume de voyage, écorché par les ronces, et n'avait gardé qu'une longue chemise blanche qui rappelait une toge antique. Un haut bâton, taillé dans le tronc d'un vieux frêne, le soutenait. Quand il marchait, les branchages s'ouvraient devant lui et frémissaient tendrement de leurs feuilles roussies. Ens Boot savait que l'Europe de cette façon lui parlait. Comment la belle Phénicienne n'aurait-elle pas reconnu dans ce vieillard, possédé d'une passion défendue, son premier, son seul amant – le grand Zeus ?

Le soir tomba. Les forces d'Ens Boot finirent par s'épuiser. Il se trouvait au milieu des ruines d'une ville. Un gros ours était assis devant l'entrée de l'ancienne Bourse. Il regardait l'horizon de ses

yeux vides, couleur azur. Il léchait vainement ses pattes qu'un dur labeur avait rendues calleuses. Chancelant, Ens s'approcha et lui tendit une pauvre touffe d'herbe déjà prise par la gelée matinale. L'ours accepta avec grâce ce don étrange et posa l'herbe à côté de lui sur un pavé couvert de mousse. Ens Boot comprit alors que pour lui l'heure solennelle avait sonné.

Sur le sol, devant lui, se trouvait un panneau à-moitié cassé et rouillé. Tremblant d'inquiétude, Ens Boot lut :

EUROPE

Sans doute, était-ce le nom de ce qui avait jadis été une compagnie d'assurance ou un hôtel de seconde catégorie. Mais Ens Boot savait une chose : c'était le nom de sa bien-aimée. Il courait et criait :

« Europe ! Europe ! »

Au-dessus de sa tête, il y avait un coucher de soleil sauvage et roux. Tout autour de lui, c'était le grand désert.

C'était le dernier homme à appeler la fière Phénicienne par son nom. (Èrenburg 1962, 382-383)

- 14 Le spectacle doit se construire comme un *work in progress* d'abord sur une voix singulière, puis sa transformation et un jeu d'échos conflictuel qui fera jaillir la polyphonie. Il me semble que cela doit être d'abord un monologue pour s'ouvrir peu à peu dramatiquement à des altérités en soi et des polarités extérieures. Il doit mettre à nu poétiquement, scéniquement, la force de destruction qui gît au cœur du thème européen et de ses ferments d'unité. Peut-être s'agit-il de montrer le lien secret qui unit ce roman précoce à la Seconde guerre mondiale ? Amour et destruction. Ehrenbourg en a eu le pressentiment en 1923 et la claire conscience en 1943, lorsqu'il écrivait pour lui-même, au milieu des horreurs de la guerre, le poème « Europe » (recueil « *Derevo* »), où le continent aimé apparaît comme figure de la Beauté sous les traits de la Vénus de Milo :

Etoile qui file et grondement des vagues, / Toute en écume, rose comme l'aurore, / Brûlante, comme une concrétion d'ambre, / Parmi les oliviers et l'aneth sauvage, / Toute de cendre, rose tardive retrouvée dans les fouilles, / O mon amour, ô mon Europe ! / J'ai parcouru des chemins sinueux, / A la poussière plus antique que l'argent. / Je connais bien tes tanières chaudes / Et tes soirées couleur lilas, / Et, sous la paume du potier, l'argile. / Demeure claire et aérée. / Pareille au foin, l'odeur de tes grands siècles. / Comme Praxitèle jadis, ton auteur te façonne. / Dans une motte de terre il

insuffle la vie. / Il y avait au Louvre une salle petite et ordinaire. / Sans bras, avec confiance, une femme / Nous rappelait à la beauté. / Gleb Ouspenski a pleuré devant elle ; / Heine savait que les mots y perdaient leur pouvoir. / A Paris, au milieu des voitures, voilà des chèvres / Marchant au son des flûtes, s'enfonçant dans le jour. / L'air était d'un sanctuaire aux reliques trop embrassées. / L'ombre d'une maîtresse débonnaire, / Divine, traverse le square. / Dans le désert, je reconnais ses traits. / Pierre brûlante de ce nid merveilleux, / Dans le souffre, le feu et la nuit du déluge, / Etoile verte, étoile volante, / O mon étoile, ô mon Europe ! (Èrenburg 1990b, 161-162.)

- 15 J'entrevois ce travail théâtral en devenir comme une projection – construction/déconstruction – d'identités humaines et théâtrales diffractées. La présentation-performance, proposée à Nantes en février 2018, en est la première ébauche.

BIBLIOGRAPHIE

AL'PERS, Boris, *Teatrlalnye očerki*. T.1, Moskva : Iskusstvo, 1977.

BERARD Ewa, *La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg. Juif, Russe et Soviétique*, Paris : Ramsay, 1991.

ÈRENBURG, Il'ja, *Trest D.E. Istorija gibli Evropy*, Berlin : Gelikon, 1923.

ÈRENBURG, Il'ja, *Polnoe sobranie sočinenij*. T. II. *Trest D.E. Istorija gibli Evropy*, Moskva- Leningrad : Zemlja i Fabrika, 1928.

ÈRENBURG, Il'ja, *Sobranie sočinenij v 9 tomah*. T. I, Moskva : Hudožestvennaja Literatura, 1962.

ÈRENBURG, Il'ja, *Ljudi, gody, žizn'. Vospominanija v 3-h tomah*, Moskva : Soveckij Pisatel', 1990a.

ÈRENBURG, Il'ja, *Sobranie sočinenij v 8 tomah*. T. I, Moskva : Hudožestvennaja Literatura, 1990b.

HELLER, Leonid et NIQUEUX, Michel, *Histoire de l'utopie en Russie*, Paris : PUF, 1995.

IL'INSKIJ, Igor', *Sam o sebe*, Moskva : Iskusstvo, 1973.

KUPTSOVA, Olga, « V. Parnakh et Meyerhold » (en russe) AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.), *Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques 1917-1941*, publication en ligne : Halsh-00759526, 14 déc. 2012.

LANINA, Tatjana, (éd.), *Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike*. T.2. 1920-1938, Moskva : A.R.T, 2000.

MARCOU, Lilly, *Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle*, Paris : Plon, 1992.

MEJERHOLD, Vsevolod, *Stat'ji, pis'ma, besedy*. T. 2. 1917-1939, Moskva : Iskusstvo, 1968.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*. vol. II, trad. B. Picon-Vallin, Lausanne : L'Age d'Homme, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris : CNRS, 1990.

POLIAKOV, Stéphane, « Etranges visages. La fabrication de l'étranger comme crise figurative dans le théâtre russe des années 1920 » AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.) *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 99-114.

POPOV, Vjačeslav, « Daeš Evropu » in *Peterburgskij Teatralnyj žurnal*, N° 8,

1995, <http://ptj.spb.ru/archive/8/in-opposite-perspective-8/dayosh-evropu/>, consulté le 2 mars 2020.

RUBINSTEIN, Joshua, *Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg*, Alabama : The University of Alabama Press, 1999.

RUDNICKIJ, Konstantin, *Režisser Meyherol'd*, Moskva : Nauka, 1969

SARNOV, Boris, *Slučaj Èrenburga*, Moskva : Tekst, 2004.

ŽAROV, Mihail, *Vospominanija. Žižn', teatr, kino*, Moskva : Iskusstvo, 1967.

ZIMMERMANN, Laurent (dir.), revue *Textuel*, nouvelle série, n° 1, *L'anticipation*, Paris : Hermann, 2014.

RÉSUMÉS

Français

En 1923, Ehrenbourg achève à Berlin *Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe*. Le héros de ce roman satirique, tragique et rabelaisien, est un aventurier burlesque, fils d'une Hollandaise et du prince de Monaco. Engagé dans l'armée Rouge, gigolo en France, il vit un chagrin d'amour avec une Parisienne, associée à la mythique Europe. Il fonde le trust D.E. chargé de détruire l'Europe d'ici 1940. Ce plan se déroule méthodiquement pays par pays. Le roman d'anticipation commence en 1927 et se termine en 1940 (ou 1945 selon les versions). En 1924, Meyerhold le met en scène. C'est un de ses spectacles-phares par l'affirmation du grotesque, la succession des panneaux mobiles, le transformisme, le burlesque à la Keaton et Chaplin, le fox-trot, la danse girafoïde de Parnakh, le premier jazz-band de Russie. Le présent article propose une introduction à cette œuvre singulière dans la cadre d'un projet de création théâtrale et de traduction de ce roman inédit en français et à la suite d'une première performance présentée à Nantes en février 2018.

English

In 1923, Ehrenburg publishes in Berlin *The Trust D.E. History of the death of Europe*. This novel is both satirical, tragic and Rabelaisian. Its main character is a picaresque adventurer, son of a Dutch woman and of the Prince of Monaco. He enrolled in the Red Army, is a gigolo in Paris where he suffers from a love delusion with a woman he associates with the mythical Europa.

He organizes in the USA a trust with the aim of destroying Europe from 1927 till 1940 or 1945 in an earlier version (the novel is a dystopic anticipation). The plan is systematically implemented one country after another. In 1924, the novel is staged by Meyerhold in Soviet Russia. It is one of his key production thanks to the use of the grotesque, with a system of moving panels, transformism in acting and burlesque references to Keaton or Chaplin, foxtrot dancing and a 'giraffoid dance' by Parnakh with the first Russian jazz-band. This paper offers both an introduction to this original novel and to a new creative theatre project aiming a translation into French of the novel and a theatre performance first proposed as a monologue in Nantes in February 2018.

INDEX

Mots-clés

Ehrenbourg Ilya, mort de l'Europe, roman d'anticipation, dystopie, grotesque, Meyerhold Vsevolod, mise en scène

Keywords

Ehrenburg Ilya, death of Europe, dystopian novel, grotesque, Meyerhold Vsevolod, theatre directing

AUTEUR

Stéphane Poliakov

Je suis metteur en scène, maître de conférences au département théâtre de l'Université Paris 8. Ancien élève de l'Ecole normale supérieure, agrégé de philosophie, je suis diplômé de l'ENSATT en mise en scène. Je me suis formé en Russie au GITIS (faculté d'acteur), à l'Ecole d'art dramatique d'Anatoli Vassiliev. Spécialiste du théâtre russe, en particulier de Stanislavski, mes recherches portent sur le rapport entre les théories de l'acteur et de la mise en scène avec les arts figuratifs. En France, mon activité théâtrale se fait principalement au sein du collectif Spectacle-Laboratoire. Je suis également porteur du projet « Traduire, transmettre, mettre en jeu le « système » de Stanislavski » au Labex Arts-H2H (projet porté avec le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, l'EA 1573 et l'Université Paris Ouest Nanterre et le laboratoire Eur'Orbem au CNRS) et du projet « Platon dans le cité » à la MSH Paris Nord. J'ai publié aux éditions Actes sud-papiers Anatoli Vassiliev : l'art de la composition en 2006 et Constantin Stanislavski en 2015 et co-traduit Maria Knebel, L'Analyse-Action, Arles, Actes sud, 2006 et de nombreux articles sur le théâtre russe. Je joue et mets en scène le Gorgias et Le Banquet de Platon.