



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

***The Trust D.E. History of the death of Europe by Ilja Ehrenburg: a theatre project.***

◆ **Pour citer cet article :**

Stéphane Poliakov, « Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe d'Ilya Ehrenbourg : un projet théâtral », *Cahiers du CRINI n°1*, 2020, Création et crise en Europe, url : <https://tinyurl.com/poliakov-trust-de>

Stéphane Poliakov,  
Université Paris 8, EA 1573 / University Paris 8, EA 1573.  
Collectif Spectacle-Laboratoire, Paris.  
[stepoliakov@hotmail.com](mailto:stepoliakov@hotmail.com) / [spectacle.laboratoire@gmail.com](mailto:spectacle.laboratoire@gmail.com)

### **Résumé**

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.

### **Abstract**

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.

**Mots clefs : Ilya Ehrenbourg. Mort de l'Europe. Roman d'anticipation. Dystopie. Grotesque. Vsevolod Meyerhold. Mise en scène.**

**Keywords: Ilya Ehrenbourg. Death of Europe. Dystopian novel. Grotesque. Vsevolod Meyerhold. Theatre Directing.**

## **Introduction**

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 (Èrenbourg 1923). Le roman, traduit en allemand, tchègue, 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.

### **Ilya Ehrenbourg (1891-1967)**

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 (Èrenburg 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'ébouiffé », 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 Tchèque 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 inquiété. 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.

## Le roman

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 (Érenburg 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 numérogie 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 (Érenburg 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.

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)

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)

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)

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 Iévropou* », 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 Brandeveau 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 noces 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 mère 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. (Érenburg 1962, 381)

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 ! (Érenburg 1962, 383)

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.

### **Le spectacle de Meyerhold**

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 soviétique), 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 (Érenburg 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 (Érenburg 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 (Ehrenbourg 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.

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 – reçoivent 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'd 268 ; traduction complète du passage in Meyerhold 182).

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

### **Éléments pour un projet scénique**

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 mère 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=WftN7G3MctU>.) 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.

(Ehrenbourg 1962, 382-383)

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.)

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 gibeli Evropy*, Berlin: Gelikon, 1923.

ÈRENBURG, Il'ja, *Polnoe sobranie sočinenij. T. II. Trest D.E. Istorija gibeli 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.

MEJERHOL'D, 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.

## Biographie

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.

## Biography

I am a theatre director and Associate professor at the Theatre Department at the University Paris 8. I graduated from the Ecole Normale Supérieure in Philosophy (agrégation) and from the E.N.S.A.T.T. (Theatre Institute, Lyon, France) in directing. I first studied acting in Russia at the GITIS (Russian Theatre Academy, Moscow) and at the School of Dramatic Art with Anatoly Vasiliev. My research focuses on Russian theatre and Stanislavski, especially on the interactions between acting, directing and visual arts. In France, my theatre practice takes place within the company Spectacle-Laboratoire. I am also leading two research projects 1) on translation of the Stanislavski 'system' into French (Universities Paris 8 and Paris 10, CNSAD, CNRS, MSH Paris Nord) and 2) on Plato's dialogues (Spectacle-Laboratoire, MSH Paris Nord, Campus Condorcet). I have published *Constantin Stanislavski*, Actes sud, 2015 and *Anatoli*

*Vassiliev. L'art de la composition*, Actes sud, 2006 and several papers on Russian Theatre. I am currently staging two Plato's dialogues: *Gorgias* and *The Symposium*.