

GOODBYE LINDITA MAMI

Figure montante du théâtre européen, Mario Banushi invente un langage scénique sans paroles qui tient par la seule force de ses visions. Nourris par les souvenirs de son enfance, partagée entre l'Albanie et la Grèce, *Goodbye Lindita* et *Mami* naissent d'expériences personnelles, peu à peu transfigurées en un théâtre allégorique, et rendent tous deux hommage aux figures tutélaires qui ont accompagnées le metteur en scène.

Mario Banushi, who has rapidly made a name for himself in European theatre, brings forth a non-verbal stage language which relies purely on the strength of the visions it embodies. Drawing upon childhood memories, spent between Albania and Greece, Goodbye Lindita and Mami stem from his own personal experiences. Little by little, they become transfigured, in a theatre of allegory. The two pieces pay homage to the guardian figures that have been present in the life of the director.

GOODBYE LINDITA

28 MARS – 5 AVRIL 2026
BERTHIER PARIS 17

avec / with

Mario Banushi, Dafni Drakopoulou, Alexandra Hasani /
Megi Shuli, Akillas Karazisis, Erifyli Kitzoglou, Rita Lytou,
Heleni Habia Nzanga, Eftychia Stefanou

durée / duration
1 heure

Autour d'un corps inanimé, une famille se réunit et commémore en silence la disparition d'un être cher. Dans le creux de cette intimité affectée par le deuil, de mystérieuses figures refont surface: l'espace domestique devient alors le lieu d'une étrange liturgie, une cérémonie où les gestes du quotidien sont soudain empreints de sacralité. En peintre, Banushi égrène sur la scène un chapelet de visions, influencées autant par l'imagerie des anciens rituels balkaniques que par l'iconographie chrétienne. Méditation sur la mort autant que sur la vie, *Goodbye Lindita* déploie un théâtre d'images, où la contemplation tient lieu de recueillement.

A rising star of European theatre, Mario Banushi has invented a wordless stage language that holds together solely through the power of his visions. A family gathers around a lifeless body to commemorate the passing of a loved one. In the midst of this intimacy affected by grief, mysterious figures resurface. The home becomes the setting for a strange ritual, a ceremony where ordinary gestures are imbued with sacredness. Like a painter, Banushi strings together a series of visions, influenced by the imagery of ancient Balkan rituals as well as Christian iconography. Goodbye Lindita is a meditation on death and life through a theatre of images, where contemplation gives way to reverence.

mise en scène, dramaturgie
direction, dramaturgy
Mario Banushi

scénographie, costumes
set design, costume designer
Sotiris Melanos

lumière / lighting designer
Tasos Palaioroutas

dramaturges associées
associate dramaturgs
Sofia Eftychiadou
Aspasia-Maria Alexiou

assistantat à la mise en scène
stage direction assistant
Afroditi Kapokaki, Theodora Patiti

musique / music creation
Emmanuel Rovithis

relations internationales
international relations
Nikos Mavrakis

collaboration
Dimos Livitsanos, Efi Christodouloupolou,
Michail Adamis

directeur de production
production management and line production
Aristidis Kreatsoulas – TooFarEast

lumière en tournée / lighting designer on tour
Marietta Pavlaki

coordinateur technique
technical coordinator
Giannis Kougias

et l'équipe technique
de l'Odéon Théâtre de l'Europe

Goodbye Lindita a été commandé et produit
par le Théâtre National de Grèce pour
la saison 22/23

spectacle créé le 29 mars 2023 sur la scène
expérimentale du Emerging Artists – Rex
Theatre – «Katina Paxinou»

production déléguée
TooFarEast

en tournée 2026
Juin – Biennale de Venise

Alexandra Hasani (28 mars – 1^{er} avril)
en alternance avec
Megi Shuli (2 – 5 avril)



MAMI

9 – 16 AVRIL 2026
BERTHIER PARIS 17

avec / with

Vasiliki Driva, Dimitris Lagos, Eftychia Stefanou,
Angeliki Stelatou, Fotis Stratigos, Panagiota Yiagli

durée / duration
1h10

Qu'est-ce qui unit une mère à son fils? Nourri par les souvenirs de son enfance, partagée entre l'Albanie et la Grèce, Mario Banushi détricote le maillage complexe tissé autour du vocable «mami» («maman» en albanais) et des nombreuses figures maternelles qu'il a successivement désignées: sa grand-mère, qui l'a élevé jusqu'à ses six ans, sa propre mère qu'il rejoint ensuite à Athènes, sa belle-mère, Lindita, mais peut-être aussi toutes les autres femmes qui se sont occupées de lui comme d'un fils. Soutenu par un travail visuel, qui exhausse les corps pour les ériger en icônes, Mario Banushi traduit, au-delà du langage articulé, les émotions contrariées de l'amour filial.

What binds a mother and her son? Drawing on memories of his childhood, spent between Albania and Greece, Mario Banushi unravels the complex web surrounding the word 'mami' ('mum' in Albanian), and the many maternal figures to whom it refers to: his grandmother, who raised him until he was six, his own mother, whom he later joined in Athens, his stepmother, Lindita; and all the other women who cared for him as if he were their son. Beyond articulated language, Mario Banushi translates the conflicting emotions of filial love, through a form of allegorical theatre that elevates the body to iconic status.

mise en scène, dramaturgie
direction, dramaturgy
Mario Banushi

scénographie, costumes
set design, costume designer
Sotiris Melanos

musique, son / original music, sound design
Jeph Vanger

lumière, dramaturge associé
lighting designer, associate dramaturg
Stephanos Droussiots

collaborateurs artistiques
artistic collaborators
Aimilios Arapoglou, Thanasis Deligiannis

assistantat à la mise en scène
stage direction assistant
Theodora Patiti

collaboration
Marietta Pavlaki, Kostas Chaidos, Sofia
Theodorou, Nikoleta Anastasiadou

relations internationales
International relations
Nikos Mavrakis

production / line production
Ioanna Papakosta – TooFarEast

en collaboration avec / in collaboration with
OMAZ Civic Non-Profit Company

et l'équipe technique
de l'Odéon Théâtre de l'Europe

Mami a été commandé et produit
par Onassis Stegi

spectacle créé le 6 février 2025 à Onassis
Stegi, Athènes – Grèce

coproduction
Berliner Festspiele (Berlin), Odéon Théâtre
de l'Europe, FOG festival, Triennale Milano
Teatro, & Espoo Theatre, Festival d'Avignon,
Grec Festival (Barcelone), Théâtre de
Liège, Noorderzon Festival / Grand Theatre
Groningen

recherche et développement initiaux avec le
soutien de Onassis AiR, Fellowship – Grèce
et le Centre culturel Hellénique – Paris

avec le soutien de Onassis Stegi "Outward
Turn" Cultural Export Program

avec le soutien financier du ministère
de la culture de Grèce

en tournée 2026
24 et 25 avril – Teatros del Canal – Madrid
12 et 13 nov. – Berliner Festspiele – Berlin

deux spectacles de / concept

MARIO BANUSHI

ENTRETIEN AVEC MARIO BANUSHI

William Ravon Quelle est la genèse de *Goodbye Lindita* et *Mami*?

Mario Banushi *Goodbye Lindita* a vu le jour lorsque la Scène expérimentale du Théâtre National de Grèce m’a invité à monter un spectacle. À ce moment-là, je ne savais pas quoi faire. J’ai commencé par ouvrir tous les livres de mon école de théâtre: Shakespeare, Tchekhov, tous les auteurs que j’avais étudiés. Et un jour, je me suis d’un coup demandé: «Mais qu’est-ce que tu fais? Ce n’est pas ton langage. Ce n’est pas comme ça que tu l’exprimes. A quoi penses-tu vraiment tous les jours?»

À cette époque, ce à quoi je pensais sans cesse, c’était la mort de ma belle-mère – une personne qui m’était très proche. C’était la première fois de ma vie que je vivais la perte d’un être si proche. Je me suis donc dit: ce que je vis tous les jours, ce que je vois tous les jours dans ma chambre et dans mon esprit, je vais essayer de le transposer sur scène. Bien sûr, on ne peut pas mettre en scène tout ce qui existe dans son esprit, mais j’ai décidé d’essayer d'en parler plutôt que de le cacher. Je ne voulais pas garder cela uniquement pour moi.

W. R. Et *Mami*?

M. B. Quand j’ai commencé *Mami*, j’ai commencé par dresser la liste de toutes les figures maternelles qui avaient marqué ma vie. Il y avait ma grand-mère, qui m’a élevé jusqu’à l’âge de six ans, ma tante, ma mère; puis ma belle-mère. Je me suis rendu compte que j’avais eu plusieurs mères dans ma vie. Au début, j’ai pensé que je devrais faire une œuvre qui n’ait rien à voir avec les mères – pour éviter le sujet. Mais j’ai ensuite décidé le contraire: j’allais me concentrer dessus. Je voulais créer quelque chose à partir de ces femmes. Et je l’ai tout simplement appelé *Mami*. C’est un mot simple, mais très puissant. Il est puissant pour la personne qui l’entend, mais aussi pour celle qui le dit. Entendre quelqu’un l’appeler «Mami» est important, mais pouvoir appeler quelqu’un «Mami» l’est tout autant. À partir de là, de nombreuses questions ont surgi: qui prend soin de qui? Qui est la mère? Que se passe-t-il quand la mère vieillit et n’a plus la même force qu’autrefois? Dans ma vie, j’ai grandi entouré de femmes très fortes. Pas des femmes fragiles qui dépendaient des hommes, mais des femmes fortes. En Grèce, nous avons une expression: «Elle peut presser une pierre jusqu’à ce qu’il en sorte de l’eau.» Ma mère est comme ça. Elle a marché d’Albanie jusqu’en Grèce pour une vie meilleure. Elle a élevé trois enfants,

W. R. Ton travail est souvent décrit comme un théâtre sans paroles, sans texte ni langage parlé. Cette définition peut sembler insatisfaisante, car elle insiste sur ce que ton travail n’est pas, au lieu de dire ce qu’il propose? Dans cette idée, comment le décris-tu toi-même?

M. B. Honnêtement, je n’ai pas encore tout à fait décidé comment le décrire au mieux. Les gens le décrivent toujours de différentes manières. Certains parlent de théâtre, d’autres de performance, d’autres encore de danse-théâtre. Pour ma part, je le décrirais probablement comme un théâtre du langage corporel, ou un théâtre d’ambiance. L’absence de texte n’est pas quelque chose à laquelle je pense consciemment. Je ne pars pas du principe que je n’utiliserai pas de texte. Pour moi, ce n’est tout simplement pas l’élément central de l’œuvre. En fait, j’en oublie presque l’existence. Je ne considère pas le théâtre comme quelque chose qui doit nécessairement être lié au texte. Je le décrirais donc plutôt comme un théâtre d’ambiances, ou un théâtre des sens. Quand

W. R. Au tout début du processus de création, sur quels types de matériaux t’appuies-tu, avec ton équipe, pour commencer les répétitions?

M. B. Je commence toujours par l’idée du décor, avant même d’avoir un sujet en tête. Dans la plupart de mes œuvres, je procède comme ça: j’essaie différentes musiques, différentes ambiances, différentes images, juste pour voir ce qu’elles nous font ressentir, ou ce qu’elles apportent à l’espace de répétition. Puis, dans un deuxième temps, je commence à me demander: que racontent ces images? Qu’est-ce qu’elles veulent dire? Quelle histoire se cache derrière elles? L’histoire est très importante pour moi, mais elle intervient dans la deuxième partie des répétitions, pas dans la première. Au début, je veux être libre. Je ne veux pas me dire: «Je dois raconter une histoire, je dois raconter une histoire.» C’est un peu comme quand je veux décrire quelque chose à un ami. Si un moment me touche profondément, je commence simple-

W. R. Tu viens d’évoquer l’image d’une maison. Ta première pièce a été répétée dans la maison d’un ami, beaucoup de tes spectacles semblent se déployer dans des espaces familiers propices à l’intimité.

M. B. Oui. Je veux que le décor raconte une histoire. Je ne veux pas utiliser des objets ou des matériaux simplement pour leur beauté. Je veux qu’ils aient un sens. Chez moi, rien n’est là uniquement pour la décoration. Tout ce que je garde a une valeur affective à mes yeux. Je vois la scénographie de la même manière. Je n’aime pas les décors qui ne sont que de la décoration – je les aime en tant que souvenirs.

Si l’on réfléchit profondément au décor et qu’on va travailler avec soin, on peut créer des souvenirs – tant pour soi-même que pour le public. Ce qui est très beau dans *Goodbye Lindita* et *Mami*, c’est qu’ils contiennent de nombreuses références aux Balkans – des rituels, des objets traditionnels, des éléments de notre culture. Mais lorsque nous partons en tournée avec ces spectacles – en Australie, au

W. R. Quand tu étais étudiant, tu souhaitais devenir cinéaste; tu as même réalisé un court métrage. Ce premier intérêt pour le cinéma continue-t-il d’informer ton travail de metteur en scène?

M. B. Oui et non. Quand j’ai fait mes deux premières œuvres, je travaillais au théâtre, et les gens ont commencé à me parler de réalisateurs que je ne connaissais pas, comme Sergueï Paradjanov, par exemple. C’était merveilleux d’entendre ces comparaisons, mais souvent je ne découvrais ces références qu’après coup.

Je me souviens que des personnes influentes m’ont dit: «Oh mon Dieu, tu as un lien avec Paradjanov – tu dois absolument voir ses films.» J’ai découvert son œuvre alors que je créais ma troisième pièce, *Taverna*. Je suis allé sur YouTube, j’ai regardé quelques vidéos,

W. R. Tu évoques tes dessins: de quel type s’agit-il? S’agit-il de storyboards, d’esquisses scénographiques? Ou bien plutôt d’images plus abstraites qui viendront ensuite influencer le travail avec les interprètes de ton équipe?

M. B. C’est plutôt la deuxième chose que tu as décrite. Même si j’ai une dramaturgie en tête, je ne me concentre pas trop sur l’histoire en soi. Je me concentre plutôt sur ce que les différentes images peuvent te faire ressentir. En fait, j’essaie de créer une sorte de montage – un peu comme si je montais un film. Je regarde les images et je me demande: que se passerait-il si je plaçais la dernière image

W. R. J’aimerais évoquer la dimension picturale évidente de ton travail, notamment ton traitement du nu. Dans l’histoire de l’art, on établit souvent une distinction entre le «nu» et la «nudité». Dans ton travail, ces deux dimensions semblent coexister: d’un côté, un corps quotidien, dépouillé, montré tel quel; de l’autre, un corps idéalisé, retravaillé par la lumière et la forme. Est-ce une distinction qui te traverse lorsque tu travailles?

M. B. Pour moi, l’une des raisons pour lesquelles je travaille avec la nudité est très simple: quand je dessine chez moi avant d’aller en répétition, ma main dessine presque toujours un corps nu. Si j’imagine une personne ou un moment, je le dessine nu. Et quand je dessine chez moi, je me sens très libre. Je ne me dis pas: «Mettons-lui une jupe» ou «Ajoutons-lui un jean». Je ne travaille pas comme ça. Dans *Mami* aussi, la nudité est apparue parce que les images l’exigeaient. Je n’aime pas la nudité sur scène lorsqu’elle est forcée, ou lorsqu’elle est là simplement parce que les gens veulent de la nudité. En tant que spectateur, je sens toujours quand un artiste est mal à l’aise, et c’est horrible à regarder. Donc, lorsque j’utilise la nudité, je veux que les artistes se sentent en totale sécurité et qu’ils le souhaitent vraiment. Sinon, je ne le fais pas. Il y a de nombreuses raisons pour lesquelles j’utilise la nudité, mais il n’y a pas une seule raison fixe. Ce n’est pas vraiment une décision. C’est quelque chose auquel on reste ouvert: si ça apparaît pendant les répétitions et que ça semble fort, on le garde; sinon, on le laisse de côté.

W. R. La lumière a une qualité particulière dans ton travail: elle est diffuse, continue, et charge le spectacle d’une énigme qui relève du mystère, sans pour autant être directement attachée à la religion ou au sacré. Cela me fait penser à une phrase d’Yves Bonnefoy à propos de la lumière dans les peintures d’Edward Hopper, qui évoque «des annonces sans théologie ni promesses». Pourrais-tu nous en dire plus sur l’usage que tu fais de la lumière?

M. B. Tout comme le décor ou les comédiens, je veux que la lumière raconte une histoire. Je m’inspire d’ailleurs souvent de la vie quotidienne. Parfois, avant une répétition, je sors me promener et j’aperçois une fenêtre par laquelle la lumière pénètre dans une pièce sous une forme particulière – peut-être parce qu’il est quatre heures de l’après-midi ou tôt le matin. Ces moments m’inspirent énormément. Pour moi, la lumière et le décor sont nos mots. Ils fonctionnent comme un langage, tout comme le texte pour d’autres metteurs en scène. C’est pourquoi je commence à travailler avec la lumière dès les toutes premières répétitions. Bien sûr, on ne dispose pas encore de tout l’équipement technique, mais j’essaie de créer des ambiances immédiatement. J’aime aussi prendre le risque de laisser les moments durer plus longtemps. Aujourd’hui, au théâtre, on a souvent tendance à créer

Canada, à New York, à Taipei –, le public me dit souvent que la pièce leur rappelle leur propre famille, leur propre village, la maison de leurs grands-parents. Cela m’a beaucoup surpris. Même à Avignon, lors de la première internationale de *Mami*, les gens m’ont dit que cela leur rappelait leur ville natale, leur village, la maison de leur grand-mère. J’ai trouvé très beau que quelque chose qui partait de mes propres souvenirs puisse devenir quelque chose d’universel. Ce n’est pas une pièce documentaire sur Mario. Elle part simplement de mes souvenirs et de ceux de ma famille, mais au final elle devient quelque chose dans lequel beaucoup de gens peuvent se reconnaître. Pour moi, c’est la plus grande réussite: quand le public peut voir ses propres histoires dans mon travail.

W. R. Tu es fasciné par les rituels, par exemple, il y a un masque qui s’inspire en réalité du maquillage traditionnel et d’un costume de mariage d’un village albanais. Je l’ai vu quand j’étais enfant, chez des proches. Quand je le fais entrer en scène, je le transforme. On reconnaît le masque et le costume, mais les gestes que nous exécutons sont de mon invention. Ils ne font pas partie du rituel d’origine. Je transforme toujours ce que je vois dans la vie – qu’il s’agisse de la lumière, de la religion ou d’objets du quotidien. La religion est une grande source d’inspiration pour moi, car ma propre famille compte à la fois des musulmans et des chrétiens orthodoxes. Je voyage beaucoup et je rencontre de nombreuses cultures et religions. Je suis fasciné tant par leurs simi-

l et j’ai été vraiment surpris, car j’ai ressenti un lien avec l’atmosphère des Balkans, la façon dont il utilise les couleurs et les histoires qui se cachent derrière ces couleurs. J’aime aussi beaucoup la couleur – et la théorie des couleurs –, donc j’ai ressenti une forte affinité avec ça. Je dessine beaucoup. Je fais de nombreux croquis des images que j’ai en tête. Ensuite, j’essaie de voir si ces croquis peuvent réellement prendre vie avec de vrais corps. Je les dessine dans ma chambre, puis je me rends dans la salle de répétition pour voir si cela est vraiment possible ou non. Je travaille beaucoup avec des images, car c’est ainsi que je pense.

W. R. Tu évoques tes dessins: de quel type s’agit-il? S’agit-il de storyboards, d’esquisses scénographiques? Ou bien plutôt d’images plus abstraites qui viendront ensuite influencer le travail avec les interprètes de ton équipe?

M. B. C’est plutôt la deuxième chose que tu as décrite. Même si j’ai une dramaturgie en tête, je ne me concentre pas trop sur l’histoire en soi. Je me concentre plutôt sur ce que les différentes images peuvent te faire ressentir. En fait, j’essaie de créer une sorte de montage – un peu comme si je montais un film. Je regarde les images et je me demande: que se passerait-il si je plaçais la dernière image

W. R. J’aimerais évoquer la dimension picturale évidente de ton travail, notamment ton traitement du nu. Dans l’histoire de l’art, on établit souvent une distinction entre le «nu» et la «nudité». Dans ton travail, ces deux dimensions semblent coexister: d’un côté, un corps quotidien, dépouillé, montré tel quel; de l’autre, un corps idéalisé, retravaillé par la lumière et la forme. Est-ce une distinction qui te traverse lorsque tu travailles?

M. B. Pour moi, l’une des raisons pour lesquelles je travaille avec la nudité est très simple: quand je dessine chez moi avant d’aller en répétition, ma main dessine presque toujours un corps nu. Si j’imagine une personne ou un moment, je le dessine nu. Et quand je dessine chez moi, je me sens très libre. Je ne me dis pas: «Mettons-lui une jupe» ou «Ajoutons-lui un jean». Je ne travaille pas comme ça. Dans *Mami* aussi, la nudité est apparue parce que les images l’exigeaient. Je n’aime pas la nudité sur scène lorsqu’elle est forcée, ou lorsqu’elle est là simplement parce que les gens veulent de la nudité. En tant que spectateur, je sens toujours quand un artiste est mal à l’aise, et c’est horrible à regarder. Donc, lorsque j’utilise la nudité, je veux que les artistes se sentent en totale sécurité et qu’ils le souhaitent vraiment. Sinon, je ne le fais pas. Il y a de nombreuses raisons pour lesquelles j’utilise la nudité, mais il n’y a pas une seule raison fixe. Ce n’est pas vraiment une décision. C’est quelque chose auquel on reste ouvert: si ça apparaît pendant les répétitions et que ça semble fort, on le garde; sinon, on le laisse de côté.

En ce qui concerne l’aspect liturgique, oui, je m’inspire de la religion et des pratiques traditionnelles, mais je les transforme toujours. Je crois que ce que fait un artiste – ce que d’autres personnes ne feraient peut-être pas, ou n’oseraient même pas essayer –, c’est précisément de transformer ce qu’il voit dans la

W. R. Pourrais-tu nous donner un exemple de ce type de transformation?

M. B. Dans *Goodbye Lindita*, par exemple, il y a un masque qui s’inspire en réalité du maquillage traditionnel et d’un costume de mariage d’un village albanais. Je l’ai vu quand j’étais enfant, chez des proches. Quand je le fais entrer en scène, je le transforme. On reconnaît le masque et le costume, mais les gestes que nous exécutons sont de mon invention. Ils ne font pas partie du rituel d’origine. Je transforme toujours ce que je vois dans la vie – qu’il s’agisse de la lumière, de la religion ou d’objets du quotidien. La religion est une grande source d’inspiration pour moi, car ma propre famille compte à la fois des musulmans et des chrétiens orthodoxes. Je voyage beaucoup et je rencontre de nombreuses cultures et religions. Je suis fasciné tant par leurs simi-

W. R. Ton travail semble entretenir un rapport complexe à l’autobiographie: sans être à proprement parler autobiographique, il prend racine dans un récit personnel. *Mami*, par exemple, évoque les figures féminines qui t’ont accompagné dans ta jeunesse, et *Goodbye Lindita* constitue un hommage à une femme qui a beaucoup compté pour toi.

M. B. Pour moi, le mot que tu as utilisé – «racine» – est très important. Chaque artiste, chaque personne, a ses racines, qu’il en soit conscient ou non. Tout le monde a des racines. Pour moi, revenir à mes racines me donne de la force. Quand je regarde en arrière, elles me rappellent qui je suis, qui je ne veux pas oublier avoir été – et aussi qui était ma famille. Il est très important pour moi que mon travail intègre également l’histoire de ma famille et des personnes qui ont fait de moi ce que je suis. Les racines sont la partie la plus importante – non pas parce que j’ai une sorte d’obsession à ne revenir qu’à ma famille, ou à ne m’inspirer que d’elle. Mais la famille est un point de départ tellement important dans nos vies. Elle apporte beaucoup de lumière, bien sûr,

W. R. Lorsque tu travailles avec ton équipe, que leur dis-tu concrètement des scènes ou des figures? Est-ce que tu définis chaque silhouette en partageant ta propre histoire – ou pas du tout?

INTERVIEW WITH MARIO BANUSHI

William Ravon How did *Goodbye Lindita* and *Mami* begin? What was the very first gesture or impulse behind each of these works?

Mario Banushi *Goodbye Lindita* began when the Experimental Stage of the National Theatre invited me to create something. At that moment, I did not know what I should do. I started looking at all the books from my drama school – Shakespeare, Chekhov, all the different authors I had studied. But one day I suddenly asked myself: what are you doing? This is not your language. This is not the way you express yourself. What are you really thinking about every day? At that time, what I was thinking about constantly was the death of my stepmother – someone very close to me. It was the first time in my life that I had experienced the loss of someone so dear. So I said to myself: what I live through every day, what I see every day in my room and in my mind, I will try to bring it to the stage. Of course, you cannot stage everything that exists in your mind, but I decided I would try to speak about it rather than hide it. I did not just want to keep it inside myself.

W. R. And *Mami*?

M. B. When I started *Mami*, I began by writing down all the maternal figures that had been present in my life. There was my grandmother, who raised me until I was six years old: my aunt, my mother, and my stepmother. I realized that I had many mothers in my life. At first I thought I would make a piece that had nothing to do with mothers – to avoid the subject. But then I decided the opposite: I wanted to focus on it. And create something starting from these women. And I called it simply *Mami*. It is a simple word, but it is very powerful. It is powerful for the person who hears it, and also for the person who says it. Hearing someone call you “Mami” is important, but being able to call someone “Mami” is also important. From that starting point, many questions appeared: who takes care of whom? Who is the mother? What happens when the mother grows older and no longer has the same strength she once had? In my life I grew up surrounded by very strong women. Not delicate women who depended on men, but strong women. In Greece we have an expression: “she can squeeze a stone until water comes out.” My mother is like that. She walked from Albania to Greece for a better life. She raised three children, went through a divorce, and did everything she could to support us, even working as a cleaner. My grandmother as well – these women were all incredibly strong. Growing up with them made me want to create a piece about this strength. But there is also an element of irony in the piece. I was thinking about shapes, colours, and the presence of performers on stage. I asked myself: what does strength look like? What would happen if I placed a very small body on the stage – a little person – who actually has a very big heart and a very big life? In the performance we have a little person on stage, Vasiliki, who is a friend of mine. Once she told me something very beautiful. She said that even though people look at her and think she is small and fragile, in reality she is often the one who takes care of everyone else. That inspired me a lot. It made me think symbolically: who is truly small and who is truly strong? Who protects whom? I love the idea that in this piece the smallest body on stage

vie réelle. Même si cela peut sembler cliché, je peux regarder un objet très simple devant moi – même un bout de papier – et si je me concentre dessus, il peut devenir quelque chose de complètement différent. Une idée entière, un univers entier peut en émerger.

W. R. Pourrais-tu nous donner un exemple de ce type de transformation?

litudes que par leurs différences: leurs rituels, leur sens du mystère, les couleurs qu’ils utilisent, les vêtements traditionnels, voire les odeurs à l’intérieur des églises. Tous ces éléments m’inspirent. Ce n’est pas quelque chose que je décide de manière intellectuelle – je ne me dis pas: «Je dois inclure la religion parce que c’est intéressant.» Cela fait simplement partie de qui je suis. Quand je viens dans une ville comme Paris, j’aime entrer dans des lieux comme les églises. Je peux m’y asseoir pendant une heure, observer les gens et l’atmosphère, remarquer à quel point l’ambiance est différente de celle de la rue, qui est pleine de bruit et de circulation. Ces contrastes m’inspirent profondément.

M. B. Oui, je fais toujours comme ça. Je partage toujours mon histoire, mais j’ai aussi besoin d’entendre celles des personnes avec qui je travaille – surtout les artistes, qui sont la partie la plus importante, mais aussi le créateur lumière et le reste de l’équipe. Je veux savoir ce que «mère» signifie pour eux, ou ce que la figure de la mère représente dans leur propre vie. Donc ce n’est pas seulement mon histoire. J’essaie d’intégrer les histoires que j’entends. C’est aussi pour ça que j’aime écouter les histoires du public. J’aime quand quelqu’un m’envoie un message après la représentation – pas seulement pour me féliciter, mais pour m’écrire un long message sur sa propre vie, sur sa relation avec sa mère, ou sur son enfance. Cela m’inspire beaucoup. Parfois, j’apporte quelque chose aux répétitions et j’explique aux comé-

W. R. Ton équipe réunit des personnes issues d’horizons et de générations très différents: certains sont danseurs, d’autres acteurs physiques, formés selon différentes méthodes corporelles, ou encore certains viennent de la performance. Comment parviens-tu à réunir ces singularités dans le travail?

M. B. J’essaie d’intégrer toutes les différences qu’on apporte au processus de répétition. Je ne suis pas le genre de metteur en scène qui demande aux comédiens de s’habiller en noir et de devenir une figure neutre – «le comédien» que je souhaite. Je les considère comme des créateurs, comme des artistes, et pas simplement comme des interprètes. Même si je dirige les répétitions et guide le groupe, je veux qu’ils restent créatifs. J’ai besoin qu’ils soient des artistes. Je ne veux pas d’adultes

W. R. Même dans sa forme achevée, l’œuvre demeure très ouverte – davantage que dans d’autres spectacles où le sens peut sembler davantage clos ou restreint. Ici, on a l’impression que tu travailles consciemment avec cette liberté laissée à l’interprétation.

M. B. Oui! Souvent, je n’aime pas qu’on me demande: «Que signifie cette image?» Bien sûr, il m’arrive de répondre. Mais je briser leur imagination. Leur interprétation peut parfois être encore plus riche que la mienne. Par exemple, quelqu’un pourrait dire: «Cette image à la fin me fait penser à un exorcisme.» Et je réponds: «C’est intéressant, mais ce n’était pas ma référence.» Et ils insistent: «Mais tu y as forcément pensé, non?» Et je réponds: «Non. J’ai juste aimé le son.» Peut-être que j’ai entendu un son sur YouTube et que j’ai imaginé une femme qui danse ou qui souffre pendant ce ce son joue. C’est tout. C’est pareil avec le

public: venez et comprenez ce que vous voulez comprendre, ressentez ce que vous avez besoin de ressentir. Il n’y a pas de bonne ou de mauvaise interprétation. Même si *Mami* est très personnel pour moi – parce qu’en albanais, j’avais l’habitude d’appeler ma mère et d’autres figures maternelles «Mami» –, cela ne signifie pas que la pièce ne peut parler que des mères. Quelqu’un pourrait venir et y voir l’histoire de son père, et je ne dirais jamais: «Non, c’est faux.» C’est ce que vous avez besoin que ce soit.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, 26 FÉVRIER 2026. TRADUIT EN FRANÇAIS PAR ZACHARIE LENGLET

becomes the one who symbolically bears the milk of the whole world – the one who can take care of you, even though she seems so small.

W. R. Your work is often described as a theatre without words, emphasizing the absence of text or spoken language. That can feel a bit reductive, because it defines a gesture by what it is not, rather than by what it proposes. With that in mind, how would you describe your work?

M. B. To be honest, it’s still something I haven’t fully decided – the best way to describe it. People always describe it in different ways. Some call it theatre, others performance, some say dance theatre. For my part, I would probably describe it as a theatre of body language, or a theatre of atmosphere. The absence of text is not something I consciously think about. I don’t begin with the idea that I won’t use text. For me, it simply isn’t the central element of the work. In fact, I almost forget about it. I don’t see theatre as something that necessarily has to be connected to text. So I would rather describe it as a theatre of atmospheres, or a theatre of the senses. When you experience it live – which is very different

W. R. When you begin the creation process, what do you and your team rely on in order to start rehearsing?

M. B. I always start with the idea of the set, even before having a theme in mind. In most of my productions, I work like this: I try different music, atmospheres, and images, just to see what they make us feel, or what they bring into the rehearsal space. Then, in the second phase, I start asking myself: what do these images say? What do they want to say? What is the story behind them? The story is very important to me, but it comes in the second part of rehearsals, not in the first. In the beginning I want to be free. I don’t want to think: “I have to tell a story, I have to tell a story.” It’s a bit like when I want to describe something to a friend. If I feel strongly about a particular moment, I will just start describing it – the

W. R. You just mentioned the image of a house. Your first piece was rehearsed in a friend’s house, and many of your performances seem to unfold in familiar spaces that carry a strong sense of intimacy.

M. B. Yes. I want the set to have a story. I don’t want to use objects or materials simply for their beauty. I want them to carry meaning. In my own home, nothing is there just for decoration. Everything I keep has some emotional value for me. I see scenography in the same

way. I don’t like sets as decoration – I like them as a form of memory.

If you think deeply about the set and work on it carefully, you can create memories – both for yourself and for the audience.

What has been very beautiful with *Goodbye Lindita* and *Mami* is that they contain many

**28 MARS
16 AVRIL
2026**

**GRAND PRIX
MOTORCYCLE**

**MARIO
BANUSHI**

**MAMA
MAMA**

**BERTHIER
PARIS 17**



Balkan references – rituals, traditional objects, elements from our culture. But when we travel with the performances – to Australia, Canada, New York, Taipei – audiences often tell me that the piece reminds them of their own families, villages, and grandparents' homes. This surprised me a lot. Even in Avignon, when we premiered *Mami* internationally, people told me it reminded them of their hometown, their village, their grandmother's house.

W. R. At first, you wanted to become a filmmaker when you were a student, and you even made a short film. Does this early interest still feed into your work as a stage director?

M. B. Yes and no. When I made my first two works, I was working in theatre, and people started telling me about movies directors I didn't know: Serguei Paradjanov, for example. It was beautiful to hear these comparisons, but often I discovered these references only afterwards. I remember some important people telling me: "Oh my God, you have a connection with Parajanov – you have to see his films." I discovered his work while I was creating my third piece, *Taverna*. I went on YouTube and watched some videos, and I was really sur-

prised, because I felt a connection with the Balkan atmosphere, the way he uses colours, and the stories behind those colours. I also love color very much – and the theory of colour – so I felt a strong affinity with that. I draw a lot. I make many sketches of the images I have in my mind. Then I try to see if these sketches can actually exist with real bodies. I draw them in my room, and then I go into the rehearsal space to see whether they can really happen or not. I work a lot with images, because that's the way I think.

W. R. When you mention drawing, what kind of drawings are they? Are they something like storyboards or scenographic sketches? Or are they more like images that will later influence the work with the actors, performers, or dancers?

M. B. It's more like the second thing you described. Even if I have a dramaturgy somewhere in my mind, I do not focus too much on the story itself. Instead, I focus on what different images can make you feel. In the end, I try to create something like a montage – almost like editing a film. I look at the images and ask myself: what would happen if

I placed the last image at the beginning? Or if the first image became the final one in the performance? So I play with these images like cubes or boxes, trying different combinations. This is actually the most difficult part, because in the end I do want to tell a story. I want there to be a structure, a kind of skeleton. It is not just chaos.

W. R. I wanted to ask you about the pictorial dimension of your work, and more specifically about nudity. In art history, there is often a distinction between the nude and nakedness, and in your work it seems that both coexist: the raw, everyday body and the body transformed by light and form. Is this something you think about when you work?

M. B. For me, one of the reasons I work with nudity is very simple: when I draw at home before going into rehearsal, my hand almost always draws a nude body. If I imagine a person or a moment, I draw it nude. And when I draw at home, I feel very free. I do not think, "Let's put on a skirt," or "Let's add jeans." I do not work like that. So in rehearsals as well, nudity is not something I decide in advance. I do not arrive and say, "Okay, this piece will have nudity." What I tell the performers is that nudity might appear – that it may come into the process – and that we will see together whether it feels right and whether they want it or not. I do not know from the first image that there will necessarily be nudity. What interests me is how different bodies can exist on stage. In my work, without planning it consciously, I have staged different bodies – different shapes, different ages, different colours. Nudity is also a way of not hiding anything, of telling a story without concealment.

In *Goodbye Lindita*, for example, the only person we see naked at the beginning is the dead person. In the Balkans we have rituals – and probably in other places as well – in which the dead body is washed. At the end of the performance, the only dressed body is the dead person, while all the others, the living ones, are becoming naked or taking off their clothes. In *Mami* as well, nudity appeared because the images needed it. I do not like nudity onstage when it is forced, or when it is there simply because people want nudity. As a spectator, I can always feel when a performer is uncomfortable, and it is awful to watch. So when I use nudity, I want the performers to feel completely safe and to truly want it. Otherwise, I do not use it at all. There are many reasons why I use nudity, but there is not one single fixed reason. It is not really a decision. It is something we remain open to: if it appears during rehearsals and brings something, we keep it; if not, we leave it aside.

W. R. Light has a particular quality in your work: it is diffuse, continuous, and seems to infuse the performance with a kind of enigma that belongs to the realm of mystery, without being directly tied to religion or the sacred. It reminds me of a phrase by Yves Bonnefoy about the light in Edward Hopper's paintings, which he describes as "annunciations without theology or promises." Could you say more about how you use light in your work?

M. B. Just like the set or the performers, I want the light to have a story. Indeed, I am often inspired by real life. Sometimes before rehearsals, I walk outside and see a window with a particular shape of light entering a room – maybe because it is four in the afternoon or early in the morning. These moments inspire me a lot. For me, light and set are our words. They function as language, just as text does for other directors. That is why I start working with light from the very first rehearsals. Of course, we do not yet have all the technical equipment, but I try to create atmospheres immediately. I also like to take the risk of letting moments last longer. Today in theatre there is often a tendency to constantly create new images, scenes, new actions so that the audience will not become bored. But for me it is a beautiful risk to remain inside a moment for longer – for a few seconds or even a few minutes. I want to give the audience the opportunity not to be bored, but to focus on something.

Many directors are afraid of silence, of stillness – of what might feel like a vacuum. But I like these moments very much. In *Goodbye Lindita*, for example, there are moments when the performer simply stands on stage doing nothing and looking at the audience. Nothing happens. And you can feel the audience asking themselves: what is going to happen? They become very attentive, very quiet. In *Mami* as well, this is part of the dramaturgy. Rhythm and light are our words. They are our speech. Concerning the liturgical aspect, yes, I am inspired by religion and by traditional practices, but I always transform them. I believe that what an artist does – something other people might not do, or might not even try – is precisely to transform what they see in real life. Even if it sounds cliché, I might look at a very simple object in front of me – even a piece of paper – and if I focus on it, it can become something completely different. An entire idea, an entire universe can emerge from it.

Mario Banushi (né en 1998) est un metteur en scène né en Grèce, élevé en Albanie avant de revenir en Grèce à l'âge de six ans. Il se forme à l'art dramatique à l'École du Conservatoire d'Athènes, dont il sort diplômé en 2020. En 2020, il réalise son premier court métrage, *Pranvera*, sélectionné au Festival international du film de Tirana. Son premier spectacle, *Ragada* (2022), marque le début d'une pratique développée en dehors des espaces théâtraux conventionnels. En 2023, il crée *Goodbye Lindita* à la Scène expérimentale du Théâtre National de Grèce; le spectacle est ensuite présenté à l'international et récompensé notamment au BITEF de Belgrade. La même année, il présente *Taverna Miresia - Mario Bella Anastasia* au Festival d'Athènes et d'Épidaure. Sa dernière création, *Mami* (2025), est créée à Athènes avant d'être présentée au Festival d'Avignon. En 2025, il reçoit le New Theatre Artist Award de l'Association hellénique des critiques de théâtre. En 2026, il reçoit le Lion d'argent de la Biennale de Venise.

W. R. Could you give an example of this process of transformation?

M. B. In *Goodbye Lindita*, for example, there is a mask that is actually based on traditional makeup and a wedding costume from a village in Albania. I saw this as a child, with my relatives. When I bring it onto the stage, I transform it. You recognize the mask and the costume, but the physical actions we perform are invented by me. They are not part of the original ritual. I always transform what I see in life – whether it is light, religion, or everyday objects. Religion is a great source of inspiration for me because my own family includes both Muslims and Orthodox Christians. I travel a lot and encounter many cultures and religions. I am fascinated

W. R. Your work seems to maintain a complex relationship with autobiography: it is not strictly autobiographical, but it is rooted in something very personal. *Mami*, for instance, is connected to the female figures that were around you in your life, and *Goodbye Lindita* was also a homage to a woman who was important to you.

M. B. For me, the word you used – "root" – is very important. Every artist, every person, has their roots, whether they realize it or not. Everyone has roots. For me, returning to my roots gives me strength. When I look back, they remind me of who I am, and of who I do not want to forget I was – and also of who my family was. It is very important for me that my work also involves my family's story and the people who made me who I am. Roots are the most important part – not because I have some kind of obsession with returning only to my family, or being inspired only by them. But family is such an important beginning in our lives. It brings a

W. R. When you work with your team, what do you actually say about the scenes or the figures? Do you share your own story in order to give them some characterization?

M. B. Yes, I always do this. I always share my story, but I also need to hear the stories of the people I work with – especially the performers, who are the most important part, but also the lighting designer and the rest of the team. I want to know what "mother" means for them, or what the figure of the mother represents in their own lives. So it is not only my story. I try to involve the stories that I hear. That is also why I like listening to the audience's stories. I like it when someone sends me a message after the performance – not only to say congratulations, but to write a long message about their own life, about their relationship with their mother, or about their childhood. This inspires me a lot.

W. R. Your team brings together people from very different backgrounds and generations. Some are dancers, some are actors trained in different physical methods, and others come from performance. How do you bring these different people together in the rehearsal process?

M. B. I try to include all the differences we bring into the rehearsal process. I am not the kind of director who asks actors to wear black clothes and become one neutral figure – "the actor" I want. I see them as creators, as artists, not simply as performers. Even if I lead the rehearsal and guide the group, I want them to remain creative. I need them to be artists. I do not want adults who simply wait

W. R. Even in its finished form, the work remains very open, more so than in other performances where meaning can feel closed or fixed. Here, it seems that you consciously work with interpretation.

M. B. Yes! I often do not like it when someone asks me, "What does this image mean?" Of course, I sometimes answer. But I also tell them that if I explain too much, I might destroy their imagination. Their interpretation can sometimes be even richer than my own. For example, someone might say: "This image at the end reminds me of an exorcism." And I say: "That is interesting, but that was the reference I had in mind." And they insist: "But surely you thought about that?" And I answer: "No. I simply liked the sound." Maybe I heard a sound on YouTube and imagined a woman dancing or suffering while that sound plays. That is all. It is the same with the audience: come and understand whatever you want to understand, feel whatever you need to feel. There is no right or wrong interpretation. Even though *Mami* is very personal for me – because in Albanian I used to call my mother and other maternal figures "Mami" – it does not mean that the piece can only be about mothers. Someone might

by both their similarities and their differences: their rituals, their sense of mystery, the colours they use, the traditional clothes, even the smells inside churches. All these elements inspire me. It is not something I decide intellectually – I do not think, "I must include religion because it is interesting." It is simply part of who I am. When I come to a city like Paris, I like to enter places such as churches. I might sit there for an hour, observing the people and the atmosphere, noticing how different it feels from the street outside, which is full of noise and traffic. Those contrasts inspire me deeply.

lot of light, of course, but also a great deal of shadow. It is something that is always present in the room; I cannot pretend it is not there. Each of us has different stories, but my own story is not a simple one. My family are immigrants. They walked from Albania to Greece. I come from a very poor family, one that faced many difficulties but also carried many dreams. So, as you can understand, my roots, my memories, my childhood – they are not simple. It is not an easy story, not a light or entertaining one. It is a story which weighs down upon us. As an artist, it prompts me to create not simply about things I like, but about things that go right through me.

Sometimes I bring something into rehearsals and explain to the actors where the idea comes from or why I want to create a certain image. I come into rehearsals and say: we will create this image with the wedding dress and the makeup, and I explain that it comes from Albania and tell them the story behind it. But most of the time I do not explain it at the beginning. I might tell them later, when the performance is already on the stage, or when we are touring and speaking during Q&A sessions. Many of my actors even discover some of the stories behind the images when they hear me explain them to the audience. I do this because I want the work to remain alive. I do not want it to feel like a museum piece.

For someone to tell them "do this, do that". Of course, this method works for many directors, and some actors prefer it – and that is totally fine. But in my work I never do that. I want them to experiment, to try things. When I start rehearsals, I often do not know what the piece will become. Everything is still a question mark. It all remains open.

come and see their father's story in it, and I would never say, "No, that is wrong." It is about whatever you need it to be.

W. R. Even in its finished form, the work remains very open, more so than in other performances where meaning can feel closed or fixed. Here, it seems that you consciously work with interpretation.

come and see their father's story in it, and I would never say, "No, that is wrong." It is about whatever you need it to be.

Mario Banushi (b. 1998) is a theatre director born in Greece and raised in Albania before returning to Greece at the age of six. He studied acting at the Drama School of the Athens Conservatory, graduating in 2020. In 2020, he directed his first short film, *Pranvera*, selected for the Tirana International Film Festival. His theatrical debut, *Ragada* (2022), marked the beginning of a practice developed outside conventional theatre spaces. In 2023, he created *Goodbye Lindita* at the Experimental Stage of the National Theatre of Greece; the work toured internationally and received several awards, including at BITEF in Belgrade. That same year, he presented *Taverna Miresia - Mario Bella Anastasia* at the Athens Epidaurus Festival. His latest work, *Mami* (2025), premiered in Athens before being presented at the Avignon Festival. In 2025, he received the New Theatre Artist Award from the Hellenic Association of Theatre Critics. In 2026, he was awarded the Silver Lion at the Venice Biennale.

TALK

MERCREDI 15 AVRIL
à l'issue de la représentation de *Mami*
Rencontre avec Mario Banushi animée par Margot Papas, artiste-étudiante à l'ENS et à La Sorbonne Nouvelle

QUERELLE #11

SAMEDI 18 AVRIL – 17H – ODÉON PARIS 6
Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison.
Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur les spectacles *Goodbye Lindita* et *Mami*, en compagnie de William Ravon, dramaturge du théâtre.
entrée libre, sur réservation

VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE?

EN FAISANT UN DON À LA FONDATION ODÉON, REJOIGNEZ LE CERCLE DES MÉCÈNES ET PARTICIPEZ PLEINEMENT À LA VIE DU THÉÂTRE.
> DON DÉFISCALISABLE (IR OU IFR)
> AVANTAGES BILLETTERIE
> ÉVÈNEMENTS DÉDIÉS



CERCLE
GIORGIO
STREHLER



Pour en savoir plus, scannez le QR code ci-dessous ou contactez l'équipe du mécénat: cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12

Publicis EtNour

ancre et acier
Hermès, d'un horizon à l'autre



HERMÈS
PARIS

Photographie retouchée