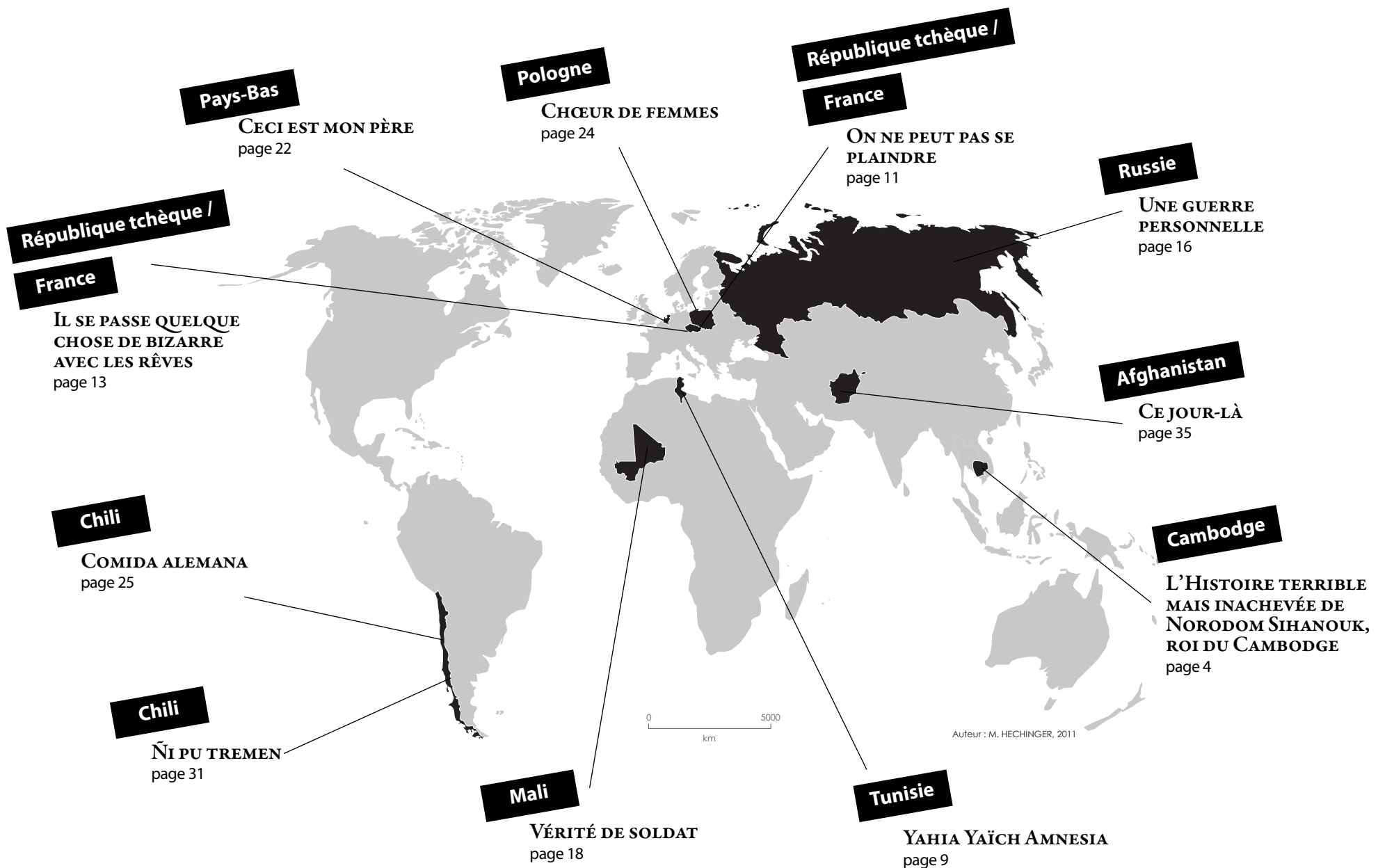


FESTIVAL SENS INTERDITS



Aux Célestins, un Festival vecteur de Sens pointe les Interdits

Une soupe distribuée sur le parvis du théâtre des Célestins accompagnée d'un air de musique rappelant l'Europe de l'Est, une représentation à 16h au Théâtre Nouvelle Génération suivie d'une rencontre avec l'équipe artistique polonaise puis, deux heures plus tard, une autre représentation - chilienne cette fois-ci au Théâtre des Ateliers, puis vite vite s'il est encore temps, 20h décidons-nous : le Théâtre de la Croix-Rousse aux couleurs du Mali ou bien les Célestins toujours, avec son emblématique spectacle tunisien... ? Voilà comment commence, en toute hâte, dans une ambiance vive et non moins festivoire, Sens Interdits. Autour de ce festival fourmille toute une équipe pour veiller au bon déroulement de l'événement et une foule de spectateurs se presse déjà au rendez-vous.

Et quel événement ! Pour sa deuxième édition, le festival Sens Interdits nous invite une nouvelle fois à réfléchir sur trois thèmes forts que sont les Mémoires, les Identités et les Résistances. Pour ce faire, des troupes du monde entier viennent, simplement, nous parler de leur pays : monter sur scène et proposer au public un théâtre engagé constitue déjà en soi

un acte de résistance. Ces pays (Afghanistan, Tunisie, Mali, Chili, Cambodge, République tchèque, Pologne, Russie, Pays-Bas) où répression et censure se disputent souvent la première place nous racontent leurs histoires et leurs quotidiens, et, à travers ces histoires, la nécessité de veiller chaque jour à la transmission d'une mémoire collective, et de nous battre pour préserver la pluralité des identités qui composent ce monde.

Ce théâtre de l'urgence, tel que le qualifie Patrick Penot, Directeur artistique du festival Sens Interdits et Directeur du Théâtre des Célestins, donne la parole à ceux à qui on ne la donne que trop peu souvent. Et n'est-ce pas en cela que réside le premier des Sens Interdits de ce festival ?

Dire tout haut ce qui est censé être tu, pour mieux tuer l'événement en question. Peut-être pouvons nous comprendre dans la dénomination Sens Interdits une envie d'aller volontairement à contre-courant d'un mouvement suggéré, en abordant des sujets trop souvent évités.

Et tous ces Sens Interdits que l'on plante devant nous ont été au cours de ce festival contournés à leur

tour. Et pas seulement par la volonté de la direction artistique des Célestins. Le public a lui aussi été réceptif à cet appel : quand l'heure était pour les spectateurs aux applaudissements enthousiastes, une réjouissance générale s'est clairement fait sentir dans les salles.

À cet acte qui perd ici toute notion de politesse a succédé pendant de longues minutes des levers, des encouragements, et des « bravos ». Une réaction qui devient presque aujourd'hui, par les temps qui courent, un acte de citoyenneté, et qui témoigne du succès de ce festival.

Définitivement, ce qui fait la force du théâtre a été ici exploité dans toute sa grandeur, quand on sait que les pièces jouées dans la langue d'origine n'ont pas pour autant échoué à la transmission au public d'un message et d'une émotion nécessaires à la prise de conscience de réalités autres que la nôtre. Ajoutons à cet engagement un condensé de formes théâtrales plus originales les unes que les autres mais aussi et surtout d'autres façons de faire du théâtre.

Elisa Juszcak

édito

Remerciements

Nous remercions toute l'équipe des Célestins pour leur soutien. Une pensée toute particulière pour Sandrine Julien, Mathilde Gamon et Marie-Françoise Palluy.



On a des jeunes, des personnes plus âgées, des connaisseurs de théâtre qui découvrent là du théâtre qu'ils n'ont jamais vu.



Quelle est l'originalité du festival Sens Interdits et comment l'idée de la création de cet événement vous est-elle venue ?

Ce festival a pour but d'aller chercher des formes de théâtre qui se font ailleurs, dans d'autres pays que le nôtre, parfois de façon clandestine, mais dans tous les cas, des formes rarement connues et qui traitent souvent de problématiques intéressantes de près les personnes qui vivent dans ces différentes régions du monde. C'est là son originalité. Ce sont des théâtres très « politiques », au sens premier du terme, c'est-à-dire qu'ils reviennent à la fonction première du théâtre, celle de représenter le monde.

Par ailleurs, il a été demandé aux Célestins d'assurer un rayonnement plus large, incluant Lyon, le Grand Lyon et la région Rhône-Alpes. De plus, nous nous sommes fixés pour mission de rajeunir et de démocratiser le public du théâtre, en faisant notamment en sorte que toute personne vivant sur le territoire rhônalpin puisse d'une façon ou d'une autre se retrouver dans les spectacles présentés. L'exigence que l'on doit avoir est donc de proposer l'excellence et ce, au travers de toutes les formes de théâtre possible. Nous montrons de grandes mises en scène, de grands acteurs, mais aussi des formes très diverses telles que du cirque, du théâtre visuel, du théâtre de texte, des classiques...

Cependant, avant la première édition du festi-

Le festival cherche donc à interroger la curiosité des gens sur ce point particulier qu'est l'état du monde, à les rendre plus curieux, plus attentifs et plus tolérants.

val, il y avait un endroit où nous n'étions pas. Nous ne montrions pas le théâtre qui n'a pratiquement aucune chance d'être programmé dans un lieu comme celui-ci, un théâtre qui ne fonctionne pas commercialement, à cause de la difficulté du thème ou de l'absence de notoriété de l'équipe artistique. Avec le festival, c'est précisément ce type de théâtre que nous montrons. Il ne s'agit pas de séduire mais véritablement d'interroger les spectateurs. Nous ne cherchons pas à présenter un théâtre qui fera l'unanimité d'un public cultivé ; nous invitons des spectacles que les artistes créent pour leur propre public, chez eux, afin de nous intéresser à leurs problématiques et à la façon dont le théâtre se fait ailleurs.

Concernant l'idée de départ, elle vient d'un constat. Après avoir été très longtemps à l'étranger, je me suis rendu compte qu'il y avait un manque d'appétit, de

curiosité, assez partagé en France, sur ce qui se passe hors de nos frontières, notamment dans le milieu culturel et dans le monde du théâtre. On est curieux de savoir comment on peut vendre son spectacle à l'étranger mais on n'est pas curieux du spectacle que fabriquent les autres. Le festival cherche donc à interroger la curiosité des gens sur ce point particulier qu'est l'état du monde, à les rendre plus curieux, plus attentifs et plus tolérants.

Pourquoi le titre Sens Interdits ?

Ce fut une réflexion et un choix commun de notre groupe de direction au Théâtre. Nous hésitions avec « festival des Théâtres empêchés », ou « des Paroles empêchées », mais finalement l'expression « Sens interdits » nous a paru très intéressante car elle faisait vraiment écho à nos réflexions sur le sens et la recherche de sens du geste artistique.

Est-ce que tous les pays invités pour le festival ont un rapport avec la France ? Est-ce que les Français sont plus interpellés par ces pays que par d'autres ?

Il y a deux ans, tous les pays invités avaient un rapport avec l'Europe. Alors que le 17 septembre 2009, on célébrait le 60ème anniversaire de l'invasion de la Pologne par les Soviétiques, un metteur en scène polonais présentait une pièce concernant le transfert d'une partie du territoire polonais en Allemagne et traitant de la problématique des nouveaux arrivants sur ce territoire. Sur le devant de la scène, il y avait trois acteurs professionnels qui représentaient Churchill, Staline et Roosevelt. Au fond il y avait dix personnages : des Allemands qui n'avaient pas voulu partir et des Polonais qui n'avaient pas voulu venir. On était vraiment au cœur de la problématique de la construction européenne. Il y avait également des artistes turcs, qui parlaient de la disparition des langues régionales et minoritaires sur leur territoire. La Russie était également invitée, car elle est très liée à l'Europe. L'un des deux spectacles abordait le thème de l'antisémitisme soviétique à travers l'histoire du compositeur Chostakovitch, l'autre traitait, dans une très grande proximité avec le public, de la manière dont dix personnes âgées moscovites avaient vécu soixante ans de soviétisme au quotidien. On avait également invité une troupe afghane. Le lien entre l'Afghanistan et l'Europe c'est la guerre, car beaucoup de jeunes Européens étaient, et sont encore, en train de vivre la guerre là-bas. C'était donc une thématique en escargot.

Cette année, la thématique n'est pas aussi claire que cela. Il y a une thématique et un projet que j'ai particulièrement encouragés. D'abord nous avons voulu parler de la condition de la femme, avec deux spectacles.

Le premier, *Chœur de femmes*, est un spectacle polonais qui convoque sur scène trente femmes issues de différents milieux sociaux et qui utilisent leur voix de toutes les manières possibles pour fustiger les stéréotypes sur la femme. C'est gai, drôle, efficace et formidable !

Le second spectacle intéressant sur ce thème, je l'ai trouvé au Chili. En effet, il fallait pour cette deuxième édition aller dans de grandes régions du monde où nous n'étions pas allés la première année : l'Amérique latine, l'Afrique et l'Extrême-Orient. J'ai découvert cette création lors d'un festival à Santiago. Elle est jouée par des femmes de la communauté mapuche - un peuple attaqué de façon redoutable par les Incas, puis par les conquistadores et encore tout récemment par le régime dictatorial de Pinochet. Aujourd'hui on retrouve beaucoup de Mapuches dans les banlieues des métropoles chiliennes. Une jeune metteuse en scène travaillait sur la possibilité de représenter avec dignité sur une scène cette culture, leur langue, une fierté. Son spectacle *Ni Pu Tremen* réunit cinq générations de femmes, dans ce qui est un théâtre très éloigné de notre conception classique, quelque chose de très fragile qu'il faut regarder avec beaucoup de distance et de bienveillance. Même si le spectateur peut dire que cette problématique ne l'intéresse pas, il trouvera son intérêt dans la découverte de la forme : voir comment elles font du théâtre et pourquoi elles le font. Personnellement cette rencontre m'a transformé, et depuis je m'intéresse à l'histoire des Mapuches...

Il y a également un projet qui nous tient particulièrement à cœur pour cette deuxième édition. Aux côtés et derrière une initiative du Théâtre du Soleil, nous avons souhaité transmettre l'envie de faire du théâtre à de jeunes gens vivant dans des endroits du monde où la culture du théâtre est bafouée, reniée, ou tout simplement oubliée, ou qui vivent dans un lieu où il n'y a pas de théâtres. C'est notamment le cas à certains endroits du Cambodge, et c'est même pire que cela car il n'y a pas de mémoire. C'est un pays exsangue. Au sein d'une ONG qui travaille à la reconstruction patiente de jeunes enfants par la pratique de l'art (peinture, musique, théâtre) est née l'idée d'une troupe de théâtre. Nous avons donc décidé de coproduire avec le Théâtre du Soleil le spectacle de ce jeune groupe. Ce sont trente artistes, vingt-six comédiens et quatre musiciens, qui reprennent à leur compte le très beau spectacle qu'avait créé en 1984 Ariane Mnouchkine sur l'histoire récente de ce pays : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* - texte écrit par une de ses compagnes de route, Hélène Cixous. Le roi Sihanouk, qui est encore en vie, a envoyé une lettre au Théâtre du Soleil et aux Célestins pour les remercier de faire vivre cette histoire, son histoire. Ces trente artistes recréent donc cette histoire,



Patrick Penot,
Directeur artistique du festival
Sens Interdits et Directeur des
Célestins, Théâtre de Lyon

avec pour metteurs en scène Delphine Cottu et Georges Bigot, celui même qui avait interprété le roi Sihanouk en 1984. Ils vont jouer trois fois pendant le festival puis partir en tournée à Vénissieux, Villefranche, Chambéry, Grenoble, Valence, Clermont-Ferrand, Épinal et enfin jouer à la Cartoucherie de Vincennes. Puis, ils repartiront dans leur pays. On les aidera ensuite à organiser des tournées chez eux, car il faut qu'ils puissent restituer cette mémoire à leur peuple qui n'en a plus. À travers l'histoire du roi, c'est l'histoire de ce pays qui a été envahi par les Vietnamiens et qui fut victime d'un génocide perpétré par les Khmers rouges qui nous est rappelée. Ce spectacle va véritablement permettre à une partie du peuple cambodgien de découvrir ou de redécouvrir son histoire. Leur fierté sera incroyable.

De même, les Afghans qui étaient programmés lors de la première édition avec leur spectacle *Ce jour-là* ont pu revenir. Grâce à l'appui conjoint du Théâtre du Soleil et des Célestins, la région Rhône-Alpes a financé pour quinze membres de la troupe (dont deux femmes) une année d'études à l'ENSATT (Ecole nationale supérieure d'arts et techniques du théâtre). Tant qu'il n'y aura pas de théâtre là-bas, nous les aiderons à jouer ici.

Ces théâtres sont pour certains clandestins parfois soumis à la censure. Est-ce que cela n'a pas rendu les choses plus difficiles ?

Oui, c'est difficile. En 2009, on a obtenu les visas pour les jeunes Afghanes la veille de leur montée dans l'avion. En règle générale, c'est très compliqué d'entrer dans l'espace Schengen pour un non-Européen.

Vous nous avez parlé de Mémoires, pouvez-vous nous expliquer les deux autres aspects du sous-titre : Identités et Résistances ?

J'ai eu beaucoup de difficultés à faire passer ces mots là. Certains m'ont dit qu'il ne fallait pas jouer avec la mémoire, car depuis la Shoah, il s'agissait d'un sujet délicat. Je leur ai fait remarquer qu'il y a un « s » à Mémoires, personne n'a le monopole de la mémoire, tout le monde y a droit. D'autres m'ont dit qu'il ne fallait pas jouer avec l'identité, que le terme était instrumentalisé politiquement. J'ai répondu que souvent, dans un contexte politique, on ne parlait pas d'identité mais d'identitaire. L'identité, tout le monde en a une. Ce festival n'a pas d'idéologie, on montre, on ne juge pas.

Après on peut organiser des débats. Pour Résistances, le mot va de soi. Comment fait un peuple pour

résister à l'érosion démographique qui menace son existence, l'existence de sa langue et sa culture ? Comment résiste-t-on à l'absence d'informations ? Tatiana Frolova nous parle précisément de cela au travers de son spectacle *Une guerre personnelle*. Elle a découvert, via internet, un texte d'un auteur russe, Arkadi Babtchenko, qui témoigne de sa guerre en Tchétchénie. Elle, citoyenne russe, découvre la réalité d'une guerre dont on ne parle pas, qu'on assimile à du terrorisme. Elle nous parle de la résistance des Tchétchènes mais aussi et surtout de la résistance à l'intoxication médiatique et à la propagande gouvernementale. Elle nous pose la question : sommes-nous satisfaits de la manière dont nous recevons des informations ?

Nous vivons dans une société où l'information n'est pas filtrée. Croyez-vous que le théâtre peut se charger d'une éventuelle sélection ?

Absolument. J'y crois dur comme fer. Je suis persuadé que le théâtre, parce qu'il est fragile, artisanal, parce qu'il s'adresse à de petites audiences, laisse des traces beaucoup plus indélébiles que le cinéma par exemple. Le théâtre m'a aussi donné des clés que je n'avais pas trouvées dans la littérature, car ce dont il nous parle est de l'ordre de l'intime.

En France, le théâtre fait partie de notre quotidien. Comment est-il perçu dans d'autres pays ?

J'ai un exemple qui illustre de façon radicale et formidable cela. À la fin avril 2010, je rentre du théâtre à deux heures du matin et me connecte sur internet. Je tombe sur un article dont le titre était « Comment ce spectacle a-t-il pu échapper à la censure ? ». Le surlendemain, j'étais à Tunis, pour assister à une représentation de *Yahia Yaïch Amnesia*. Un couple qui travaille depuis une quarantaine d'années, uniquement sur des textes qu'il écrit et tire du quotidien de son pays, a décidé de monter un spectacle qui met en scène le gouvernement. Pour aller de mon hôtel à la salle dans laquelle est donnée la représentation, je me fais contrôler trois fois. J'arrive et m'installe dans cette salle de cinéma aménagée pour l'occasion en théâtre. Soudain, le silence se fait, des gens en noir portant des lunettes noires avancent vers nous, lentement, ils s'arrêtent, nous fixent. Cela dure trois minutes environ. Ils sont dix et traversent toute la salle. Peur, interrogation des spectateurs... Est-ce la pièce ou bien la réalité ? Fadhel Jaïbi et Jalila Bacar démontent ainsi les mécanismes d'un pouvoir qui ne cherche qu'à se survivre et à détruire tout ce qui pour-

rait mettre en danger sa survie. À quelques mois près, ce spectacle annonçait la fin du régime de Ben Ali. Et ce spectacle n'a précisément pu survivre que grâce au « regard international » (il est coproduit par la Scène Nationale d'Annecy) qui lui a clairement permis de ne pas être censuré. Du coup, le régime s'en servait comme d'un alibi pour prouver son libéralisme. Malgré tout, les Tunisiens qui venaient y assister étaient contrôlés et fichés.

Quel est le rôle du festival Sens Interdits ?

D'un point de vue artistique, ce festival sert d'une certaine façon à « détecter », à mettre en lumière et aussi à accompagner des artistes. Il y a derrière d'autres ambitions, celles de créer un réseau informel de structures, qui peuvent être pluridisciplinaires, sur un territoire le plus large possible et qui, pendant un temps donné, arrêtent leur saison pour se consacrer à ce festival - parce qu'à ce moment-là précisément, elles partagent les préoccupations défendues au travers de ce projet.

Le festival nous permet aussi d'identifier puis de toucher le plus légèrement possible, autrement dit avec le moins de volonté coercitive, des publics très divers, des

Nous avons aussi une volonté de parler aux jeunes générations, avec cet outil de transmission mais aussi et surtout de promotion des valeurs citoyennes auxquelles nous croyons, sans jamais d'idéologie, mais avec une grande curiosité et une profonde générosité.

publics empêchés ou encore ceux qui sont tentés par un certain repli communautaire. Le spectacle tunisien va nous rapprocher des Tunisiens de notre territoire. Le spectacle cambodgien nous a fait prendre conscience que la plus grande communauté cambodgienne de France se trouve dans la région, principalement à Bron, Décines et Annonay. Le festival nous permet réellement d'aller à la rencontre des habitants du territoire dans leur très grande diversité culturelle.

Nous avons aussi une volonté de parler aux jeunes générations, avec cet outil de transmission mais aussi et surtout de promotion des valeurs citoyennes auxquelles nous croyons, sans jamais d'idéologie, mais avec une grande curiosité et une profonde générosité.

Pour vous, quel est le spectateur idéal de Sens Interdits ?

On a des jeunes, des personnes plus âgées, des connaisseurs de théâtre qui découvrent là du théâtre qu'ils n'ont jamais vu. J'ai une grande confiance en la pratique de la liberté individuelle. Viennent ceux qui ont envie. Ce festival ne peut marcher que s'il y a une envie réelle et une véritable adhésion du public.

Propos recueillis
le 22 juin 2011 par Mathilde Gamon

L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge

> Mise en scène Delphine Cottu et Georges Bigot, présentée au Théâtre des Célestins puis dans différents lieux culturels de la région Rhône Alpes

Critique de la pièce

Cambodge

Le rideau

Lyon, mercredi 26 octobre 2011, 20 heures. La première mondiale de la pièce au titre long et énigmatique, à la Gabriel Garcia Marquez : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. La grande salle du Théâtre des Célestins est en effervescence. Le gong retentit et les spectateurs sont immédiatement embarqués dans ce qui sera l'étonnant voyage cambodgien. L'air est chargé d'une émotion presque palpable. Mais qu'est-ce qui peut bien produire cet effet étrange ? Est-ce les acteurs, leur langue, le décor, la musique, l'histoire ? Et si c'était tout cela à la fois ?

Les trente jeunes qui font irruption sur scène bouleversent par leur présence à la fois humble et déterminée. Le khmer qu'ils scandent résonne dans la grande et majestueuse salle du théâtre lyonnais comme un cri venu d'ailleurs. Les phrases sont saccadées, les mots sont brefs, les sons aigus comme des petits poignards lancés vers l'ennemi, et pourtant l'oreille occidentale a perçu ce soir-là une langue d'une douceur singulière et d'une musicalité inaccoutumée. Ce mercredi-là, tout participe à l'émerveillement des spectateurs. Le décor, bien qu'extrêmement sommaire, attire les regards dépayés et curieux de la salle.

L'austère rideau orange qui fragmente la scène intrigue et fascine à la fois. Ce simple bout de tissu est d'ailleurs beaucoup plus qu'un décor de théâtre. La couleur est vive, chatoyante et chargée de symboles. L'orangé s'obtient théoriquement en mélangeant du jaune et du magenta (rouge). Il est donc

l'union de deux couleurs que le peuple cambodgien connaît bien, un mélange de sang et de joie de vivre, de drame et de bonheur. Sur scène le rideau est aussi le symbole de la séparation entre le passé et le présent.

Sur son trône, derrière le dense voile couleur orange, le roi défunt Suramarit, personnage à la fois drôle et imposant, incarne le désir du peuple cambodgien de ne pas rompre le lien avec ses ancêtres et son histoire. Ce merveilleux bout de tissu, levé et descendu constamment au long de la pièce est peut-être, à lui tout seul, l'emblème et la mission du théâtre : dialoguer avec le passé pour un meilleur avenir. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Ce titre prend maintenant tout son sens. Le passé a été terrible, mais l'histoire n'est pas finie, rien n'est donc perdu. L'espoir qui se dégage du jeu de cette talentueuse troupe cambodgienne est le message phare de cette pièce émouvante.

Et n'oublions pas la musique !

Les accords qui se jouent dans une des extrémités de la scène ne sont nullement des simples accompagnements divertissants, mais un personnage à part entière capable d'accélérer ou de ralentir le rythme de la pièce, et de donner ainsi une dimension supplémentaire aux paroles des comédiens. Ces sons qui font souvent penser à une pluie d'été sont tout aussi étranges que les personnages humains. Ils sont capables de se métamorphoser en un clin d'œil en une tempête déchainée ou encore en une foudre redoutable quand l'heure est grave.

Grave est un mot bien faible pour décrire l'histoire de ce peuple anéanti, étouffé et privé de mémoire. Cependant, l'histoire qui se déroule devant le public lyonnais n'est pas remplie de pathos, de larmes ou de cris de douleur, bien au contraire.

Les spectateurs ont découvert un peuple plein d'espoir, énergique, un roi pétillant et un texte souvent drôle. Un élément n'a toutefois pas quitté l'esprit de l'auditoire : l'urgence du récit. Le roi Norodom Sihanouk raconte fébrilement son histoire avec une force et une ténacité hors du commun, comme si le temps lui manquait pour mener son peuple vers un horizon meilleur. Son histoire est celle de tout un pays. « Je ne peux m'empêcher d'être le Cambodge », dit-il. Et nous ne pouvons pas nous empêcher d'être ébahis à la fois par le vrai Norodom Sihanouk et par le petit bout de femme qui interprète à merveille le rôle de ce roi théâtral. Le spectacle est quasiment porté par cette jeune comédienne cambodgienne, San Marady, qui a grandi dans une banlieue pauvre de la ville de Battambang, au nord-est du Cambodge. On n'a sûrement pas fini d'entendre le nom de cette reine du théâtre cambodgien !

L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. Ce titre me paraissait terriblement long et extrêmement difficile à retenir. Maintenant je le dis et je l'écris avec une aisance incroyable, il est définitivement gravé dans ma mémoire. Merci aux acteurs, à Georges Bigot et Delphine Cottu, pour cette merveilleuse exploration !

Catinca Dumitrascu



PHOTO EVEREST CANTO DE MONTERRAT

orange



PHOTO CHRISTIAN GANET



PHOTO EVEREST CANTO DE MONTSERRAT



PHOTO EVEREST CANTO DE MONTSERRAT

Norodom Sihanouk : un roi engagé

L'histoire politique de Norodom Sihanouk est mouvementée. Fort de plusieurs années de règne, il renonce au trône pour endosser la fonction de Chef de l'État, avant d'orchestrer la résistance au régime de Pol Pot ; un combat duquel il ressort finalement vainqueur. Retour sur un parcours singulier.

Le socialisme bouddhique caractérise la conversion politique de Norodom Sihanouk en 1955 alors âgé de 32 ans. Après avoir régné pendant 14 ans sur le Cambodge, il abdique pour se consacrer uniquement à la politique (et afin de pouvoir exercer la fonction de Chef de l'État) et Norodom Suramarit, son père, accède donc au trône. Le socialisme bouddhique met en exergue le lien fort entretenu entre la religion et le socialisme. Du point de vue économique, la période de règne de Norodom Sihanouk sera marquée par un développement facilité par la coopération avec la France et les États-Unis, mais, les régions rurales demeurent délaissées.

Pol Pot s'enfuit en avril mais sa fuite sera de courte durée puisqu'il est condamné à mort en août. En réalité, sa peine ne sera jamais exécutée et il décédera d'une crise cardiaque en mai 1998.

1956, une date clef : le 19 juillet 1956, un peu plus d'un an après la clôture de la conférence de Bandung, fut signée (lors de la conférence de Brioni) la charte du mouvement des non-alignés par des leaders tiers-mondistes tels que Nasser, Soekarno, Nehru et Tito. Dans ce contexte de guerre froide et d'émergence du mouvement des non-alignés, le Cambodge eut à faire face au partage bipolaire du monde. Le pays Khmer n'a pu clairement définir sa position sous la pression des deux camps, occidental et soviétique. La conséquence est sans appel, le pays se retrouve divisé entre pro-américain d'un côté et socialistes révolutionnaires de l'autre.

Le G.R.U.N.K est le Gouvernement Royal d'Union Nationale du Kampuchéa fondé par Norodom Sihanouk en exil après le coup d'État du général Lon Nol le 18 Mars 1970 alors qu'il

était en visite officielle en URSS. La prise de la capitale Phnom Penh entraîna aussitôt l'exil du roi du Cambodge à Pékin et la mobilisation des Khmers rouges organisés pour renverser le régime de Lon Nol. Norodom Sihanouk devient le « président » de la résistance cambodgienne.

Saloth Sar correspond au véritable nom du dirigeant des Khmers rouges, plus connu sous la désignation « Pol Pot ». Une fois chassé du pouvoir le général Lon Nol, Pol Pot fonde l'État du Kampuchéa démocratique. Il est accueilli en sauveur par la population pour être reconsidéré bien vite comme « l'homme de la terreur ». Les années Pol Pot (1975-1979) sont souvent qualifiées de « rouges sombres ».

La suppression de la décadence est un point central du régime de Pol Pot. La décadence est associée à tout ce qui symbolise la modernité en particulier le monde urbain dit « néfaste à l'homme » au sens où la ville connote l'argent et que l'argent est l'antagonisme du « vrai travail », celui qui consiste à cultiver la terre. La stratégie de Pol Pot s'établit rapidement autour de l'évacuation des villes sous prétexte de bombardements américains.

Par la suppression de l'urbanité, Pol Pot entend supprimer les moyens de communications (machines à écrire, radios...) et de transports (voiture). Mais aussi les infrastructures sociales telles que l'école et les hôpitaux. Les besoins essentiels comme l'eau courante sont tout autant bannis que les vêtements de couleur par exemple. Les conséquences de cette méthode sont radicales et s'expriment surtout par l'épuisement moral et physique des populations et leur sous-alimentation.

Pol Pot est l'auteur de la phrase « Il vaut mieux tuer un innocent que de laisser vivre un coupable ». Le génocide planifié par Pol Pot est la concrétisation de sa politique de terreur. Il visait à « purifier » la population. Entre 1975 et 1978, on compte plus de 2 millions de morts (exécution, famine, maladies...) soit un quart de la population cambodgienne et 200 centres de détention et de torture sont ouverts.



1979, le début de la fin du régime : l'URSS arme les Vietnamiens (et non les Cambodgiens) afin qu'ils reprennent Phnom Penh. La capitale est libérée en janvier 1979. En retour, Pol Pot s'enfuit en avril mais sa fuite sera de courte durée puisqu'il est condamné à mort en août. En réalité, sa peine ne sera jamais exécutée et il décédera d'une crise cardiaque en mai 1998.

On dit du Cambodge qu'il s'agit d'un « Cambodge vietnamisé » car l'action de libération du pays par les vietnamiens pose la question de la légitimité des vietnamiens. Effectivement, les libérateurs envahissent le pays et s'y installent pour ne partir que 10 ans plus tard, en 1989. En 1993, le titre de roi est de nouveau attribué à Norodom Sihanouk jusqu'en 2004, date de son abdication pour raisons médicales. Le trône revient alors à son fils Norodom Sihamoni.

Charlotte Vampo



Un projet ambitieux

Éclairage

Cambodge

Le Théâtre du Soleil recrée plus de 25 ans après la pièce d'Hélène Cixous, mais cette fois-ci, ce sont les descendants des victimes des Khmers rouges qui viennent nous conter l'histoire douloureuse et chaotique du peuple cambodgien, pris dans les tourments du XXe siècle.

La pièce *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* d'Hélène Cixous a été mise une première fois en scène par Ariane Mnouchkine et interprétée par la troupe du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie en 1985. À l'époque, Georges Bigot joue le rôle du Roi Sihanouk. Déjà, le désir de présenter la pièce au Cambodge est largement partagé parmi les membres de la troupe. C'est donc 22 ans plus tard, en 2007, qu'Ariane Mnouchkine propose à Georges Bigot de rejoindre le projet de la réalisation de la pièce au Cambodge, en tant que metteur en scène, aux côtés de Delphine Cottu, afin qu'ils assurent ensemble la direction des acteurs cambodgiens.

L'école Phare Ponleu Selpak de Battambang

Les trente jeunes artistes cambodgiens de la pièce sont tous élèves de l'école Phare Ponleu Selpak, "la lumière de l'art", à Battambang (deuxième ville du Cambodge par sa taille). Cette Organisation non gouvernementale (ONG) tire ses origines d'ateliers de dessins organisés dès 1986 au "Site 2", un camp de réfugiés à la frontière thaïlandaise. Ces ateliers avaient pour but de favoriser l'expression des enfants, à travers l'art, pour les aider notamment à dépasser les traumatismes de la guerre et de la vie en camp. En 1994, plusieurs jeunes adultes, anciens élèves de ces ateliers, décident de poursuivre l'aventure ensemble et fondent alors l'école Phare Ponleu Selpak.

L'école accueille de nombreux enfants (1250 enfants s'y rendent chaque jour) et Phare Ponleu Selpak est aujourd'hui l'un des plus importants centres culturels au Cambodge. L'éducation y est gratuite et centrée



Ariane Mnouchkine,
par Muriel Epailly

autour des arts (cirque, théâtre, dessin, danse, etc...). "La lumière de l'art" souhaite permettre à la culture cambodgienne, écrasée par la guerre et le régime des Khmers rouges, de renaître. Elle est aussi un combat pour la protection de l'enfance et elle accompagne principalement des enfants parfois orphelins, souvent victimes de la pauvreté, de violences domestiques, de trafics en tous genres... Certains des élèves sont logés sur place, tous bénéficient d'une prise en charge alimentaire, médicale, éducative, scolaire et artistique.

Léa Gruyelle

Ces ateliers avaient pour but de favoriser l'expression des enfants, à travers l'art, pour les aider notamment à dépasser les traumatismes de la guerre et de la vie en camp.



PHOTO CHRISTIAN GANET



PHOTO EVEREST CANTO DE MONTSERRAT

Juin 2011 : le procès

Cambodge

Actualité

Le 17 février 2009 s'est tenu le procès de Douch, l'ancien directeur de S21, le plus célèbre centre de sécurité khmer. Après avoir été condamné à 35 ans de prison, il n'en purgera finalement que 19. Deux ans plus tard, c'est au tour des quatre hauts responsables du régime encore en vie d'affronter leurs juges.



Il s'agit de Khieu Samphan, ancien chef de l'État Kampuchéa démocratique ; Nuon Chea, ancien bras-droit de Pol Pot; Ieng Thirith, ex-ministre de l'action sociale et enfin son mari Ieng Sary, ex-ministre des affaires étrangères. Les chefs d'accusation pour lesquels ils plaident non-coupables furent multiples : génocide à l'encontre des Cham (population musulmane de Cambodge) et des Vietnamiens, crime contre l'humanité et enfin, violation grave des conventions de Genève qui définissent des règles de protection des personnes (soldats, prisonniers de guerre, civils...) en cas de conflit armé.

« Ce procès est le plus important et le plus complexe depuis Nuremberg »*

Pourquoi noter la complexité du procès ? Tout d'abord, au vu du nombre de crimes et de victimes, de la durée du régime, du nombre de témoins, de preuves et de l'atrocité des pratiques (exécution, travaux forcés, famine...). On ne compte pas moins de 3850 parties civiles, ce qui est une première dans l'histoire de la justice pénale internationale.

On pourrait aussi facilement s'étonner de l'écart de temps entre la fin du régime de Pol Pot et l'ouverture du procès. En fait, un tribunal populaire s'était tenu entre le 15 août et le 19 août 1979 chargé de se prononcer sur le cas de Pol Pot et de ses seconds. Si les chefs d'accusation étaient semblables et qu'une sentence avait été prononcée, pourquoi alors ce nouveau procès s'est-il ouvert ?

Le système judiciaire de 1979 ne garantissait pas l'équité devant la justice. En effet, aucune juridiction n'était possible pendant 13 ans. Ieng Sary et Nuon Chea contrôlaient encore des régions entières du pays qui échappaient au gouvernement. Par conséquent, le système judiciaire était

non-indépendant et aucune enquête n'était possible sur le Kampuchéa démocratique, l'État créé par Pol Pot. Le procès a probablement été conduit en 2011 au Cambodge en partie pour obtenir une reconnaissance officielle internationale et refermer les plaies des victimes ou enfants de victimes qui témoignent pour nous dans la pièce *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*.

Amnistie

Les Cambodgiens ont été nombreux à désirer voir les anciens dirigeants et à assister au procès, notamment parmi les jeunes. Ils ont d'ailleurs déploré la méthode visant à filmer le procès qui impose que seul celui qui parle soit filmé. De fait, les avocats, en première ligne, cachaient leurs clients. D'autre part, les accusés ont très vite quitté la cour pour raison de santé, ce qui a fait polémique au sein des parties civiles (à l'exception de Khieu Samphan qui disait par l'intermédiaire de son avocat vouloir participer à la manifestation de la vérité).

Le cas de Ieng Sary a été traité le 29 juin 2011. Il s'agit d'un cas particulier puisqu'il a bénéficié d'une amnistie et d'une grâce royale en 1996 et selon son avocat, celle-ci serait toujours effective. Le roi avait procédé à la réhabilitation de Sary pour faire opposition à la guerre civile qui frappait le pays. Le processus de réconciliation nationale avait été amorcé en juillet 1994 avec l'adoption d'une loi mettant hors-la-loi toute appartenance aux Khmers rouges.

De leur côté, les victimes, qui redoutent toujours que les quatre vieillards ne décèdent avant de rendre des comptes comme ce fut le cas pour Pol Pot, ne se font que peu d'illusions. Au Cambodge, dans l'attente de la fin du procès et du verdict, bourreaux et victimes se côtoient toujours aujourd'hui.

Charlotte Vampo

* Citation du procureur international Andrew Cayley, faisant référence au jugement des dignitaires nazis.

Les chefs d'accusation sont : génocide à l'encontre des Cham et des Vietnamiens, crime contre l'humanité et enfin, violation grave des conventions de Genève qui définissent des règles de protection des personnes en cas de conflit armé.

LE THÉÂTRE : c'est maintenant !

Jalila Baccar,
par Muriel Epailly

Yahia Yaïch Amnesia, illustration personnelle captivante de la dictature de Ben Ali en Tunisie, prouve encore une fois le rôle crucial et actif du théâtre face à la corruption et aux abus de pouvoirs.



Tunisie, avant le printemps arabe. Une dictature fatigante dans sa corruption et sa violence spontanée constante. Yahia Yaïch, alors chef de l'exécutif, apprend sa destitution par les médias : ainsi commence la chute vers son aliénation de la société tunisienne. D'abord cloîtré dans sa maison, sans nouvelles et sans famille, il est transféré vers un hôpital psychiatrique suite à l'incendie de sa bibliothèque. Accident ou tentative de suicide ? Face à cette question brûlante et à son rapport transparent avec le monde qu'il dirigeait de loin auparavant, il subit une nouvelle découverte de son peuple et de l'impact du régime en place. La puissance de l'état y est montrée comme « un monstre » qui régurgite les hommes après les avoir utilisés, comme ici le système arbitraire qui le rejette après l'avoir élu.

Fuyant sa prison de nuit, il arrive à atteindre la frontière costumé en bédouin. Il rencontre lors de sa fuite une journaliste déchue, ayant baisé le poing contre la dictature et qui essaie de se racheter en proposant d'écrire avec lui le livre de son expérience d'homme politique. La fin suppose un cycle malsain où Yahia Yaïch rentrerait chez lui un fois l'affaire refroidie, peut-être reviendrait-il même au pouvoir ? La question n'est plus là ; la faute n'est pas centrée sur une figure emblématique du pouvoir, ce qui transformerait la production en accusation de la situation tunisienne réelle : du théâtre saturé de politique. Au contraire, la pièce se concentre plus sur l'illustration d'un pouvoir hypocrite, corrompu, et d'une société malmenée – la « crapulerie humaine » comme le nomme Fadhel Jaïbi, metteur en scène de la pièce.

L'esthétique : une véritable « tuerie »

Le travail esthétique et de mise en scène autour de cette pièce fait preuve de beaucoup de réflexion. Dans un décor extrêmement sobre où le noir prédomine, les acteurs fournissent le principal du visuel avec un jeu entre performance théâtrale et dansée qui transmet avec puissance le ressenti de la dictature.

Tout se déroule dans une optique minimaliste : un grand plateau noir, une douzaine de chaises en plastique blanc, et un jeu lumineux et sonore important pour animer le tout. En réalité, la mise en scène attache une importance primordiale aux comédiens et à leur esthétique (notamment au travers de la danse) et le spectateur est constamment rivé sur leurs corps. L'utilisation des chaises joue cependant un rôle indicateur du contexte et de l'atmosphère du moment : une ligne droite qui nous lance dans la pièce avec l'image d'une dictature pesante, qui s'éternise à tel

La puissance de l'état y est montrée comme « un monstre » qui régurgite les hommes après les avoir utilisés, comme ici le système arbitraire qui le rejette après l'avoir élu.

point que les comédiens (assis sur les dites chaises parfaitement alignées) en tombent littéralement de fatigue. Un demi-cercle forme ensuite l'interrogatoire à huis clos de Yahia Yaïch à l'hôpital. Puis, la violence des chaises renversées partout sur le plateau, comme des accessoires faisant partie intégrante de la chorégraphie des acteurs.

Pour alimenter cette dynamique, l'usage des lumières et des sons est très important, à la fois pour intensifier l'image de ce monde autoritaire et fluidifier l'intrigue par la narration. Le public est accueilli par le contraste alar-

mant d'un silence de plusieurs minutes coupé abruptement par le son d'une « musique » rythmée de mitraillettes (récurrente aux moments critiques de la pièce). La musique semble utilisée pour souligner le cynisme du pouvoir tunisien et de sa corruption : manipulation politique que l'on retrouve sur scène à un niveau physique (des gestes violents de contrôle corporel d'un personnage à l'autre), sans doute aussi pour dénoncer l'hypocrisie de la politique : une violence animale sur un fond léger de fête.

La narration est par ailleurs un outil percutant pour révéler le rapport du

laisse apparaître des personnages aux mouvements nerveux et parfois désarticulés : une illustration très parlante de la manipulation et du contrôle en politique. Se soumettent-ils ? Meurent-ils ? Est-ce la peur, la panique qui les poussent à se mouvoir ainsi ? Sous couvert d'une interprétation des comédiens relativement libre, la mise en scène et le travail collectif semblent néanmoins fortement liés par l'idée d'une souffrance et d'une bestialité intérieure.

De plus, dans sa dimension de groupe et particulièrement sur les moments chorégraphiés, on imagine aussi très bien la référence faite au chœur dans sa forme antique : des personnages - un chœur, suggérant un ensemble malade et incarnant « le système en crise » qu'évoquent souvent Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi. On observe en effet, comme dans le théâtre antique, ce même rapport entre les personnages principaux et personnages dits « secondaires » : d'un côté, le chœur transmettant le ressenti de la société tunisienne, de l'autre, les figures politiques ; un moyen efficace de communiquer l'impression d'une volonté unie et unanime de changement au sein du peuple tunisien.

Une pièce sensée, et interdite !

« Idéalement » inscrite dans le cadre du festival Sens Interdits, la production de Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar explore en profondeur la pertinence des thèmes du théâtre engagé dans le monde arabe en relation avec la Révolution du Jasmin.

Yahia Yaïch Amnesia a la particularité d'avoir été créée avant le renversement du régime de Ben Ali. Ceci en fait, à nos yeux, une pièce de prophétie de la part de ses créateurs.

Ces questions ont d'ailleurs été abordées au cours de la conférence « Théâtre et résistances » inscrite dans la continuité du spectacle et à laquelle Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi ont participé tout comme Tatiana Frolova, metteuse en scène russe également invitée par le festival.

Yahia Yaïch Amnesia a la particularité d'avoir été créée avant le renversement du régime de Ben Ali. Ceci en fait, à nos yeux, une pièce prophétique. D'après Jalila Baccar, elle illustre plutôt la révolution qui siégeait en chaque Tunisien. « La révolution n'a pas été une vraie surprise, dit-elle, parce que chacun ressentait le rejet général de la dictature. » Malgré cela, la pièce a pu être

montrée en Tunisie et la production a donc survécu à une censure pourtant très forte, caractérisée par Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi comme issue de trois sources :

- celle des pouvoirs publics (la plus directe mais aussi la plus superficielle) et qui se concrétisait par la difficulté d'obtenir des disponibilités des théâtres ou de partir à l'étranger,
- celle du public, dirigée par la peur de l'affiliation et qui se manifestait aussi par le refus de croire en l'apport de l'art au changement,
- et finalement, celle qui a pris le plus d'ampleur : l'autocensure. Cette censure, d'après eux, inter-

vient avant et lors de la création ou, au cours de la réflexion, pendant laquelle on élimine des idées, manipulé par une certaine lâcheté de révéler l'essentiel ou la racine du problème.

L'invitation qui leur a été faite de présenter la pièce en France, notamment lors du festival Sens Interdits, les rapproche de façon nécessaire d'un autre public : « On communique avec les Français, ce peuple qui a une proximité culturelle, géographique et historique avec les Tunisiens. C'est alors un travail de prise de conscience qu'ils entament avec nous, avec une vision non pas médiatique mais personnelle de la révolution arabe. Il y a aussi un rappel des valeurs pour lesquelles nous nous battons : la démocratie réelle, le droit de vote, ces éléments que les Français ont tendance à prendre pour acquis ». Et de nous rappeler que le lendemain de leur deuxième représentation à Lyon, le 23 octobre, chacun des membres de la troupe rentre en Tunisie pour voter « démocratiquement » pour la première fois.

Face à ce théâtre si engagé, se pose

la double question de la pertinence de la forme artistique et de sa participation active à la lutte ; d'autant plus que Jalila Baccar s'est vue proposer le poste de ministre de la culture tunisienne. Mais à cette offre, ayant rétorqué « Je crois plus au contre-pouvoir qu'au pouvoir », elle affirme que la puissance de l'art est plus libre que ne le sera jamais celle de la politique. Choissant le théâtre, elle garde sa liberté et un contrôle de sa volonté qu'aucun « poste » au sein de l'État n'égalera.

Au final, cette production offre tout à la fois un sens engagé sans laisser de côté l'aspect artistique. Elle s'avère ainsi être un parfait exemple d'effort politique redoublant son impact grâce à un travail théâtral poussé et de grande qualité. Comme le dit la productrice : « Nous avons produit cette pièce dans l'urgence, avec la nécessité d'un impact direct, d'offrir un témoignage, mais nous n'avons pas oublié sa portée artistique, nous cherchions aussi à faire quelque chose de beau. »

Robin Veale



PHOTO CHRISTIAN GANET

D'une Tchécoslovaquie l'autre

En mai 1917, alors que l'Empire Austro-Hongrois s'effondre, naît l'idée d'un État nouveau, une confédération englobant l'ancien Royaume de Bohême et la Slovaquie. Le 30 mai 1918, le traité de Pittsburg accorde un statut d'autonomie à ce qui sera bientôt la Tchécoslovaquie. Dès le mois d'octobre, un gouvernement d'union nationale est nommé. La Tchécoslovaquie est née, Tomáš Masaryk en sera le premier président.

Histoire

France / République tchèque

La

première République tchécoslovaque est avant tout un « État-patchwork », négocié et construit sur les ruines d'une Europe centrale à forte tradition impériale. Des provinces de Bohême aux plaines ukrainiennes, en passant par les terres slovaques et la Moravie, une large majorité tchèque (50 % de la population) y côtoie un nombre important d'Allemands, représentant un quart de la population, 15 % de Slovaques, 7 % de Hongrois et d'Ukrainiens. Des peuples aux histoires et polarités différentes, voire antithétiques : s'ils sont proches par la langue, les peuples tchèque et slovaque diffèrent grandement par leur passé ; les premiers ont été soumis à la Russie de Kiev, puis à l'Empire Romain germanique, alors que les seconds connaissent davantage l'influence slave et hongroise. Par ailleurs, les relations entre Hongrois et Slovaques demeurent orageuses, du fait d'une histoire commune longtemps conflictuelle ; enfin, Allemands protestants et Ukrainiens orthodoxes forment une minorité non négligeable dans un pays à majorité catholique.

Le démantèlement

La Seconde Guerre mondiale va faire éclater cette fragile union : Hitler reprend le discours des autonomistes slovaques pour réclamer l'autodétermination. La république slovaque est proclamée, le démantèlement de la Tchécoslovaquie commence. Les Sudètes sont sacrifiés au Reich au nom de la paix, les provinces tchèques de Moravie et de Bohême sont rattachées à l'Allemagne au titre de protectorats. L'Ukraine est annexée par la Hongrie pro-germanique.

Le contexte des deux pièces

C'est ici que nous retrouvons le contexte de nos deux pièces au travers du traitement réservé aux Juifs dans les protectorats.

Les ghettos de Prague, ceux d'Europe de l'Est, puis les camps de concentration et d'extermination feront près de 88 000 morts parmi eux. Pour la seule Slovaquie, 70 000 Juifs seront déportés, et seuls quelques milliers survivront à l'épreuve des camps. La participation des autorités hongroises à la Solution finale entraînera 137 000 nouvelles déportations parmi la communauté juive d'Ukraine.

Le 5 mai 1945, Prague se soulève contre l'occupation ; le Conseil national tchèque dirige l'insurrection, alors que l'Armée rouge et les Américains pénètrent dans les territoires tchèques. Le 9 mai 1945, l'armée soviétique entre dans Prague. Un gouvernement de coalition se met en place : c'est le début de la troisième République tchécoslovaque.

De nombreux Tchécoslovaques, dont bon nombre de personnes d'origine juive, ont fui leur pays pendant la guerre ; Prague, autrefois ville d'accueil des opposants



au régime nazi, se voit préférer des terres d'exil plus clémentes, parmi lesquelles les États-Unis, l'Italie et la France qui, du moins jusqu'à la promulgation du Statut des Juifs, semblent privilégiées, comme dans l'exemple tout particulier donné par la pièce *On ne peut pas se plaindre*. Mais pour ceux qui partent comme pour ceux qui restent dans Prague occupée, il faut se cacher et se battre en attendant des jours meilleurs.

Le traumatisme de la guerre ajoute une page sombre à l'histoire de peuples déjà tant de fois soumis au joug d'un oppresseur, à la haine des autres ethnies. Aussi, il semble que c'est aujourd'hui une nécessité pour les Tchèques comme pour les Européens de rappeler ces terribles heures de l'histoire, que le flot des événements depuis la fin de la guerre menace de faire tomber dans l'oubli.

La participation des autorités hongroises à la Solution finale entraînera 137 000 nouvelles déportations parmi la communauté juive d'Ukraine.

Antoine Beauquis
Dessin Floriane Brunel

Des acteurs, des textes, des personnages, des mémoires : *Une pièce*

Critique de la pièce

France / République tchèque

Incluse dans le cycle L'Europe sans bagage, la pièce *On ne peut pas se plaindre* présentée par le Golem Théâtre propose un entrelacs de paroles pour le moins singulier.

Tous les textes, dit-on, se répondent entre eux. C'est certainement d'autant plus le cas lorsque ces textes proviennent d'une même période historique, et d'une même zone géographique, en l'occurrence : l'Europe de la Seconde Guerre mondiale. Mais de là à les dire ensemble ? A les laisser se couper les uns les autres ? Ces écrits montrent alors la différence qu'il peut y avoir entre un pays et l'autre, d'une année à l'autre, selon s'il y a une personne en plus ou bien une personne en moins...

La pièce *On ne peut pas se plaindre* est composée de quatre voix, qui font écho à des milliers d'autres similaires. La limite entre la réalité et la fiction, ainsi que celle entre la vie et la mort, semble mouvante.

La première voix est celle d'Oser Warszawski, lisant sa nouvelle. Il parle d'hommes, réfugiés à Grenoble en 1943. Sa parole apparaît comme celle d'un fantôme, tout particulièrement car elle est précédée d'un étalage relativement cru du réel au travers de la lecture des lettres de sa femme, Marie, rédigées juste après l'arrestation et la déportation de ce dernier.

Le jeu de Frederika Smetana, qui incarne cette femme, est très troublant de par son exagération, qui inverse la situation. Le vrai n'est « qu'une » ma-

cabre pièce de théâtre, et la fiction devient plus crédible que les faits eux-mêmes. En effet, c'est bien là le problème de la Seconde Guerre mondiale, et des horreurs en général, qui semblent bloquées par notre esprit... « Que la neige ne soit pas morte de honte, c'est ce que je ne comprends pas », dit Marshka, l'héroïne de la nouvelle *Le dernier coup de sonnette* de Johannes Urzidil (qui a en partie inspiré la pièce), à l'arrivée des Allemands à Prague. Ce personnage-ci semble venir d'un autre monde. Est-ce elle qui devient folle ou est-ce tous les autres ?

La musique : surgissement du souvenir

Outre ces jeux de témoignage et de fiction, il y a encore ceci : la parole. Parler, crier, manipuler les syllabes et les tons ? Il faut dire ce que l'on a à dire, de

Le vrai n'est qu'une macabre pièce de théâtre, et la fiction devient plus crédible que les faits eux-mêmes. C'est bien là le problème de la Seconde Guerre mondiale, et des horreurs en général, qui semblent bloquées par notre esprit...

peur que cela ne disparaisse. La mémoire est aussi une urgence, et c'est précisément en cela que cette pièce trouve sa place au sein du festival Sens Interdits placé sous le signe des identités-mémoires-résistances.

Il y a enfin une quatrième voix, qui parle tchèque mais aussi un peu toutes les langues : le piano et l'homme assis devant.

C'est au coin de la petite scène sombre aux allures de confidence du Théâtre de l'Élysée, qu'est placé le piano. Assis devant, le pianiste tchèque : Premysl Rut. Dès les premiers moments de la pièce s'instaure un véritable dialogue entre les trois personnages et le musicien. La musique, plus qu'un simple « fond sonore » devient alors une quatrième voix qui s'ajoute à celle de Marie, Oser et Marshka. Une voix nostalgique, venue des cabarets des années trente. Une voix qui nous raconte bien plus que les personnages ne peuvent exprimer. Comme pour « dire l'indicible », un souvenir lointain qu'il est important de se remémorer. Les paroles des personnages sont suivies, voire coupées par des sortes « d'apartés musicaux », vecteurs des sentiments profonds des personnages.

Floriane Brunel et Morgane Vaucher



PHOTO GOLEM THÉÂTRE

Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves...

> Du Golem Théâtre, présentée au Théâtre des Célestins

“

Critique de la pièce France / République tchèque

Une leçon de pudeur qui permet de tout dire et de tout entendre

Quelques grésillements sur un son des années 40. Obscurité totale de la pièce. Des voix qui résonnent à travers la radio, qui scandent un nom, un seul, celui d'Hitler, le Führer. Puis une scène qui s'éclaire. Un son qui se propage, pesant, oppressant presque. Quelques personnes autour d'une table, silencieuses, pensives.

” *

Enfin une voix qui déchire l'atmosphère, une poignante interprétation qui arrive à faire frissonner le spectateur. Quand une voix s'éteint, une autre enchaîne, en une suite de témoignages ininterrompue. Témoignages éprouvants de réalités déchirantes, témoignages concrets d'une époque terrorisante. *Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves...*, il se passe surtout un échange, une proximité, un cauchemar partagé entre différents enfants qui ont dépassé leur douleur, qui laissent couler leurs mots, qui expriment comment leur enfance a pu effacer à certains endroits leurs rêves... Plusieurs paroles du passé, extrapolées et à la fois reliées dans un seul texte se prononcent, comblent la salle muette face à tant d'émotion.

Une sorte d'interview du passé prend d'abord forme en toute légèreté, avec des saveurs, des souvenirs précis improbables enchantant le passé familial. Néanmoins, les difficultés de l'époque resurgissent. À travers la confusion de quelques phrases, des différentes langues et nationalités, à travers l'oubli de certains événements sans doute indescriptibles, peut-être trop traumatisants, les hostilités sont perceptibles. À travers des détails que l'on penserait vains à l'heure actuelle mais qui constituent en réalité les seuls souvenirs heureux de gosses qui n'avaient demandé qu'à jouer comme leurs camarades, on découvre que l'aube de la vie a été pour ceux-ci totalement déconstruite. Quelques mots sur leur religion, certes, mais surtout sur les plats d'antan, la cuisine, la vraie avec les

Dessin Cindy Dubost



odeurs et les goûts inatteignables des petits plats préparés par leur maman. Les larmes aux yeux de décrire ce qui leur avait fait chaud au cœur, les rescapés du génocide parlent sans s'arrêter du gouffre dans lequel les a menés leur origine, leur religion.

Sans dénuer leurs dépositions d'une

pointe d'humour, les victimes dénoncent les vices d'une Seconde Guerre mondiale qui les a arrachés à leurs racines.

Du témoignage à l'œuvre

Les comédiens s'emparent de déclarations d'anciens enfants ayant, pour

la plupart, séjourné dans la colonie d'Izieu, et arrivent à s'appropriier le texte avec une distance respectueuse. Convaincants dans l'ensemble, leur lecture publique a pu surprendre les spectateurs de différentes manières. Une voix exceptionnelle pour accompagner chacun, un guitariste hors pair pour une touche personnelle, humoristique pour respirer au milieu du drame qui se révèle et se fait plus précis encore quand les réflexions prennent un souffle plus personnel dans une dimension que l'on aurait souhaité irréaliste.

Une entité inégalable

« Y' a un humour chez les juifs » : il y a surtout un passé déconcertant, passé nécessitant des œuvres comme celle de Frederika Smetana et Michal Laznovsky qui ont fait de ces témoignages une entité inégalable. Avec une note personnelle de la part de chacun, *Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves...* avec sa pointe d'humour et de dénonciation, s'inscrit dans l'univers du théâtre décalé comme une révélation.

La pièce contribue à la transmission d'un lourd passé, ces témoignages ne sont pas seulement ceux des anciens enfants d'Izieu, le Golem Théâtre présente, par son interprétation d'une justesse impeccable, les cris, les douleurs, les mots de tous les enfants victimes de cette abominable terreur qui s'est abattue sur le monde entre 1939 et 1945.

Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves... Le public semble être conquis et avoir compris ce qu'est la profondeur humaine...

Serena Benetti, Florence Carrot et Cindy Dubost

S'emparant de véritables déclarations d'anciens enfants ayant passé quelques semaines à quelques mois dans la colonie d'Izieu, les comédiens arrivent à s'appropriier le texte avec une distance respectueuse.

* Citation de Patrick Penot, Directeur artistique du festival Sens Interdits au sujet de la pièce *Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves...*

Propos de collégiens...

France / République tchèque

Avis du public

Dans le cadre du festival Sens Interdits, le Théâtre des Célestins a mis en place un partenariat avec le Conseil général du Rhône permettant à des élèves de troisième du département de suivre un parcours pédagogique culturel s'inscrivant dans le cadre général du projet Etudes et Mémoire et dont l'aboutissement sera la visite du camp d'Auschwitz Birkenau en janvier 2012.

Martin et Mathilde font partie de ces élèves participants.

Mathilde, 14 ans

Avant de découvrir la pièce

J'ai été sélectionnée, avec mon collègue, pour partir à Auschwitz. Je suis très investie dans le projet culturel que nous entreprenons à cette occasion, cela permet de mieux connaître l'Histoire. Nous avons visité la maison d'Izieu, rencontré la troupe du Golem Théâtre et avons donc pu découvrir en avant-première le sujet de la pièce. Grâce à ce projet, nous avons également visité le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation où nous avons notamment pu regarder quelques extraits du procès Barbie. Voir et vivre en décalé de grands moments d'Histoire même s'ils sont odieux et cruels est une chose vraiment importante. Je pense que connaître tous ces événements qui ont touché tous les pays du monde peuvent faire varier notre point de vue. J'espère à travers le théâtre – un art qui selon moi exprime beaucoup de choses – découvrir un autre aspect de cette époque cruciale de notre Histoire.

Après

Cette pièce a été vraiment surprenante. La restriction de la mise en scène et des mouvements m'a assez décontenancée mais la pièce a réussi à prendre vie à travers les textes tant les paroles étaient touchantes. Les comédiens étaient excellents car j'avais l'impression d'entendre des personnes qui avaient réellement vécu ce traumatisme. C'était très bien. J'ai beaucoup aimé les petites anecdotes de chaque personnage. On avait une vision globale et on pouvait se faire une idée de ce qu'ont réellement



DESSIN SERENA BENNETT, FLORENCE CARROT ET CINDY DUBOST

vécu ces personnes. Le témoignage qui m'a particulièrement marquée et touchée est sans aucun doute celui d'Hélène. Ce qui m'a émue et à la fois choquée, c'est le fait qu'elle ne comprenne plus sa langue maternelle. Cette pièce a été tout de même éprouvante car elle est très difficile par les paroles, surtout que rien n'est inventé...

Le témoignage qui m'a particulièrement marquée et touchée est sans aucun doute celui d'Hélène. Ce qui m'a émue et à la fois choquée, c'est le fait qu'elle ne comprenne plus sa langue maternelle. Cette pièce a été tout de même éprouvante car elle est très difficile par les paroles, surtout que rien n'est inventé.

Martin, 13 ans et demi

Avant

Je viens voir cette pièce dans le cadre d'un voyage à Auschwitz où nous allons rencontrer quelques témoins de la déportation et visiter les lieux. L'époque de la Seconde Guerre mondiale m'intéresse car elle est récente. De plus, les conséquences en ont été graves et des choses très importantes se sont produites pendant cette période. Je sais que la pièce retranscrit des témoignages d'anciens enfants de la Maison d'Izieu, cependant je ne l'ai jamais visitée. J'ai déjà lu quelques livres sur cette période et regardé pas mal de films mais je pense que le théâtre, « le vrai » en quelque sorte, sera plus marquant.

Après

J'ai trouvé la pièce extrêmement étrange, je ne m'attendais pas à cela. Je n'avais jamais vu de théâtre avant mais je pense que celui-ci est très particulier. J'ai trouvé les mots compliqués puis la mise en scène plate puisque les personnes étaient seulement assises autour d'une table. L'univers était très spécial avec les personnes qui chantaient et les comédiens qui lisaient le texte. Cela dit, il était très intéressant de voir des petits bouts de vie qui se déclinent au fur et à mesure que la pièce avance. Les comédiens jouaient très bien, ce qui m'a surtout marqué c'est le témoignage d'Hélène qui oublie énormément de choses de son enfance. Même si cette pièce était difficile à suivre pour moi, je l'ai assez appréciée.

Propos recueillis par Serena Benetti, Florence Carrot et Cindy Dubost

“ *Les pièces ne sont pas faites pour plaire mais pour dénoncer* ”

Interview

France / République tchèque

Le 4 octobre, l'équipe des Célestins est invitée au CCO Jean-Pierre Lachaize pour une présentation publique du festival. À cette occasion, Frederika Smetana et les autres comédiens du Golem Théâtre dévoilent quelques extraits de leurs deux pièces.

La pièce, *Il se passe quelque chose de bizarre avec les rêves* retranscrit les témoignages de personnes ayant séjourné à la Maison d'Izieu pendant la Seconde Guerre mondiale. Comment en êtes-vous venue à vous intéresser à cette maison d'enfants et comment avez-vous sélectionné les textes que vous avez insérés dans votre scénario ?

Frederika Smetana : Le Golem Théâtre, troupe franco-tchèque, se produit en Rhône-Alpes depuis quelques années. C'est en explorant la région que nous avons eu l'occasion de rencontrer certains de nos partenaires. Nous avons alors choisi de rallier notre projet artistique « L'Europe sans bagage » avec le mémorial de l'ancienne colonie d'Izieu car cela correspondait tout à fait à l'esprit de ce que nous avions entrepris au sein du travail de la compagnie.

Nous avons cherché de la matière littéraire dans les archives et nous avons sélectionné avec Katel Houzé (ndlr : responsable de la communication de la Maison d'Izieu) tout ce dont nous pourrions avoir besoin pour finaliser le projet qui avait alors mûri dans nos têtes. Nous nous sommes penchés sur les témoignages des enfants qui avaient eu un parcours atypique : les étrangers. Nous nous sommes notamment intéressés aux différences de langage que chacun pouvait avoir, à leurs souvenirs d'exil à travers l'Europe. Nous avons essayé de distinguer toutes les étapes et les cultures différentes qu'ils avaient pu connaître en si peu de temps durant leur enfance. Les nombreuses anecdotes qu'ils emploient dans leurs témoignages sont à mon sens très pertinentes et donnent de la matière pour une véritable appropriation de leurs paroles.

Et justement, n'est-ce pas difficile d'interpréter des personnes existantes et encore vivantes sur un sujet aussi délicat ?

Non, car ici nous n'interprétons pas vraiment. Nous avons donné une forme d'anonymat aux témoignages en mettant bout à bout des morceaux de paroles des anciens enfants ; ainsi nous nous les sommes appropriés mais à notre façon. Les paroles

s'entrecroisent et donnent naissance à un nouveau récit qui a pour objectif de représenter tous les enfants qui ont vécu ce drame. Nous avons refusé de personnaliser par respect. Il n'y a pas de jeu sur scène, aucune représentation scénique non plus. Nous avons simplement souhaité transmettre leurs paroles, raconter une histoire à travers eux - ceux qui ont accepté de témoigner.

Vous avez rencontré les anciens enfants d'Izieu ? Sont-ils venus voir la pièce ?

Oui ! C'était d'ailleurs très émouvant de les rencontrer. Ils ont été très drôles pendant la pièce, lorsqu'ils sont venus la voir pour la première fois : ils récitait les textes en même temps que les comédiens et débattaient sur leurs propres paroles car cela faisait ressurgir beaucoup de souvenirs en eux.

En lisant leurs récits, qu'avez-vous retenu de plus marquant ? Qu'est-ce qui vous a le plus intéressé ?

Le fait qu'ils n'aient pas tous le même âge et que leurs parcours aussi soient divers et multiples, cela apporte une note véritablement intéressante car les souvenirs d'enfance relatés sont très différents les uns des autres. Quant à l'évocation de leur vie : ils emploient tellement d'anecdotes touchantes, des souvenirs de rien mais qui sont finalement un tout. Ils revivent tout simplement leur histoire avec des faits minimes mais qui ont constitué l'essentiel de leur bonheur. Ce qui est intéressant aussi, c'est que l'on retrouve une conception enfantine des événements, une certaine innocence... C'est également l'occultation de certaines choses de l'époque, pour survivre il faut sans doute parfois oublier... Certains, étonnamment, arrivent très précisément à décrire les camps... et puis le souvenir terrible du manque des parents, ou encore celui de la faim qui a été un élément marquant et que nous avons essayé, par choix dramaturgique, de garder dans la pièce.

Pourquoi avoir intégré la musique dans votre travail ? Comment avez-vous choisi votre univers sonore ?

On a introduit la musique pour une raison simple, c'est qu'il était essentiel d'engendrer des formes d'improvisation à la guitare et au chant pour éviter de donner une ambiance trop lourde et trop académique. L'association des sons, de la voix et de la guitare donne un effet très spécial, peut-être bizarre, néanmoins c'est un travail fin et subtil. Les sentiments interviennent plus facilement dans le texte, cela nous permet déjà de ressentir l'impact de nos paroles et aide le public à sentir plus de choses encore. Nous avons également fait en sorte que différentes langues soient représentées dans les chansons comme le yiddish, ou le judéo-espagnol - pour faire référence à Rivesaltes ; autrement dit, c'est toute une culture et une coutume juive qui interviennent à travers l'effet de la musique.

Pour finir, quelle est votre vision du festival Sens Interdits et comment votre pièce s'inscrit-elle dans ce festival ?

Le festival a une cohérence certaine dans le sens où il apporte différentes réflexions sur des sujets parfois polémiques. Les pièces ne sont pas faites pour plaire mais pour dénoncer. En cela, le festival Sens Interdits fait un travail remarquable. Il est un outil de transmission qui permet d'avoir un impact assez fort sur la société. L'identité du festival est très affirmée et son fond va au-delà du simple spectacle « pour faire du théâtre ». Non, ici, c'est autre chose qui est en jeu, quelque chose de plus fort et de plus beau. Notre pièce s'inscrit dans ce festival naturellement et simplement, avec ce respect de la parole, des paroles qui se répondent et se complètent. Dans la représentation, on ne le voit pas au premier abord mais au fil des pages qui se tournent, le respect se détecte, s'entend.

Propos recueillis par **Serena Benetti, Florence Carrot** et **Cindy Dubost**, lors de la présentation publique du festival Sens Interdits au CCO Jean-Pierre Lachaize le 4 octobre 2011 et lors de la rencontre avec l'équipe artistique au Théâtre des Célestins à l'issue de la représentation du 27 octobre 2011.

Une guerre personnelle

> Mise en scène Tatiana Frolova, présentée au Théâtre du Point du Jour

Russie

Critique de la pièce

Entre théâtre et vidéographie

Tatiana Frolova n'aime pas ce qui est figé. Elle aime l'expérimentation et est constamment à la recherche de nouvelles formes théâtrales. Pour ce spectacle, elle a choisi d'associer le théâtre à la vidéo, non pas des extraits préenregistrés mais des images réalisées sur scène, en direct.

« Le théâtre est inscrit dans mes rides ». C'est ainsi que Tatiana Frolova a résumé son œuvre, le 26 octobre dernier, lors de la rencontre publique au Théâtre des Célestins, avec Arkadi Babtchenko, ancien soldat russe lors de la guerre de Tchétchénie, journaliste et auteur de *La Couleur de la guerre* et de bien d'autres récits que la metteuse en scène a partiellement adaptés dans sa création *Une guerre personnelle*.

La pièce est née d'un hasard, d'une lecture fortuite sur Internet : une interview d'un écrivain contemporain russe vivant à Moscou, et jouissant d'une surprenante liberté de ton. Cet auteur, Arkadi Babtchenko, publie en effet depuis 2005 des écrits sur la Tchétchénie. Il y a combattu par deux fois les ennemis que la tradition nomme « héréditaires » des Russes. Il observe l'armée et la société russes pour faire mûrir une sorte de réflexion, de débat sur ces conflits internes (dits civils ou interethniques). Ayant rencontré un vif intérêt à Moscou, en Allemagne et au Royaume-Uni, ses œuvres ont d'ailleurs obtenu quelques prix russophones et étrangers dans les années 2005-2008.

Cela aurait pu en rester là, demeurer un ensemble de témoignages composés sur la violence de la confrontation entre un autre et soi, sur la négation de cet autre (en se niant soi-même), sur le traitement instrumentalisé du conflit. Mais en 2009, un an après les crises sud-ossète et abkhaze, Tatiana Frolova contacte Arkadi Babtchenko à Moscou afin de lui demander si sa compagnie, le Théâtre KnAM (à Komsomolsk-sur-Amour, près de Birobidjan) pouvait s'inspirer de ses écrits tchéchéniens, et, en particulier de *La Couleur de la guerre*.

L'auteur accepte. Le spectacle naît. Tatiana engage ainsi quatre acteurs de sa troupe dans une entreprise, dont ils ne sortiront pas indemnes : connaissant de très loin la guerre, ils ont découvert des non-dits et un visage assez vraisemblable de l'Armée fédérale, dont on ne compte plus les exactions, les corruptions d'officiers ainsi que les suicides parmi ses rangs.

Arkadi Babtchenko publie depuis 2005 des écrits sur la Tchétchénie. Il y a combattu par deux fois les ennemis que la tradition nomme « héréditaires » des Russes.

Théâtre « documentaire »

À l'occasion de la première représentation d'*Une guerre personnelle* au Théâtre du Point du Jour, le jeu des acteurs ne se dissociait pas très bien de la performance des vidéogrammes ; quelques spectateurs ont dû être gênés par cet artifice, utilisé souvent comme moyen accessoire, et non complémentaire. Le théâtre dit « documentaire », apparu dès les années 1960 en URSS, est par ailleurs appliqué à la pièce présente. Est-ce ainsi une forme d'expression artistique permettant de détourner la censure ?

Ce mariage original, alliant théâtre et vidéographie connaît cependant des réussites : les supports de spectacle se confondent tant et si bien qu'ils offrent des scènes surréalistes dénonçant toute l'absurdité de la guerre en général, et en Tchétchénie en particulier.

En définitive, *Une guerre personnelle* est un spectacle déroutant par les média mis en œuvre et perturbant par la réflexion engendrée. Sans compter qu'oser donner un tel éclairage à une guerre de l'ombre interroge indubitablement.

Evrard Charpentier



PHOTO VALÉRY SAINFIEV

Une guerre personnelle, une expérience sensible

Analyse

Russie

Une guerre personnelle est tirée d'une expérience de soldat pendant le conflit en Tchétchénie. Une mise en scène sobre et dépourvue d'agressivité qui cherche à démontrer l'absurdité de la guerre à travers une image personnelle et intime des « sensations » perçues de l'intérieur par un soldat : froid, puanteur, saleté, faim...

A

la lecture de la présentation de la pièce *Une guerre personnelle*, ce qui vous saute aux yeux, retient de façon étrange votre attention, c'est cette sollicitation des cinq sens auxquels la metteuse en scène fait appel sur scène. La curiosité vous ronge, l'envie de découvrir un nouveau théâtre suscitant les cinq sens vous pousse à aller voir cette pièce avec une seule question en tête : Comment ? Comment vont-ils faire pour amener les cinq sens sur les planches ? Bien sûr, la vue et l'ouïe sont des sens habituellement sollicités au théâtre. Mais l'odorat, le toucher, le goût ?

La vue, ce n'est pas seulement vos yeux qui se posent sur le jeu des acteurs, c'est aussi ces trois écrans sur lesquels sont diffusés des images d'archives, des témoignages de soldats, les acteurs eux-mêmes, c'est l'expression de la mémoire et de l'identité de ces soldats qui sont allés en Tchétchénie pour une guerre. Ce sont tout à la fois ces photos de soldats russes que les acteurs tiennent dans leurs mains, tendent aux yeux du spectateur, qui voit ces visages dont les noms apparaissent sur l'écran.

L'ouïe, ce n'est pas seulement la douce sonorité de la langue russe, la poésie du texte déclamé en français, c'est aussi le bruit retransmis des chars, des coups de fusils, des bombes, les cris, les pleurs, les plaintes, le bruit terrifiant que les soldats entendaient qui oppresse, scinde le rythme effréné de la guerre.

Le toucher, c'est cette terre étalée sur la scène, cette terre mouillée dans laquelle les acteurs enfouissent leurs mains, leurs pieds, leurs visages, comme l'ont fait

une atmosphère glaciale grâce à la sobriété du décor. Tout contribue à faire ressentir au mieux les émotions grandissantes chez les personnages.

Malgré l'exposition au grand jour des caméras et des micros, l'illusion théâtrale se construit, s'installe, nous envahit et nous entraîne dans le monde de la guerre. Par habitude, nous avons tendance à dire que la télévision est une fenêtre ouverte sur le monde, alors ces trois écrans qui surplombent la scène sont-ils des

fenêtres ouvertes sur le monde de la guerre ? Oui, ils le sont, mais ils sont aussi bien plus que ça. Ils sont comme les yeux d'un autre soldat qui n'est pas présent sur scène, qui vit avec les personnages la guerre de Tchétchénie, qui patauge dans la boue, qui voit le visage de ses camarades crevassé par la fatigue et la faim. Et ce soldat, c'est nous.

Prisca Berger et Manon Fraschini

Le spectateur n'a pas directement la sensation du goût ou du toucher, mais face à la puissance des mots et des sons, il se retrouve transporté personnellement dans cette guerre, aux côtés des soldats russes.

les soldats russes pendant la guerre de Tchétchénie. Cette eau aussi qui est versée sur eux.

Le goût, c'est ce pain que les acteurs mangent, cette boîte de conserve qu'ils goûtent, cette cigarette qu'ils fument, mais aussi le goût de la terre mouillée omniprésente sur scène.

Et l'odorat encore, une fumée de cigarette, une odeur de brûlé quand ils mettent feu à une photo, la simple odeur de nourriture.

Des mots et des sons

Les cinq sens des acteurs sont mis à contribution sur scène, mais aussi à l'écran, on voit les images de soldats touchant, sentant, mangeant. La pièce entière y fait allusion jusque dans les paroles des acteurs. Tous décrivent des actes banals, quotidiens, marquant chaque détail - lequel prend alors une importance inhabituelle pour ces soldats.

Certes, le spectateur n'a pas directement la sensation du goût ou du toucher, mais face à la puissance des mots et des sons, il se retrouve transporté personnellement dans cette guerre, aux côtés des soldats russes. Il crie de désespoir avec eux, il ressent cette sensation de faim qui crispe son ventre, il frissonne dans



PHOTO VALÉRY SAYFIEV

Le récit controversé de Soungalo Samaké

Soungalo Samaké, fils d'agriculteur devenu soldat par hasard, est entré dans l'histoire pour avoir arrêté le premier président de la République du Mali lors du coup d'État de novembre 1968. Membre influent du système répressif du nouveau régime, il est condamné au bagne suite à une accusation de complot. À sa sortie, il se confie à un éditeur afin de publier ses aveux, éditeur qu'il a d'ailleurs torturé de ses propres mains quelques années auparavant.

Le 16 juin 1895, un décret institue le gouvernement général de l'Afrique Occidentale française (AOF) regroupant le Sénégal, le Soudan français (actuel Mali), la Guinée et la Côte d'Ivoire, auxquels se rajouteront par la suite la Mauritanie, Le Dahomey (actuel Bénin) et la Haute-Volta (actuel Burkina Faso). Ces huit territoires forment des colonies françaises.

La première République de Modibo Keita s'étend de 1960 à 1968. En septembre 1961, plus aucune troupe militaire française n'est au Mali. Le Mali est donc entre les mains de Modibo Keita qui prétend dès mars 1961 vouloir mettre en place un programme socialisant. Son parti unique est l'Union Soudanaise-Rassemblement démocratique Africain (USRDA) créé en 1946.

La population malienne était et demeure de façon moindre faiblement éduquée. En 1962, le taux de scolarisation s'élève à 8 %. Paradoxalement, le régime bénéficie du soutien inconditionnel du syndicat unique des travailleurs du Mali.

Élections

En avril 1964 se déroulent les élections législatives. Sans grande surprise,

elles sont gagnantes pour les 80 candidats de la liste du parti unique. Malgré l'apparente victoire, le parti n'en est pas moins soudé. Une épuration est menée dès l'été 1967 lors de la proclamation de « l'an 1 de la révolution malienne ».

Un putsch a lieu le 19 novembre 1968 contre Keita et son régime. Les leaders du parti unique sont arrêtés et un Comité militaire de libération nationale présidé par Moussa Traoré se met en place.

Le 19 juin 1978, Moussa Traoré est réélu à la quasi-unanimité et les candidats du parti unique l'emportent avec 99,85 % des voix. Il sera président de 1968 à 1991. Le 26 mars 1991, Traoré est renversé et est arrêté pour corruption.

Les résultats des élections présidentielles du 26 avril 1992 sont beaucoup plus crédibles qu'en 1978. Alpha Oumar Konaré, le candidat de l'alliance pour la démocratie est élu avec 69,01 % des voix. La transition démocratique est accentuée par la condamnation à mort de Moussa Traoré. En 2000, Konaré renonce à se succéder à lui même pour 2002.

Depuis le 8 juin 2002, le président malien est Amadou Toumani Touré.

Charlotte Vampo

À propos de l'œuvre

Vérité de soldat est une pièce franco-malienne écrite par Jean-Louis Sagot-Duvauroux, mise en scène par Patrick Le Mauff et inspirée du récit autobiographique de Soungalo Samaké *Ma vie de soldat*. Soungalo Samaké est un ancien commandant de la compagnie de parachutiste de Djicoroni dépendante de l'ancien régime dictatorial de Modibo Keita. Ce récit fait controverse dans la mesure où il représente pour Samaké, le moyen d'atténuer d'une certaine manière sa responsabilité dans les souffrances passées, de se racheter une conscience d'homme malgré ses exactions commises sur le peuple malien. Il a été le complice pendant dix ans du régime dictatorial de la Première République qui s'est étendue de 1960 à 1968, de la décolonisation à la chute de Keita le dictateur.

Vérité de soldat aborde ainsi le rapport complexe entretenu par un peuple avec sa mémoire au fil d'un dialogue étonnant entre victimes et bourreau. Elle est aussi l'occasion d'avoir un aperçu véritable de l'histoire passionnante du Mali.

Charlotte Vampo

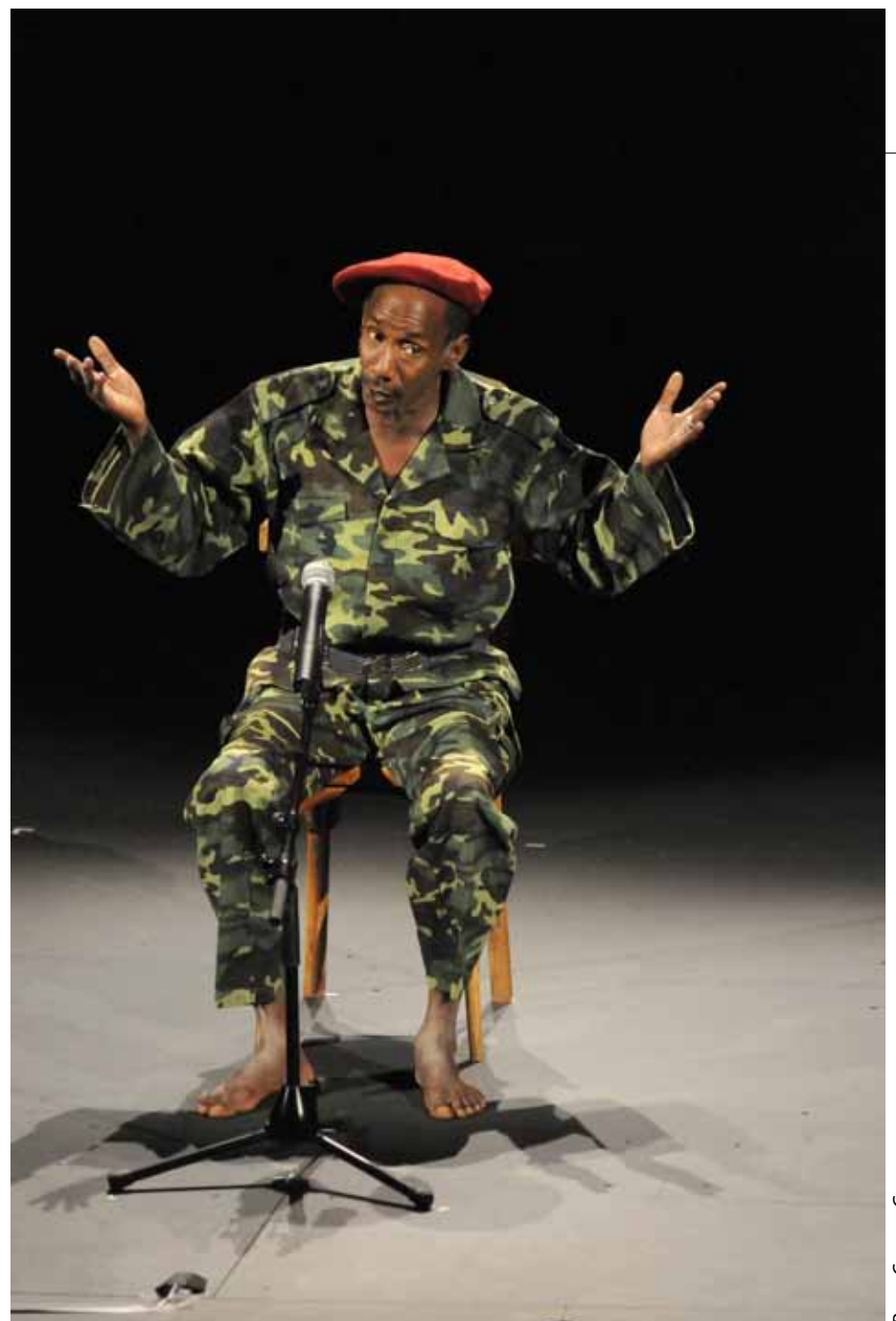


PHOTO CHRISTIAN GANET

Alors que l'Afrique vient de célébrer un demi-siècle d'indépendance, *Vérité de soldat* aborde le rapport complexe d'un peuple avec sa mémoire au gré des retournements politiques et des fluctuations de l'histoire. Derrière le témoignage froid et objectif transparait la nécessité de dire la vérité en vue de la réconciliation nationale.

« La tragique banalité du mal »*

Un banc. Une chaise. Un bureau, et l'écran immense à l'arrière de la scène. Un décor sommaire, réduit au strict nécessaire. Le noir presque total dans la salle. Enfin les acteurs entrent, et la magie peut opérer.

Face à face, Catherine, jeune Malienne née d'un viol collectif, et Amadou Traoré, grand homme du « socialisme scientifique » africain, discutent du surprenant projet du vieil homme. Celle-ci ne comprend pas pourquoi Traoré, éloigné du pouvoir puis jeté en prison après le coup d'État militaire de 1968, s'entête à vouloir publier ses entretiens avec le capitaine Soungalo Samaké, son ancien tortionnaire, l'homme qui a mis brutalement fin à ses rêves pour le Mali. Ce sont trois mémoires du Mali, socialiste, militaire et démocratique, qui se voient incarnées par ces personnages, chacun habité par ses propres idéaux, ses propres ambitions. Un dialogue à trois voix, dans une époque où les anciens ennemis se défendent avec une ferveur déconcertante.

Le capitaine Samaké entre à son tour en scène, et ce sont les entretiens du bourreau et de son ancien prison-

nier qui sont joués sous nos yeux – alors seulement la lumière peut commencer à se faire sur la relation des deux hommes. Passant dans une même phrase du bambara au français, avec lesquels il jongle habilement, le militaire, avec humour et une pointe de cynisme, raconte son histoire sans omettre les parts d'ombre : une vérité offerte sans concession, une *Vérité de soldat*, qui nous fait découvrir l'histoire sanglante de ce Mali qui, il n'y a guère plus de cinquante ans, faisait partie de l'Empire colonial français.

Nos mémoires sont encore imprégnées des grands procès de la Seconde Guerre mondiale, et de l'éternel refrain des responsables nazis : « je n'ai fait qu'obéir aux ordres ».

Surtout, la nouvelle amitié du capitaine Samaké et d'Amadou Traoré questionne la relation du bourreau et de la victime, et nous amène à mieux considérer l'écart culturel pouvant séparer, cinquante ans après l'indépendance, l'ex-puissance coloniale et l'ancien colonisé. Deux hommes que la haine commune du nouveau pouvoir

et le brûlant désir de vérité vont réunir ; deux hommes un jour portés aux nues, et le lendemain jetés en prison, deux hommes ayant tour à tour connu le rôle de tortionnaire ou de meurtrier, et celui de prisonnier politique.

Destin subi

Adama Bagayoko (acteur de la pièce) le dit lui-même : ce qu'il apprécie chez Samaké, qu'il incarne avec présence et bonne humeur, c'est « qu'il assume » son passé. « Samaké aurait été un bon cultivateur, mais l'histoire lui a mis un

refrain des responsables nazis : « je n'ai fait qu'obéir aux ordres ». Notre après-guerre a vu l'acte de désobéissance à des commandements injustifiables consacré comme un devoir citoyen, car ainsi seulement la justice pouvait poursuivre sa lourde tâche, sans tomber dans l'absurdité et ses conséquences les plus effrayantes de cynisme et de noirceur. « La tragique banalité du mal » disait Hannah Arendt, implacable de lucidité.

Cette pièce éminemment politique et polémique, comme en témoignent les menaces de mort reçues par ceux qui ont eu le courage d'en défendre la représentation, nous fait non seulement réfléchir sur l'histoire d'un pays dont l'indépendance semble avoir supprimé toute trace dans nos livres d'histoire, mais par un effet de miroir nous porte à repenser le poids de la notion de responsabilité dans nos propres sociétés et l'importance du dialogue des mémoires pour comprendre le passé d'une Nation.

Antoine Beauquis

* Citation de Hannah Arendt

« Même les bourreaux ont une âme »

Des mots en bambara mélangés à d'autres, en français. L'incompréhension d'une femme face à la compassion d'un homme. Pardonner ? Certainement pas.

Faire un pas en avant sans se retourner sur des injustices et la terreur qui s'est abattue sur le pays, tel est le chemin qu'à décider de poursuivre Traoré, l'homme qui a subi et auquel, étonnamment, Soungalo Samaké a confié son récit. La vérité d'un homme qui avait pour principe de « punir les impolis », phrase qui a fait trembler le spectateur en ce 22 octobre. Termes qui ont aussi un impact indescrip-

table de voir un homme comme celui-ci assumer ses actes par des mots et ne toujours pas en subir les conséquences. Elle s'adresse à Traoré afin de l'empêcher de diffuser ce récit de malheur. À travers des images d'archives et afin de transmettre son message du passé, l'ancien responsable du Mali socialiste partage son passé mais surtout évoque sa rencontre avec celui qui l'a torturé.

Un homme injuste

Samaké entre en scène. Silence. Une sorte de plaidoirie prend alors place. Le ton est brut et assez cynique mais non sans une pointe d'humour. Une vérité, affreuse, certes, mais une réalité assumée se dégage à travers les paroles du militaire. À la découverte d'un bourreau sympathique, la pièce converge en ce sens. A quoi bon à nouveau dénoncer les erreurs d'un individu qui a décidé de les retranscrire lui-même ? Le récit biographique d'un homme injuste mais typiquement humain nous entraîne sur une réflexion profonde sur la na-

ture de nos actes et sur leurs conséquences.

Une pièce que l'on suit avec passion, non pas que l'on arrive à excuser l'homme, mais parce que cette facilité qu'il a à assumer son passé est assez admirable. L'homme ne s'excuse pas de ce qu'il a pu commettre, certes, mais à travers une certaine autodérision, il exprime un passé difficile. Voir un tortionnaire comme un pantin est assez osé, avoir comme protagoniste un anti-héros est assez original, en cela la pièce est éprouvante et relativement exquise à la fois. Une œuvre comme l'on en voit peu. Ce que l'on retiendra, c'est peut-être que *Même les bourreaux ont une âme* pour reprendre le titre du livre de Maïti Girtanner, la relation entre Samaké et Traoré, la sympathie que l'on peut éprouver pour le personnage semblent confirmer cette affirmation.

Ce n'est pas parce que l'on a pu rire avec les propos d'un assassin que nous n'avons pas de cœur.

Florence Carrot

Samaké entre en scène. Silence. Une sorte de plaidoirie prend alors place. Le ton est brut et assez cynique mais non sans une pointe d'humour.

table sur Catherine, jeune femme, née involontairement des conséquences du régime militaire malien. Un homme, un seul, la traumatise plus que les autres : Soungalo Samaké, le tortionnaire malien. Un bourreau discret puisqu'à l'heure actuelle, personne ne le connaît sous ce masque. Catherine, pourtant, sait qui il est et re-

Dans un pays où le dialogue est entravé par les codes ancestraux, comment fabriquer une mémoire collective ?

La tradition : obstacle ou moteur pour la mémoire ?

Dans les sociétés africaines traditionnelles, le concept de pouvoir, notamment de pouvoir politique, était généralement (et est encore parfois) très dépendant de la religion et des croyances. La religion est le point de contact de deux sphères : la sphère de l'invisible qui correspond aux ancêtres, aux morts et à l'être suprême avec la sphère du visible c'est-à-dire les hommes, chefs et rois.

La source du pouvoir dans son acception traditionnelle est le monde invisible. Ainsi, il ne s'acquiert pas de façon personnelle, il n'y a ni nomination ni choix. Si quelqu'un se dit intérieurement « possédé du pouvoir », on ne peut le contredire. En revanche, le modèle de l'exercice du pouvoir est imposé à celui ou ceux qui le possèdent par une codification et des rites ; le fait de croire est une adhésion, le pouvoir devient donc, d'une certaine façon, « manipulable ». Par conséquent, il serait plus juste de dire que lorsque dans certains pays d'Afrique de l'Ouest, les habitants « obéissent au chef », ils obéissent plutôt à la tradition.

Par ailleurs, en se penchant sur la culture afri-

caine, on entrevoit que le processus de mémoire n'est pas chose acquise quand les croyances viennent se mêler à la réalité cruelle du monde et notamment des exactions despotiques des dirigeants ou de leurs alliés. Les croyances apportent avec elles des conceptions du monde et une stratification sociale très inégalitaires. La jeunesse y est très souvent écrasée par le poids des « plus anciens ». Alors, pour produire un effort de mémoire, une relativisation des croyances acquises depuis toujours est indispensable ; ce qui n'est pas simple.

Ce qui différencie la mémoire de l'histoire c'est que la mémoire est mouvante, elle est personnelle puis collective. Or, le passage d'une mémoire personnelle à une mémoire collective est compliqué quand le droit d'expression est limité ainsi que les sources historiques censurées ou effacées. L'urbanisation se répandant, l'occidentalisation des individus se fait, s'accompagnant d'un détachement de la tradition. On ne peut pas dire que c'est absolument une bonne chose car cette dernière est le point de départ d'une culture riche et enrichissante. Néanmoins, ce détachement est essentiel pour des populations qui se sont vues manipulées par des hommes, leurs égaux, abusant de leur pouvoir au nom d'une certaine tradition – légitimant des actes qui ne pouvaient être légitimes.

Sentiment de honte

La pièce de théâtre franco-malienne *Vérité de soldat* est l'exemple marquant de la capacité d'un peuple à être maître de son passé. Dans le cas du Mali comme de beaucoup d'autres pays, cela n'est souvent pas envisageable de façon immédiate car une mémoire connaît quasiment toujours un premier cycle de silence. On peut évoquer de façon similaire la mémoire de Vichy après la chute du régime qui a été très vite dissimulée derrière la mémoire « résistancialiste » pour ne réapparaître que dans les années 60. Le sentiment de honte était caché derrière ladite victoire mais la collaboration est un fait avéré que la reconnaissance du traitement des juifs victimes de la Shoah par l'Allemagne et la France a fait resurgir.

La notion de mémoire percutée celle de démocratie qui semble chère à ceux qui ont été opprimés et qui ne demandent qu'à renouer avec leur passé pour construire une mémoire collective dans une Nation qui garantirait leurs droits fondamentaux. La mémoire reconstituée permet de regarder en arrière dans un même sens, unifie les contestations et permet enfin et surtout d'élaborer une direction commune pour l'avenir.

Charlotte Vampo

Ce qui différencie la mémoire de l'histoire c'est que la mémoire est mouvante, elle est personnelle puis collective.



Témoignages

Elsa, 19 ans

« Je suis allée voir cette pièce car je ne connaissais pas vraiment le Mali et je me suis intéressée à l'histoire de ce pays afin de le découvrir. De plus, je trouvais cela très pertinent de connaître d'autres troupes que des troupes françaises. J'ai été ravie par la pièce qui s'est tenue devant moi aujourd'hui. D'un point de vue culturel et historique, cette pièce a un impact et une influence réelle, le fait que les trois personnages aient une vision de l'Histoire tout à fait décalée donne à réfléchir. Les images d'archives étaient une excellente idée. Les trois comédiens étaient formidables et insérer le Bambara dans ce théâtre-débat a donné un véritable réalisme à la pièce ».

Marie, 29 ans

« L'histoire du Mali est très peu connue, on l'a constaté dans la pièce. J'ai trouvé que même si la pièce suscite énormément d'émotions, elle est longue et très difficile à suivre. D'une part, les dialogues sont denses, d'autre part la restriction de la mise en scène est perturbante. Le ton est très léger par rapport au drame qui est dévoilé et il est as-

sez difficile de comprendre les dialogues tant l'histoire du Mali est méconnue. Ce qui m'a le plus marquée, c'est le côté humain qui ressort, le rapport à l'Histoire qui est sans cesse remodelé. Je crois que ce qui m'a plu également, c'est l'aspect théâtre/documentaire. Retranscrire à travers une pièce des faits réels permet de captiver le public qui découvre une certaine intelligence de l'homme qui arrive à sortir, à projeter les erreurs, les méfaits de sa propre histoire. En cela, cette pièce était très enrichissante. »

Chantal, 56 ans

« C'est une pièce très dense, peut-être un peu difficile à comprendre pour une personne qui connaît mal le Mali et son histoire. J'ai eu un peu de mal à comprendre ce que disaient les acteurs, malgré les surtitres, notamment pour Samaké : le passage d'une langue à l'autre était assez gênant de ce côté-là. Mais j'ai aimé le thème de la relation entre les deux hommes, hier opposés, et maintenant amis ; c'était étonnant, même un peu effrayant, de les voir rire ensemble et s'appeler « grand quelqu'un », et se souvenir des heures de tortures du temps passé avec le sourire. »

Avancer

À l'issue de la représentation du 23 octobre, le public a rencontré l'équipe artistique de *Vérité de soldat*. Extraits des témoignages d'Adama Bagayoko, Maïmouna Doumbia et Michel Sangaré.

main dans la main malgré le passé

Mali

Interview

Comment vous êtes-vous lancés dans l'aventure de cette création ? De quoi est née *Vérité de soldat* ?

Nous avons découvert le livre de Soungalo Samaké que nous avons tous parcouru et qui a été notre véritable source d'inspiration. Ce livre était conçu pour être adapté au théâtre tant il dénonce des choses muettes, qui sont restées trop longtemps cachées. Il faut savoir qu'il s'agit du 7ème spectacle de la compagnie BlonBa, et que notre théâtre essaie de rester vraiment ancré dans la réalité du Mali et d'amener le public à s'interroger sur les questions contemporaines africaines. Nous avons eu un déclic après la lecture du livre de Samaké : c'était le cinquantième anniversaire de l'indépendance et c'est aussi pour cette raison que nous avons souhaité aborder ce thème.

Y-a-t-il eu des réactions de Soungalo Samaké et de Amadou Traoré, deux des protagonistes de la pièce ? N'est-ce pas difficile d'interpréter l'histoire de personnes réelles et encore vivantes ? Les deux hommes sont-ils allés voir la pièce ?

Interpréter et jouer les actes de quelqu'un d'autre que nous-même sur scène est toujours difficile, mais c'est le propre du métier de comédien. Oui, nous avons rencontré Samaké et Traoré avant la création de la pièce. Celui qu'on aurait pu craindre le plus, au premier abord, était Samaké - car il a été le pilier de la répression militaire et était un grand officier. Mais cela a été intéressant. « Je connaissais Soungalo, j'allais souvent dans sa famille car il est très estimé dans ma région au Mali, j'ai été très surpris par le texte qu'il a écrit que j'ai découvert en apprenant mon rôle. L'aspect tortionnaire qui le guidait apparemment à l'époque est loin d'apparaître dans sa personnalité aujourd'hui. » explique Adama qui joue le rôle de Samaké.

La rencontre avec Traoré, quant à elle, a légitimé la façon d'interpréter la pièce car nous avons rencontré un homme qui a traversé toute une époque et qui, de fait, a une vision très juste de la société actuelle. Nous avons été saisis et bouleversés par ces propos. Tout particulièrement car Traoré a énormément d'humour et ce, même lorsque il raconte son passé pourtant tragique et difficile. Ces enfants racontent même que certains le prennent parfois pour un fou tant sa bonne humeur contraste avec son vécu. On a donc voulu faire en sorte que la pièce

soit aussi un écho à ces rencontres.

Samaké et Traoré sont venus nous voir jouer au Mali, nous n'avons pas d'appréhension particulière et il s'avère qu'ils étaient plutôt satisfaits du résultat. Ce qui a été admirable c'est que Samaké a eu une véritable force de caractère, face au public, il a tout assumé.

Le thème de la pièce, le rapport du bourreau à la victime, est assez particulier dans *Vérité de soldat*, pouvez-vous nous expliquer pourquoi avoir choisi de présenter Samaké comme quelqu'un de sympathique ?

Mettre le plus vil des tortionnaires sur scène, cela signifie avant tout essayer de comprendre le personnage. C'est peut être audacieux mais en réalité nous nous sommes directement inspirés des propos du livre de Soungalo Samaké, qui ne se ménage absolument pas dans son texte. Le bout portant de la pièce est la haine que les deux personnages peuvent ressentir mais dont ils doivent se débarrasser. Dans la vie réelle également, Traoré et Samaké sont très proches ; les deux ont vécu les mêmes choses, ils ont fait subir la violence et ils en ont été victimes par la suite. Le tortionnaire Samaké a sauvé sa victime Traoré. Ils ont eu une prise de conscience qui est difficile

à accepter dans les cultures occidentales : ils ont décidé d'avancer main dans la main malgré le passé. Samaké est quelqu'un « d'apprécié » comme nous le disions précédemment, il remplit toutes ses obligations sociales, il ne dira jamais qu'il a bien fait mais il assume ses actes. Il le justifie en procla-

L'Histoire est tellement méconnue que nous-mêmes, ne savions rien de cette période de l'histoire avant de la jouer.

mant « il faut apprendre à tuer pour être soldat et on m'a mis un fusil dans les mains, j'ai mal fait mais je ne comprends toujours pas où le mal s'est fait ». Sans éducation, Samaké n'était que l'un des nombreux pantins du régime, sans conscience véritable.

Comment la pièce a-t-elle été perçue au Mali ?

La pièce a eu un impact énorme au Mali. Le spectacle a saisi les personnes qui sont venues le voir. Elle a quand même créé des polémiques de la part d'une minorité et nous avons eu quelques soucis, notamment des menaces... Le Mali cache énormément cette partie de l'Histoire. Il faut savoir

qu'il n'y avait à l'époque que 7 % de scolarisation au Mali ; la plupart des habitants d'alors n'ont donc pas forcément transmis aux générations suivantes ce qu'il s'est passé. Cela aurait été aussi trop dangereux sans doute ! Cette triste vérité a été découverte il y a très peu de temps... L'Histoire est tel-

lement méconnue que nous-mêmes, comédiens maliens, ne savions rien de cette période de l'histoire avant de la jouer. Cette forme de théâtre-documentaire a permis de relancer l'idée de mémoire au Mali, et finalement de la faire partager et découvrir. Ce qui a touché dans la pièce, c'est cette sincérité, cet engagement que nous avons à assouvir la soif de connaissance d'un pays tout entier. Nous espérons réussir à faire passer un message de dénonciation, de vérité et d'espoir, particulièrement pour la jeunesse dont le futur est en train de se construire.

Propos retranscrits par Antoine Beauquis et Florence Carrot



PHOTO CHRISTIAN GANET



Ceci est mon père

> Mise en scène Ilay den Boer, présentée aux Subsistances

Analyse de la pièce

Pays-Bas

Allô papa bobo

Imaginez que vous portez des chaussures à crampons, que vous avez le droit d'ouvrir les tiroirs d'une vie qui n'est pas la vôtre, que vous êtes une roue motrice du spectacle, alors peut-être vivrez-vous une expérience « théâtralo-sportive »...

O n croise Monsieur Gert den Boer, massif et jovial, en faisant la queue avant d'entrer dans la salle. Une intuition probablement, mais on sait que c'est un protagoniste. Puis, en entrant, Ilay den Boer (son fils, concepteur, comédien et metteur en scène) nous remet une petite chronologie, les grandes dates d'une vie, pas la sienne, celle de son père. Pour que ce ne soit pas trop facile (et un peu ludique), il ne parle qu'anglais et néerlandais, mais (miracle !) Gert traduira pour les spectateurs français que nous sommes. Ne vous attendez pas à ce que la pièce commence car cela n'arrivera pas.

Non, le fils nous interroge. Aurait-on une curiosité à assouvir ? Comme pour nous inviter au jeu, il a placé une « armoire-mur » au milieu de la scène, les dates correspondent à des tiroirs qu'il ouvrira au gré de nos demandes. Bien entendu, il possède sa propre micro-régie, pour agrandir d'éventuelles photographies, nous faire partager sa musique... « Nous vous écoutons Messieurs, Mesdames ! »

Ilay nous invite alors à traverser les années passées de son géniteur pour interroger sa propre identité. Lui, le fruit d'un père chrétien et d'une mère juive, lui le passionné de football et d'art. Au fond qui est-il ? Que nous apporte l'histoire personnelle de nos parents ? Faut-il connaître son passé pour marcher vers son futur ou en tout cas supporter son présent ? Ces quelques questions vieilles comme le monde se dis-

tillent tout au long de notre aventure, se transforment et résonnent le plus souvent en action : ouvrir, déterrer, mettre à vue. On découvre des grands-parents, des vinyles, des gants de goal... Oui, car comme beaucoup d'hommes (et de femmes, si, si) le sport semble être le point commun de ces deux êtres mais aussi le point de déchirement. Non, Ilay n'est pas devenu la coqueluche des supporters en furie sur les bancs des stades mais bel et bien un artiste au travail d'écriture prometteur.

En effet, *Ceci est mon père* est le troisième volet de *La fête promise*, une série de six spectacles en cours de réalisation. Dans celui-ci, il s'évertue à questionner la place du père dans ce qu'elle a de plus large. Que faire quand les repères parentaux éclatent ? Que faire quand un père minimise la douleur de son fils ? Comment traduit-on l'impuissance d'un père à protéger son fils ? Comment la mémoire choisit-elle d'enregistrer certains événements comme majeurs chez l'un et pas chez l'autre ? Comme pour diagnostiquer des maux qui le rongent et peut-être agir (mieux vivre ?), Ilay décide alors de trouver des éléments de réponse dans l'histoire de son père.

Agir on ne sait pas, mais montrer, en tout cas, ça oui. Où l'artiste veut en venir, on le comprend presque assez tard (ou assez tôt). Au détour de quelques passes, on apprend un peu abruptement la scission dans la vie de ce jeune homme : l'agression. Aux yeux de certains et, malgré les horreurs de la Seconde Guerre mon-

diale, Ilay n'était pas simplement un adolescent qui rêvait de ballon rond mais un « putain de sale youpin circoncis ». Le metteur en scène fait basculer sa création d'une joyeuse discussion à l'enfer sur scène sans vraiment arriver à l'amorcer plus en amont.

C'est en réalité dans la dernière partie du spectacle que la scénographie prend tout son sens. Choissant une scène plutôt épurée, « l'armoire-mur » ouverte de part en part nous apparaît comme un mur des lamentations massif au milieu de notre champ de vision. L'antisémitisme s'infiltré comme un poison dans cette passion du sport qui réunissait père et fils. Le football devient dérisoire, la haine s'empare du plateau : des drapeaux brûlés, des tombes profanées, des slogans antisémites... Deux visions du monde s'affrontent finalement, Gert cherche le bon en chacun en dépassant la peur de l'autre, Ilay semble opérer un constat plus amer sur l'état du monde mais aussi plus généralement sur le rapport entre les juifs et Israël (ses racines) et les Pays-Bas (son pays, son présent).

Le mythe du public participatif

Ilay met donc en place un dispositif qui permet de parler de son père, de petits événements de sa vie, de petits rien. Mais il a un gros quelque chose à dire. La forme irait plutôt vers un propos décousu, guidé par le public mais Ilay veut l'emmener quelque part. Ainsi, s'il propose au public de participer, il l'empêche en réalité d'aller où il veut. Son but est de parler de l'anti-



sémitisme qu'il a vécu, non de son père. Le titre peut donc paraître mensonger. Rien de grave jusque là. Ilay espère sans doute que les spectateurs poseront d'eux-mêmes les bonnes questions, abordant le sujet clé sans qu'il les y amène. Malheureusement, ce jour-là, nous étions bien loin du compte. Ilay a dû choisir une date, pour pouvoir partir sur le sujet qui lui tenait à cœur. De là, tout était prévu, plus de marge de manœuvre pour le public.

Cette idée d'une forme vague et libre qui finit par un discours prévu et répété est très intéressante mais elle comporte des limites : le public étant libre, il peut choisir de ne pas s'intéresser à ce qui intéresse Ilay. C'est ici que l'on voit qu'il a un plan précis en tête et qu'il le suivra, quoi qu'on fasse.

Fiction ou réalité, réalité ou fiction ?

Que le mythe du public participatif soit quelque peu éculé aujourd'hui, c'est évident. Mais la forme utilisée dans *Ceci est mon père* pose un autre problème, celui de la vérité. La forme choisie par le metteur en scène prône la vérité : c'est mon père, il parle de lui, que de lui, de sa vie, sa vraie vie ; la preuve : il bafouille, il piétine, il n'est pas acteur. Seulement si, le père d'Ilay est acteur. On le sait, il le dit. D'ailleurs la fin le montre d'elle-même : quand la réalité se fait théâtre, quand on perçoit enfin la répétition, le jeu d'acteur, quand père et fils se mettent à nu – au sens propre – on sait qu'ils jouent, que tout cela est prévu.

Comment le sait-on ? Parce que le père continue de traduire son fils. Se soucie-t-on vraiment du public quand son fils est en train de perdre pied devant soi ? Qu'à cela ne tienne, c'est une convention ! Mais la convention ne fonctionne pas.

Tout au long du spectacle, la traduction du fils par le père est fascinante et pertinente : le père est le porte-parole du fils, qui parle du père. On sent parfois qu'il n'est pas d'accord, qu'il refuse de traduire. Il affirme que non, tu mens, cela ne s'est pas passé comme ça, tu déformes tout. Le public a alors la conviction qu'il assiste à quelque chose d'unique, qui n'est jamais arrivé avant, que père et fils sont vraiment en désaccord. Cette confrontation, ce rapport à la mémoire familiale, cette déformation par les années, sont passionnants. Mais lorsque le père et le fils commencent à vraiment se confronter, quand la crise arrive, et que l'on sait que c'est répété et joué, que c'est le clou du spectacle, la traduction ne fonctionne plus, voire elle empêche le jeu, forçant le père à jouer sur deux plans, celui de la réalité avec le public et celui de la fiction avec son fils.

Car c'est bel et bien de la fiction. Cela a été répété et n'arrive pas par hasard. Cela arrive à chaque représentation, parce que c'est le but de la représentation. Ce n'est donc pas du direct, ce n'est donc pas aussi réel que le reste. C'est ici le problème majeur du dispositif de ce spectacle : quand tout est joué, quand c'est une pièce que l'on voit, on accepte d'y croire parce que,

tout étant faux, tout étant au même degré d'illusion, on peut se plonger dans le mensonge et en sortir la vérité.

Ici, le début improvisé nous installe dans un lien si direct avec la réalité que lorsque la fin répétée et huilée arrive, on n'arrive pas à y croire. On a vu ce que c'est quand c'est vrai, donc on sait que c'est faux, et on ne parvient pas à se laisser prendre par la fiction. Si bien que le basculement dans le théâtre final, qui devrait porter le propos principal sur l'antisémitisme, qui devrait le rendre poignant et prégnant, en dévoile les coutures et le rend par là moins crédible. Pourtant, c'est vraiment bien joué, vraiment bien répété. Mais voilà, cela se voit.

Un propos fin et vrai qui interroge

Le public a cru qu'il pouvait participer, il ne le peut : tant pis. Le père veut consoler son fils, mais il doit d'abord rendre sa parole au public : passons. Mais que cette participation dévoile le théâtre et que cette tra-

duction empêche le propos d'être cru, c'est vraiment dommage. Parce que ce propos est fin et vrai. On voudrait en effet croire qu'Ilay s'est fait tabassé, qu'il est traumatisé par l'antisémitisme, mais on finit par tout remettre en question, par se demander même si son père est bien son père, ou si ce sont simplement deux acteurs qui portent un message politique qui ne les concerne pas en réalité. Ilay est-il même juif ?

Il semblerait, à cette lecture du spectacle, qu'il nous ait fortement déçu. Bien au contraire. Ses contradictions le rendent plus riche et plus fort, parce qu'il interroge. Il interroge ce rapport fondamental de crédulité qu'a le public aux spectacles de théâtre auxquels il assiste. En outre, toutes nos critiques reposent sur LA représentation que nous avons vue, en France, et avec un public peut-être moins facile que d'autres fois. Le dispositif de *Ceci est mon père* est encore en chemin, et nous espérons qu'il ira loin.

Soizic de la Chapelle et Adrien Saouthi

Comment le sait-on ? Parce que le père continue de traduire son fils. Se soucie-t-on vraiment du public quand ton fils est en train de perdre pied devant soi ? Qu'à cela ne tienne, c'est une convention ! Mais la convention ne fonctionne pas.



PHOTOS MOON SARIS

Le chant des sirènes

Ô Amazones, Ô déesses, ô femmes d'hier et d'aujourd'hui, que la féminité nouvelle envahisse la terre ! Entendez leurs cris, leurs susurrements, leurs soubresauts, leur grâce... Et vous voilà envoutés... !

Elles

sont là. Innombrables. Belles. Différentes. Prêtes. Le public s'installe face au plateau, presque machinalement, et surtout « Elle » est là. Marta Górnicka, Madame la metteuse en scène, coiffée d'une paire de lunettes très à la mode et habillée d'une non moins branchée « robe noire-basket ». Elle regarde ces femmes, ses femmes. Elle guette, patiente, sourit, laisse planer un « je-ne-sais-quoi », le temps est en suspension. Bien sûr, le titre de cette création, *Chœur de femmes*, nous oblige à chercher, à faire des déductions. Renoué-t-on ici avec le chœur antique ? Quel rôle a-t-il aujourd'hui ? Dans ce cas, y a-t-il aussi un coryphée ? Marta Górnicka nous ferait plutôt penser à un chef d'orchestre... Autant de questions possibles, que de réponses me direz-vous ! Le calme arrive enfin, le silence lui-même semble être une musique douce. Marta lève les bras...

Multiplie casquettes pour cette jeune femme diplômée de l'Académie musicale Frédéric Chopin et du département « Mise en scène » de l'Académie de théâtre de Varsovie. Cette intuition d'un rôle double, à la fois celle qui met en espace mais surtout celle qui orchestre, est confortée au fil du spectacle. L'artiste est avec le public, pourtant on sent qu'elle est aussi sur la scène avec ses interprètes, elle incarne son propre travail, elle reprend les respirations avec les comédiennes, elle met du

corps ; on la surprend d'ailleurs parfois à chanter. Les corps sur la scène deviennent alors instruments autant qu'acteurs et la magie opère.

« L'Histoire des femmes »

Dans l'Antiquité, le chœur représentait traditionnellement la population ; il pouvait aussi parfois avoir un rôle clé dans l'histoire. Ici, Marta Górnicka décide d'offrir à ces femmes la possibilité d'apporter une pierre à l'édifice de « L'Histoire des femmes », en Pologne mais plus généralement dans le monde. Réunies autour d'une même envie et d'un même objectif : faire tomber les stéréotypes sur le « sexe faible ».

Les voilà donc refusant de suivre le « chemin idéal », la vie toute tracée d'un rose délavé qu'on leur propose dans les moindres détails au travers des magazines féminins et de la télévision. Ces femmes occupent la scène et dénoncent, avec un savant mélange d'humour et de gravité, une société qui fait trop souvent encore apparaître la femme comme cuisinière, mère, épouse..., oubliant que la femme peut aussi être... une femme tout simplement ! Sans qu'elle ait besoin d'un qualificatif pour avoir une place, ni qu'on lui définisse à l'avance un champ d'action bien délimité. Parler, juste parler, rentrer par là-même en action, et sortir enfin de ce silence contemplatif dans lequel elles sont plongées depuis bien trop longtemps.

Tel Pinocchio

Il ne s'agit pas d'une lamentation scandée sur la condition de la femme. L'enjeu apparaît dans une perspective



PHOTO ANTONIO ERNESTO GALDAMEZ MUKOZ/WITOLD MEYSZTOWICZ

plus socio-politique. Les mots, le langage sont au cœur de la machine chorale. Agir par les mots, agir avec l'instrument universel commun à tous : le corps. Ce que l'on entend ce sont des fragments : des contes, des paroles sacrées, des recettes de cuisine, des extraits de textes de Roland Barthes... Tel Pinocchio qui prend vie grâce à sa marraine la bonne fée, le pouvoir de la langue et de la voix se transforme en arme sous l'effet de la baguette imaginaire et musicale de Marta Górnicka.

Être polymorphe, le chœur se transforme, se détache en petits groupes, avance, recule, s'accroupit, répète et répète encore, attaque, séduit et crée une bulle, durant 45 minutes (mieux vaut ne pas être claustrophobe !).

Nous sommes saisis, sans nous en rendre compte et l'on écoute bouleversés et fascinés, souvent. La force du chœur tient peut-être dans cette faculté chez la metteuse en scène d'arriver à ne pas broyer la singularité de chaque interprète. Nous voyons un groupe d'individualités, chacune représentant une femme bien particulière, et en même temps un ensemble bien plus grand, qui compose l'humanité. De chœur en début de pièce, les voix se di-

visent pour terminer totalement à part en fin de spectacle, et quel que soit le moment, l'harmonie est des plus complètes.

Pour cela le choix d'un dispositif épuré nous semble avoir été très judicieux. Sur scène : rien, à part elles, des femmes de tous âges venues de Pologne. Pas d'instrumental, pas de costumes, pas de masques, juste elles, leur présence et leur voix. Pas besoin de mobilier non plus, les comédiennes emplissent tout l'espace. Le chœur des femmes est légèrement surélevé grâce à une estrade posée sur la scène. On regrette presque de ne pas comprendre le polonais pour ne pas avoir à détacher nos yeux du spectacle.

L'expérience est physique, envahissante et persistante. Elle donne envie de les rejoindre (comme le fait la chef de chœur en se couchant concrètement avec elles), elle donne envie de briser la barrière scène et salle. Elle invite les marins que nous sommes tous (ou presque) à ne pas écouter la voix de la raison pour rejoindre l'appel des créatures divines d'un nouvel océan.

Adrien Saouthi,
Camille Guillemin et Caroline Epinat

Les voilà donc refusant de suivre le « chemin idéal », la vie toute tracée d'un rose délavé qu'on leur propose dans les moindres détails au travers des magazines féminins et de la télévision.

Comme l'indique son nom évocateur, le festival Sens Interdits laisse la parole aux artistes qui empruntent des voies où nul n'est censé s'aventurer. Il accueille des spectacles internationaux et engagés qui donnent notamment à voir certains aspects de l'Histoire (passée ou récente) parfois tue ou oubliée. Parmi les pays mis à l'honneur lors de cette seconde édition, le Chili, avec les pièces théâtrales *Comida alemana* et *Ñi Pu Tremén*.

Des politiques du théâtre au théâtre politique



Sous la dictature de Pinochet, le théâtre politique chilien est très virulent. Populaire et engagé, c'est du milieu ouvrier et universitaire que naît le théâtre à vocation sociale. Une institution théâtrale se développe grâce à la formation de nombreuses compagnies. Les étudiants organisent des Clasicos, manifestations mi-sportives mi-théâtrales qui parlent de l'actualité. Attirant toujours plus de monde et abordant des thèmes de plus en plus politiques, ces regroupements de masse se voient censurés par l'avènement de la dictature. Dès lors, le théâtre est contrôlé. Le gouvernement ne tolère qu'un théâtre conservateur. Critiquer ouvertement le régime en place (rappelons-le : le gouvernement accède au pouvoir par un coup d'État en 1973) revient à s'exposer à de lourdes sanctions.

Cependant, la volonté de préserver une culture « libre » est si forte que les artistes redoublent d'ingéniosité pour évoquer cette dure réalité quotidienne au travers de métaphores. Dans une société qui va mal, le besoin de s'exprimer se fait ressentir. L'art devient un moyen de revendication, de résistance, de libération aussi bien pour la jeunesse chilienne que pour les intellectuels, les travailleurs ou encore les détenus en camps de concentration. L'espoir d'un changement grandit.

L'après Pinochet

Après la défaite de Pinochet lors du plébiscite de 1988, un régime démocratique s'instaure.

Mais est-ce la mort du théâtre politique ? Bien que moins engagé, la tradition d'un théâtre de combat perdure. La dictature n'est plus là, mais la peur d'un

retour en arrière et la difficulté de concevoir l'avenir, favorise un théâtre tout aussi contestataire. Faire du théâtre, c'est adopter une attitude face à la vie. Il s'agit de continuer à lutter contre les injustices, les oppressions, les non-dits. Le Chili, endolori, a « l'amnésie facile ». La jeune génération explore alors les ruines de son histoire, ses zones d'ombre. Elle met le doigt sur des plaies ouvertes, estimant qu'un travail de mémoire est fondamental pour comprendre la douleur et faire le deuil du passé. Née sous la dictature, cette jeunesse chilienne ne découvre le politique, sujet tabou jusqu'alors, qu'après la chute du régime. Inspirée par des metteurs en scène tels que Rodrigo Perez et Alfredo Castro, elle prend conscience de l'importance de susciter du débat pour qu'un avenir se profile. Deux idéologies prédominent dans ce théâtre : l'humanisme et la cause chilienne.

Retour de la droite

Dans *Comida alemana*, Cristián Plana soulève la question de l'indifférence générale quant aux faits historiques. La Colonia Dignidad, qui a survécu à plusieurs gouvernements chiliens, est un secret national honteux qui doit être évoqué pour ne pas être oublié. *Ñi Pu Tremén* de Paula González Seguel, traite de la condition des Mapuches, peuple indigène opprimé du Chili.

Avec l'arrivée récente de Sébastien Piñera au pouvoir, le Chili se retrouve à nouveau sous un régime de droite et conservateur ; la culture en pâtit. Mais, selon les termes des deux artistes chiliens susmentionnés, les tentatives de « nettoyage culturel » du nouveau gouvernement restent une force, une source d'inspiration pour les artistes qui cherchent à préserver leurs acquis, leur liberté et leur droit de parole. Grâce à diverses fondations ou à des institutions qui parviennent à garder leur indépendance (comme le Fondart), les spectacles continuent à être subventionnés et diffusés. La quête de mémoire, d'identité et de résistance du peuple chilien ne se restreint plus à son territoire. Elle traverse les océans pour être entendue et légitimée à travers le monde. Comme en témoigne sa venue à l'occasion du festival Sens Interdits, le théâtre politique chilien est bel et bien vivant !

Amna El Batrawi
Dessin Muriel Epailly

*Mais est-ce la mort du théâtre
politique ? Bien que moins
engagé, la tradition d'un théâtre
de combat perdure.*

Un plat bien présenté mais peu copieux

Chili Critique de la pièce

Six enfants réunis dans une cave répètent des lieder de Schubert, sous l'œil sévère d'une gouvernante. S'ensuit un repas frugal où le silence et les gestes mesurés nous laissent progressivement deviner le triste sort de ces victimes impuissantes... Malgré une mise en scène concentrée qui exprime avec force la brutalité de l'oppression, le propos est trop peu contextualisé et, au final, pas très convaincant.

Après

le festival Les Translatines à Bayonne, qui avait pour thème le Chili, c'est au public lyonnais de découvrir l'événement qu'est *Comida alemana*. Le lundi 22 octobre 2011, le festival Sens Interdits présente, au Théâtre des Ateliers à Lyon, la pièce du jeune metteur en scène chilien Cristián Plana. Ce spectacle qui réunit quatre comédiennes, trois comédiens et une pianiste est une adaptation de l'un des *Dramuscules* de Thomas Bernhard écrit en 1988. Il a été créé en 2009 au centre de création Teatro La Memoria à Santiago du Chili.

Ce spectacle-événement a suscité une critique vive de la part du public partout où elle a été présentée. Au Chili comme en Europe, la proposition scénique minimaliste et sans ménagement est saluée unanimement. Exigeante et rigoureuse, la mise en scène crée une tension permanente, les explosions de violence soudaines résultent d'une chorégraphie précise et maîtrisée. La tendance hautement corporelle du théâtre chilien actuel est ici respectée mais détournée : la virtuosité est celle de la retenue, de la crispation. Le rythme lent du spectacle tend vers une sidération chez le spectateur. La musique : des Lieders de Schubert et le texte chanté de Goethe (*Le Roi des Aulnes*) ajoutent à la critique de Bernhard contre le nazisme et ses crimes, mais aussi et surtout contre une idéologie : le national-socialisme.

L'univers anxigène de la scénographie, une cave sans issue oppresse et réduit le plateau. Qu'y a-t-il au-dessus ? Qui sont ces enfants ? Qui dirige ce cauchemar ? Les figures de l'infirmière et de la pianiste - reflets d'une certaine idée de culture germanique froide et autoritaire, sont aussi les pions de la machination. L'horreur est invisible, elle est partout. Néanmoins, les termes du consensus sont identiques à ceux de notre critique.

Didactique

Alors que Cristián Plana s'attaque à un sujet polémique et sans doute encore gênant au Chili, les éloges qui lui sont décernés (à juste titre d'ailleurs), ne sont que de deux ordres : esthétique et dramaturgique.

L'implantation de la Colonia Dignidad, son utilisation politique par Pinochet et le laxisme des gouvernements démocratiques suivants sont vite éludés. Une contextualisation trop brève et insuffisante faite en début de spectacle semble nous détourner de ces faits historiques. À ces conditions : plus besoin d'exorciser le présent ni même de poser les questions qui dérangent ou qui révèlent (a minima) le cadre de l'Histoire. On nous objectera que le théâtre n'est pas qu'affaire de

L'univers anxigène de la scénographie, une cave sans issue oppresse et réduit le plateau. Qu'y a-t-il au-dessus ? Qui sont ces enfants ? Qui dirige ce cauchemar ?

didactique, qu'il s'agit d'une réflexion autour d'un événement réel, que le créateur est libre d'user des matériaux de l'Histoire. Nous répondrons seulement que la pratique qui consiste à tourner autour du débat sans jamais rentrer en son cœur est une stratégie des plus consensuelles. Finalement la mise en scène aussi en est affectée puisque les effusions de sentiments et de créations finissent par être poussives, presque risibles.

Certes, le jeune metteur en scène se saisit d'une question politique pour en faire un objet non dénué de sens et sophistiqué mais les questions qui sont soulevées ici sont principalement de l'ordre de la représentation : du théâtre pour le théâtre en quelque sorte. Des problématiques qui nous semblent finalement bien éloignées de celles du festival Sens Interdits.

Clarisse Bernez Cambot

Du Déjeuner allemand à *Comida alemana*

S'inspirant librement du *Dramuscule* de Thomas Bernhard, Cristián Plana, metteur en scène chilien, dénonce dans sa création la Colonia Dignidad - enclave nazie installée pendant des années au sud de son pays.

Le *Déjeuner allemand* de Thomas Bernhard décrit en quatre pages le repas d'une famille allemande encore profondément marquée par le national-socialisme (même après la chute du régime). Dans *Comida alemana*, la pièce se déroule au Chili, et plus précisément dans la Colonia Dignidad. Fondée en 1961, cette colonie avait pour but premier d'aider les orphelins d'un récent tremblement de terre. Mais sous le masque de la bienfaisance se cachait une autre vérité : Paul Schäfer, un nazi ayant fui l'Allemagne pour une affaire de pédophilie. Il fit de cet endroit une secte dont il était le gourou. La communauté ressembla bientôt à un camp de concentration, surveillée par des caméras et détecteurs de mouvements, entourée de fils barbelés. Schäfer dictait ses lois, et laissait même cours à ses pulsions pédophiles, abusant de jeunes garçons (plus de 200 en ont été la cible.) Les victimes étaient droguées pour que toute volonté de leur part soit éteinte. Beaucoup de ces aspects de la vie quotidienne de la Colonia Dignidad transparaissent dans la pièce *Comida alemana* ; à l'exemple de cette chorale d'enfants constituée par Schäfer lui-même. Rappelons aussi que pour faire fonctionner la communauté, un certain nombre d'Allemands avaient traversé l'Atlantique...

Caroline Epinat



PHOTO CHRISTIAN GANET



PHOTO CHRISTIAN GANET

Oppressante, pesante, crue, démente, nerveuse... la mise en scène de Cristián Plana n'a définitivement rien d'une partie de plaisir. Si ce n'est le choix des intermèdes musicaux qui rendent légèreté et lumière à cette pièce extrêmement sombre.

Un déjeuner en boîte

Chili

Critique de la pièce

Avec un sens de l'esthétique qui paraît être l'élément le plus réfléchi et minutieux de sa pièce (*Comida alemana* librement inspirée de l'un des *Dramas* de Thomas Bernhard), le travail de recherche théâtrale de Cristián Plana ne s'étend cependant pas toujours à tous les domaines de l'adaptation. Le jeu des acteurs et la mise en scène générale varient entre l'expression d'une symbolique très pesante et un témoignage trop fulgurant – « beaucoup de bruit et de chaleur »... et une signification prévisible.

L'élément sans doute le plus frappant de cette pièce est son esthétique, conçue par Cristián Plana avec méticulosité. Le spectateur est accueilli par une scène minuscule, contenue dans un cube d'environ 25m². Une cave ou bien une cellule sans issue, hormis une trappe négligée au plafond, donne une sensation constante de claustrophobie. Les huit personnages cloîtrés à l'intérieur durant toute la durée de la pièce se retrouvent alors contraints de limiter leurs déplacements, figés longtemps au même endroit et dans la même posi-

tion, et un piano. Le seul ornement est un trophée : une tête de cerf affichée au-dessus du piano, au fond de la salle. Ici aussi, un « observateur » sans vie, passif, à l'image de ces enfants : des figures empaillées, un témoin renvoyant au spectateur, un présage de leur avenir...

Zone d'ombre

Ce qui rend ce tableau tellement vif et cru, c'est aussi la lumière inaltérée et qui se concentre sur le carré de jeu, produisant une atmosphère ambiguë. Elle est à la fois surnaturelle, soulignant par sa brillance exagérée l'hypocrisie de ce camp à double face. Renforçant l'optique d'une révélation accusatrice, elle est aussi simplement brûlante et provocante, comme un nid de cafards qu'on éclaire soudain d'une lampe. L'utilisation de la lumière implique clairement une observation malsaine qui dénonce sans agir. Deux néons présents sur les deux parois de côté de la scène permettent de chasser toute zone d'ombre : aucun repos, aucune retraite possibles pour les personnages. On pourrait y voir l'insinuation d'une vision cynique

male. Cette dernière, traduite à travers une attitude corporelle dégénérée et hébétée est coupée de façon quasi systématique d'une réaction nerveuse : un cri, un bond... faisant tressaillir le public. Si celles-ci ont pour but de raviver la tension déjà omniprésente, elles sont parfois lourdes à supporter.

Nacht und Träume

Heureusement, la production est parsemée de pauses musicales utilisées pour alléger temporairement et surtout ironiquement le drame, puisqu'elles ne font que dessiner les espoirs des personnages ou le portrait aguichant que donnait le national-socialisme de leur monde idéal. Le choix des œuvres (*Lieder*) de Schubert est très pertinent puisqu'on y retrouve des nuances de calme et de gaieté, dans

Nacht und Träume (*Nuit et rêves*) qui relève la douceur de nos espérances face à l'enfermement des enfants. Le lien direct est aussi fait entre les menaces qu'ils subissent et celles du *Roi des Aulnes* du texte de Goethe : c'est une fatalité que seuls les enfants voient et contre laquelle leurs protecteurs sont sans défense, une allusion très claire à Paul Schäfer, le fondateur de la Colonie. Formant une sorte d'appel au public, ce « chœur » d'enfants rappelle les plaintes d'un chœur grec tragique. Si l'esthétique devient difficile à supporter et la mise en scène tend à saturer la portée symbolique et révélatrice de cette adaptation, ce sont ces envois musicaux qui communiquent le plus avec le spectateur.

Robin Veale

Le contenu de cette « boîte » est sobre et efficace : deux tabourets, un banc, une table en bois supportant une soupe (une soupe lourde de sens), un escalier menant vers une trappe qui paraît scellée au cours de l'évolution de la pièce, et un piano. Le seul ornement est un trophée : une tête de cerf affichée au-dessus du piano, au fond de la salle.

tion. Tout contribue à donner à l'œuvre un aspect pictural fort et le tableau présenté devient particulièrement horrible pour le spectateur ; une image qu'on imprime dans sa mémoire. L'architecture de cette prison est d'ailleurs construite autour d'un point de fuite surélevé (au sens purement technique, la possibilité de fuite étant détruite à tous les niveaux), donnant une fausse perspective avec un toit et un sol en pente dans la profondeur. Tout est calculé pour montrer, pour révéler : la salle elle-même cherche à dévoiler tous les angles cachés au public. Une esthétique conçue pour ne pas offrir de refuge aux personnages de la pièce. Mais aussi pour faire prisonnier le spectateur.

Le contenu de cette « boîte » est sobre et efficace : deux tabourets, un banc, une table en bois supportant une soupe (une soupe lourde de sens), un escalier menant vers une trappe qui paraît scellée au cours de l'évolution de la

du spectateur qui laisserait faire la situation en « voyeur », mais on ne donne plus au public le privilège de juger la pièce puisque c'est elle qui le juge ; un effet plutôt gratuit donc et à l'impact limité.

Poupées fatiguées

Face à des enfants abrutis par les fortes doses de drogues qui leur sont administrées au travers de la soupe, le comportement de l'infirmière en chef fluctue entre autoritarisme froid et crises d'hystérie, tous deux communiqués par un jeu scénique dément et nerveux. Les enfants, victimes, apparaissent comme des poupées, fatiguées, terrifiées, vomissant même sur le plateau, un mélange illustrant les faits réels de la Colonia Dignidad et la symbolique de saturation idéologique de la jeunesse de ce régime autoritaire. Les comédiens qui interprètent les enfants fondent leur jeu sur une peur constante et ani-



Au Chili,

Le festival Sens Interdits est l'occasion d'échanges passionnants avec des artistes du monde entier. Cristián Plana, l'un des metteurs en scène chiliens les plus talentueux de sa génération, a bien voulu répondre à nos questions.

une autre histoire du nazisme

Chili

Interview

Pourquoi avez-vous choisi le *Déjeuner allemand* de Thomas Bernhard ? Pourquoi mettre en relation le thème des nazis et l'histoire de la Colonia Dignidad ?

Parce que, comme le dit Bernhard, cette œuvre de théâtre, cette tragédie, est une exception. Ironiquement, il dit que pour une fois il écrit une pièce pour tous les Allemands. Il raconte cette histoire en quinze minutes et au final, l'œuvre n'a pas plus de quatre pages. Alors ce qui me semble intéressant c'est ce geste, écrire une pièce dite pour tous les Allemands de façon aussi concentrée. Mais à l'intérieur de cette brièveté du texte, de celle de la mise en scène aussi, et de celle de son format, il réussit à mon avis à parler de thèmes essentiels : le national-socialisme ou l'hor-

reur, les fantômes qui hantent encore aujourd'hui le commun des Allemands, leur quotidien...

Pour moi en fait, ce texte était une bonne excuse pour pouvoir parler d'une autre histoire, réelle et qui s'est passée au Chili. Parler d'une colonie de migrants allemands arrivés au Chili après la Seconde Guerre mondiale car ils fuyaient les procès... Beaucoup d'entre eux faisaient partie des jeunes nazies, et ils ont formé des colonies. Au Chili, ils ont sans doute trouvé un paysage assez similaire à celui d'où ils venaient et qu'ils fuyaient. Et de fait, certains de ces migrants ont formé cette société solidaire, la Colonia Dignidad... une enclave au sud du Chili qui accueillait des mineurs ayant peu ou pas de ressources et dont les objectifs semblaient, au premier abord, bénéfiques.

Ils hébergeaient aussi des enfants allemands. Tous recevaient une éducation gratuite, des soins médicaux si besoin...

Ce qu'on a découvert bien après c'est que le leader de la Colonie, Paul Schäfer, et d'autres collaborateurs, ont de façon systématique et pendant longtemps commis des abus sur ces mineurs. Tous ces cas ont été découverts environ 30 ans après la fondation de la colonie. Ce lieu a aussi servi de centre de torture pendant la dictature de Pinochet... Bref, pour répondre à la question du pourquoi ? Tout simplement car ce texte de Bernhard semblait coïncider avec cette autre histoire qui nous appartient à nous en tant que Chiliens.

Les thèmes se sont croisés spontanément. À vrai dire, la première fois que j'ai lu la pièce, je me suis dit : « Mais comment vais-je parler, moi, un Chilien, un Sud-Américain, du national-socialisme, du nazisme ? C'est très étrange ». Il me semblait que ce thème m'était étranger, étranger à moi, bien qu'il soit universel ; et je le sentais lointain. Ensuite je me suis rappelé cette histoire de la Colonia. Je me suis rendu compte que je pouvais donc parler du national-socialisme, du nazisme, de ses horreurs en partant d'une histoire locale, d'une histoire proche. Les chefs de la Colonia appartenaient aux jeunes nazies et ce qu'ils ont créé au Chili était une sorte de nation. La Colonia Dignidad était une structure « sadique » et une quasi-autarcie. On gardait les gens dans cette idéologie, en plus d'une forte croyance religieuse protestante ; un seul pontife et le troupeau soumis à son pouvoir.

Est-ce que, selon vous, le théâtre a un rôle politique à jouer ? Faites-vous du théâtre engagé ?

Oui, enfin c'est le cas avec Bernhard spécifiquement car il est tellement direct, explicite. Donc il me semblait véritablement nécessaire de le lier avec quelque chose qui appartienne à mon pays, à notre mémoire collective. Je ne dirais pas que je fais du théâtre engagé mais la question du témoignage m'intéresse, pénétrer dans l'histoire et dans la mémoire. Ce n'est pas une ligne de travail claire ; il s'agit plutôt pour moi de prendre part à un théâtre qui appartient au collectif.

Comment avez-vous travaillé pour mettre en relation les deux cultures allemande et chilienne ? Comment s'est

déroulé le travail avec les acteurs qui auparavant ne connaissaient pas la culture allemande ?

L'une des comédiennes (l'infirmière qui meurt à la fin) est née en Allemagne, de père allemand ; elle a appris la langue aux autres comédiens qui sont tous chiliens et ne parlaient pas allemand avant. Ce mélange des langues et des cultures est intéressant, cela crée une ambiguïté. Tout comme dans la Colonia, le mélange d'enfants allemands et d'autres venant du sud du Chili – parmi lesquels quelques indigènes d'origine mapuche, a créé un mélange étrange. D'ailleurs, le leader de la colonie, Paul Schäfer a adopté un garçon mapuche. Il avait une fille aussi à la peau mate.

Je me suis dit : « Mais comment vais-je parler, moi, un Chilien, un Sud-Américain, du national-socialisme, du nazisme ? C'est très étrange ».

Ce mélange culturel était une réalité et c'est aussi pour cela que dans la pièce les acteurs sont tous très différents. Malgré tout, ils se nomment tous « frères et sœurs », même s'ils ne l'étaient pas vraiment. Quand ils arrivaient là leur biographie était effacée, ils perdaient leur famille, leurs parents, ils étaient kidnappés. Ils devenaient tous « frères et sœurs », comme dans une secte religieuse, adorant tous un même dieu ou étant nés d'un même père : Schäfer.

L'apprentissage de l'allemand a principalement concerné les textes chantés et en particulier les *Lieder*, dont certains étaient parfois très difficiles à apprendre. Cette difficulté m'intéresse aussi comme une partie intégrante de la pièce car elle montre en effet cette terreur subie par les enfants face au devoir de bien accomplir leur tâche, en l'occurrence : chanter du mieux qu'ils le pouvaient. Ils étaient quotidiennement soumis à une discipline terrible. On obligeait les enfants chiliens à parler allemand. Chanter dans une langue étrangère une chanson du répertoire classique est une difficulté que les enfants ont réellement vécue dans la Colonia. De même, l'œuvre a été montée en un mois et ce, bien qu'aucun des comédiens ne soit chanteur professionnel. La pianiste est musicienne mais les autres sont simplement comédiens.

s, je le vois bien



Montrer les deux Allemagnes, la nazie et la romantique. Berceau du romantisme et berceau de l'idéologie la plus radicale, la plus dure : que se passe-t-il là ? On ne comprend pas.

La musique fait-elle partie de la pièce de Bernhard ? Si non, pourquoi le choix de Schubert ?

Non, Schubert c'est moi qui ai choisi de l'ajouter. Bernhard c'est juste le texte, les chansons sont venues ensuite. D'abord, j'avais envie d'inscrire l'horreur et la dureté de l'idéologie nazie en contrepoint de l'harmonie romantique. Montrer les deux Allemagnes, la nazie et la romantique. Berceau du romantisme et berceau de l'idéologie la plus radicale, la plus dure : que se passe-t-il là ? On ne comprend pas. Il y a aussi le fait que les textes de Schubert apportaient beaucoup à la dramaturgie. L'histoire de l'enfant à cheval avec son père et qui voit la mort, le *Roi des Aulnes* qui le tente. Cela me semblait très proche de l'histoire des enfants de la Colonia qui étaient séduits par ce leader pédophile. Idem avec le texte de la « chanson des hommes », ils sont embaumés lorsqu'ils sourient, mais on comprend très bien que cela va vite finir mal.

Y-a-t-il eu un travail corporel spécifique en amont du travail sur scène ?

Avant de travailler au plateau, j'ai fait beaucoup de recherches sur l'histoire de la Colonia. J'ai découvert de nombreux reportages de journalistes, des témoignages et j'ai notamment essayé de mieux comprendre « l'état de ces corps », ces corps assoupis, dopés. Ils étaient drogués quotidiennement pour les maintenir anesthésiés et dans un état constant de dopage qui allait avec la vision de Schäfer : détruire la volonté individuelle pour empêcher une révolte. Révolte qui est précisément mise en scène dans *Comida alemana* – une exception, mais sans importance car dehors, une fois le crime découvert, le corps de l'infirmière sera caché et la vie suivra son cours. Dans mes recherches, j'ai donc regardé de près les corps, l'état de ces corps et quand on voit les photos réelles des enfants de la colonie c'est quelque chose de terrible : des cernes immenses, un état semi-hypnotique. Les gens qui sont sortis de la

Colonia ont eu des traumatismes très forts.

Le corps a donc surgi, ce n'était pas ma piste de travail a priori. En fait, c'est en lisant les témoignages, en regardant les photos, les corps et visages de ces enfants ; en essayant de comprendre à quoi ils étaient soumis que cela est apparu comme une évidence. Les comédiens ont ensuite travaillé et l'expression par le corps est apparue essentielle, cela semblait juste. Des corps ensemble et un seul corps. Tout a surgi de l'intérieur, la force du kinésique. C'est précisément ma façon de travailler : rien ne vient de dehors. Ce fut par moments très difficile, ils ressemblaient parfois à des zombies, ils avaient des mouvements automatiques, comme des robots et souvent cela paraissait artificiel. Mais ce fut très intéressant car on pourrait dire qu'il s'agit presque de la recherche naturaliste d'un état physique, assez inorganique mais aussi très étrange et irréel.

Quelle a été la réception de la pièce au Chili ?

En général, elle a été très bien reçue, et la critique officielle a fait de très bons commentaires. On a donc eu la possibilité de présenter la pièce dans plusieurs festivals comme celui de Santiago à Mil.

Comment avez-vous vécu le festival Sens Interdits, qu'attend(i)ez-vous du festival ?

Je le trouve fantastique et je suis très heureux d'y participer, mais j'avais beaucoup d'appréhension aussi. Avec un travail aussi radical, je ne savais pas comment le public recevrait ma pièce ici. D'autant plus quand on connaît l'histoire du Théâtre en France et plus largement celle de l'Europe. Mais j'imagine qu'en tant que Français, vous devriez sûrement vous lier particulièrement à cette œuvre.

Le festival Sens Interdits, c'est avant tout une invitation incroyable, un grand cadeau.

Propos recueillis par Gabriela Alarcon



PHOTO CHRISTIAN GANET

Chili

Réflexion

Cinq cents ans de lutte

Le spectacle *Ñi Pu Tremen* présente la culture d'un peuple indigène andin : les Mapuches. En filigrane, il évoque la question de la spoliation des terres ancestrales dans le contexte chilien.

Habitants du sud de l'Argentine et du Chili, ils sont aujourd'hui un peu plus de 800 000 Mapuches à habiter le long de la Cordillère des Andes. Peuple à part entière, ils ont un territoire, une langue (le Mapudungún), une histoire et des traditions propres.

Comme plusieurs des peuples amérindiens, les Mapuches ont un lien très particulier à la terre qu'ils habitent. Comme une mère qui les met au monde, nourricière et protectrice, ils veillent sur elle. « La terre nous donne tout ce dont on a besoin, elle veille sur nous. On appartient à elle et pas l'inverse » [Retour en terre mapuche, Christophe Coello et Stéphane Goxe]. Pour eux, la terre n'a pas de propriétaire ; ni particulier ni privé. La terre, Pacha Mama mystique et religieuse.

« Guides politiques »

De tradition orale, le peuple mapuche fait le culte des esprits ancestraux et naturels, suivant précieusement les conseils de la « Machi », femme de la communauté qui fait le lien entre la terre et les hommes. La femme joue aussi un rôle fondamental au sein de la communauté. Elle assume notamment toute l'éducation des enfants ; c'est elle aussi qui prend soin et s'occupe de la terre. Elle transmet la langue (le Mapudungún) et les chants traditionnels. Elle veille à l'apprentissage de la culture et du respect de la terre.

La notion de communauté est essentielle, les familles vivent ensemble dans les « Lof » qui sont régis par les « Lonkos » (s'apparentant à des « guides politiques »).

Au sud du fleuve Bio Bio, s'étend la région de l'Araucania ; cette zone est la

terre originelle du peuple mapuche. Au fil de leur histoire, les Mapuches ont été confrontés à de nombreuses invasions et tentatives de colonisation. D'abord par les Incas, ils ont alors été poussés jusqu'au territoire que l'on connaît actuellement comme le Chili. Poursuivis ensuite par les colons espagnols, ils sont le seul peuple indigène d'Amérique latine à avoir réussi à résister à la couronne espagnole.

Au début du 20^e siècle, la pacification de l'Araucania est lancée comme une tentative d'intégration du peuple mapuche au Chili. Le gouvernement accepte de reconnaître la possession de leurs terres aux Mapuches tout en leur donnant des obligations de productivité. Des *titulos de gracia* (titres de grâce) - documents administratifs qui distinguent les différents propriétaires terriens - sont aussi donnés à des colons

européens pour coloniser et « civiliser » la région. Dès lors commencent les vols administratifs de terres. Forcée à vivre dans des petites parcelles de terrain, la population s'appauvrit, se prolétarise ou choisit l'exode vers les villes.

Forcés à vivre dans des petites parcelles de terrain, la population s'appauvrit, se prolétarise ou choisit l'exode vers les villes.

Pendant la dictature de Pinochet, la situation s'empire et les terres sont « bradées ». Les multinationales (minières, forestières) commencent à s'implanter et deviennent peu à peu les propriétaires légaux des terres.

Désormais, la lutte mapuche n'est

Éclairage

Chili

Le peuple de la terre

Du mythe fondateur à l'exode rural forcé, l'histoire des Mapuches est jalonnée de conflits.

L'origine du peuple mapuche

Dans le langage Mapudungún, le nom du peuple mapuche vient de *mapu* : la terre et de *che* : les gens. Les Mapuches qui se surnomment « le peuple de la terre » vivent traditionnellement sur un territoire qui s'étend aujourd'hui du Chili à l'Argentine, séparé par l'océan et la Cordillère des Andes - deux éléments centraux qui modèlent leur culture.

Le peuple mapuche serait né d'un affrontement entre la couleuvre « Cai-Cai », qui vivait dans les profondeurs de la mer et la couleuvre « Ten-Ten », qui habitait au sommet de Cerros. Cerros est aujourd'hui un site archéologique maya (de l'époque préclassique), il est situé dans la baie Corozal au Belize. D'après une légende, les hommes se sauvèrent dans les montagnes pour échapper au déluge annoncé par le serpent « Ten-Ten ». D'autres, n'ayant pas écouté le conseil de cet dernier, périrent transformés en poissons. Pour calmer la colère de « Ten-Ten », les survivants sacrifièrent des vies. Finalement, la tempête s'arrêta. Quand le calme fut revenu, les rescapés - devenus « Mapuches » - redescendirent et peuplèrent la terre. Ainsi sont nés les Mapuches. - Kim Zuretti

Processus de perte du territoire mapuche

Dès le 16^e siècle et avec l'arrivée des colons, les Mapuches sont victimes d'expropriations et perdent peu à peu la majeure partie de leurs droits sur leurs territoires. Appauvris (le mode de vie mapuche ayant pour base la possession communautaire des terres), bon nombre d'entre eux fuirent vers les villes pour chercher du travail. Cet exode rural massif s'accroît au 20^e siècle. Ainsi, après 135 années d'afflux vers les villes, sur 100 Chiliens, on compte seulement 10 Indiens mapuches parmi la population adulte du Chili.

La résistance du peuple mapuche contre l'invasion de leur territoire va donc durer pendant plus de trois cents ans. Vers 1883, les Mapuches perdent leur liberté et leur territoire en faisant face à une armée chilienne professionnelle et puissante. Commence dès lors une campagne de violation constante des droits fondamentaux. Au moyen d'une politique d'éradication, de déracinement et d'assimilation forcés, l'État chilien continue le processus de colonisation et d'extermination des Mapuches. Ce qui implique la perte de plusieurs milliers d'hectares de terres récupérées par des entrepreneurs et par de grandes entreprises forestières. Seuls 40 % de la population mapuche vit encore aujourd'hui sur ses terres ancestrales. - K. Z.

À propos de la pièce

Ñi Pu Tremen, projet à la fois artistique et social d'investigation théâtrale, est aussi une pièce qui permet la transmission de témoignages et de souvenirs d'un groupe de femmes mapuches ayant migré vers Santiago du Chili. L'œuvre a gagné le prix du Festival Dirección teatral au Chili et fut sélectionnée pour être présentée au Festival Santiago a Mil en 2009.

Elles se nomment : Juana Huaquilaf, Mariabel, Norma, Constanza et Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercada, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo et Carmen Saihueque. Dans la narration orale, les plus jeunes des comédiennes osent dénoncer les difficultés auxquelles fait aujourd'hui face le peuple mapuche, parmi lesquelles la discrimination.

La jeune metteuse en scène, Paula González Seguel est au front du collectif Kimen, porteur du projet. Elle organise cette présentation comme un rite solennel mais avec la flexibilité qu'apporte le relais théâtral, sans sophistication. - K. Z.

Ni Putes ni Reines

Sur le plateau, quelques éléments caractéristiques de la culture mapuche... puis, cinq générations de femmes issues de cette communauté. Elles ont toutes quitté leur terre pour la ville, Santiago.

plus exclusivement livrée contre l'État chilien mais aussi, et surtout, ces vingt dernières années, contre les multinationales ; lutte qui revendique leur autonomie politique, culturelle et économique au sein de leur territoire ancestral.

Ni Pu Tremén s'intéresse donc à ce qui se passe après l'exode et l'arrivée en ville, et particulièrement les conséquences sur la culture mapuche suite à ce complexe processus de migration. Car il est question ici de mémoire et de tradition, tant pour les « Huincas » (dénomination donnée par les Mapuches aux Chiliens de peau blanche) comme pour les Mapuches. Et leurs rencontres en milieu urbain s'avèrent souvent conflictuelles.

« Chilennité »

En effet, le problème du mépris de l'indigène à la peau dure et c'est avec beaucoup d'a priori en tête, que les sociétés latino-américaines portent en elles des stigmates que l'on peut qualifier de racistes. Plus concrètement, il n'est pas rare d'entendre des expressions péjoratives telles que « no te pongas indio » (Ne te comporte pas comme un indigène). Ces notions se sont renforcées avec l'apparition des États-nations. Ainsi, le Chili s'est construit autour de la notion de « chilennité », niant totalement l'existence du monde indigène.

La négation continue aujourd'hui en ville ; la culture mapuche y est invisible et « le problème n'existe pas

puisqu'on n'en parle pas ». Paradoxalement, plus de 60 % de la population mapuche habite désormais à Santiago et à Temuco. Ce qui a aussi conduit à un métissage fort de la population, métissage également très souvent nié. De fait, beaucoup de Chiliens ne savent rien de leurs origines indigènes, leurs parents mapuches ayant tour à tour choisi de ne rien en dire pour éviter les discriminations, changé de nom pour une meilleure intégration en ville, renié toute ou partie de leur culture par manque de lien avec la communauté... Le doute s'installe au Chili et l'on ne sait plus vraiment qui est qui. Il semble donc urgent d'envisager la possibilité d'une culture dynamique qui se formerait à partir de l'ensemble des cultures constituantes de la société latino-américaine, et de reconnaître encore le passé commun qui lie ses peuples.

Sans doute les jeunes du continent commencent à se réveiller et à former une génération peut-être plus détachée de ces notions archaïques. La révolte du mouvement étudiant chilien revendique non seulement des changements dans le système scolaire mais va aussi plus loin en demandant un changement de pensée pour la société dans son ensemble. Mouvement que les jeunes Mapuches rejoignent (avec quelques difficultés, il faut l'admettre) pour former une unité réelle et multiculturelle.

Gabriela Alarcon

Au commencement, un texte : il est constitué de témoignages de ces femmes de la communauté mapuche. Ces témoignages sont racontés librement à chaque représentation par les femmes elles-mêmes, jouant leur propre rôle et devenues actrices pour l'occasion (sous la direction de Paula González Seguel).

Le spectateur se retrouve alors immédiatement confronté à l'incompréhension de la langue (le mapudungún) qui n'était pas traduite dès le début de la représentation. Plongés dans un autre univers via la musique présente dès notre arrivée dans la salle (celle-ci n'est pas jouée en direct), nous sommes contraints de changer notre regard, notre écoute et de nous ouvrir sans préavis.

L'action et les déplacements sont réduits ; nous assistons à une réunion de femmes autour d'une table. Elles parlent de leurs rencontres amoureuses, de la tradition du mariage (remplie de mythologie) puis, passent au filage de la laine, aux danses, aux chants... Ces femmes, par leur naturel, par leur forte

présence et leurs récits intimes sont touchantes, et très proches du public.

Cependant, à l'image de la danse finale, un certain malaise traverse le spectacle, les actions mises en scène par Paula González Seguel semblent décontextualisées. La scène est-elle l'endroit propice pour exposer, partager, présenter les bribes d'une culture et de toute son histoire ? En tant qu'occidentaux, quel regard portons-nous sur ce type de présentation ?

À l'instar des reconstitutions ethniques des tristes expositions coloniales, un sentiment amer d'exotisme émane du plateau. Néanmoins, le parallèle est biaisé car les créatrices du spectacle sont toutes issues de la culture mapuche, et l'objectif de la création est politique, revendicatif. C'est donc dans une étrange position que se trouve le spectateur, à la fois pris à partie dans la révélation d'une culture et de ses luttes actuelles, et complice d'un dispositif quelque peu ambigu.

Clarisse Bernez Cambot



rañimawun tripaque fuign amualu ta fiestatu
mealu [Nouvel an occidental]
ta cholchol mapu mew.



PHOTO CHRISTIAN GANET



PHOTO CHRISTIAN GANET

Un Soleil à Kaboul

ou la

genèse du Théâtre Aftaab

Éclairage Afghanistan

Aftaab est le nom de cette troupe de théâtre qui, en 2009, a ému aux larmes nombre de spectateurs lors de la première en France de *Ce jour-là*. La troupe, ayant vu le jour grâce au Théâtre du Soleil et à sa directrice Ariane Mnouchkine, a choisi le mot "aftaab", qui signifie "soleil" en dari, comme intitulé.

En 2005, Ariane Mnouchkine se rend à Kaboul pour y donner un stage, principalement fondé sur le travail du masque. Suite à une sélection effectuée parmi les élèves volontaires de la capitale afghane, se forme une troupe de vingt et un comédiens, quinze aujourd'hui (dont deux femmes !). Pendant ce temps de travail a été réalisé un documentaire intitulé *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux !* retraçant les premiers pas de cette compagnie émergente : le Théâtre Aftaab (alors seule troupe de théâtre permanente d'Afghanistan).

Après qu'ils ont joué *Tartuffe* de Molière, Ariane Mnouchkine leur propose de présenter cette célèbre pièce du répertoire français à la Cartoucherie de Vincennes, lieu de résidence et de dif-

fusion du Théâtre du Soleil. En 2006, la troupe voyage donc pour la première fois en France.

Depuis sa création, la troupe a monté six pièces dont *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, jouée à Kaboul et au Tadjikistan ; *Tartuffe*, de Molière, jouée à Kaboul, Paris et Lyon ; *Le Cercle de Craie Caucasienn*, de Brecht, jouée à Kaboul, Paris, New Delhi et Bombay (Inde) ; *Œdipe Tyran* (Lyon Kaboul Thèbes aller-retour), de Sophocle...

De mars à octobre 2008, le Théâtre du Soleil invite une nouvelle fois la troupe à Paris pour une résidence de sept mois. Ce temps de travail leur permet de monter la pièce *Ce jour-là* (création collective construite à partir de leur propre expérience de l'histoire récente de l'Afghanistan) le tout

orchestré par la metteuse en scène Hélène Cinque et par Caroline Panzera (toutes deux membres du Théâtre du Soleil). Ils donnent en tout 20 représentations de ce spectacle devant 4300 spectateurs et suite à ce succès, la compagnie envisage de faire vivre ce projet. Aucune représentation de *Ce jour-là* ne peut cependant être donnée en Afghanistan (pour des raisons de sécurité).

En 2010-2011, ils passent l'année en tant qu'étudiants à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon, ce qui leur permet de se familiariser avec certaines techniques théâtrales et de se professionnaliser. Chaque comédien y choisit une spécialité différente, de l'écriture dramatique à la technique, en passant par la mise en scène, l'administration ou la

création de costumes. À cette occasion, ils sont aussi dirigés par divers metteurs en scène dont certains très reconnus comme Matthias Langhoff.

Aujourd'hui détenteurs de la carte « Jeunes Talents », les Afghans du Théâtre Aftaab ont encore six années sereines à passer en France avant d'attaquer « la guerre aux papiers ». Cependant, des objectifs théâtraux d'une telle envergure nécessitent de nombreux financements, difficiles à trouver pour ce « Théâtre du Soleil d'Asie centrale ». Avis aux subventionneurs et mécènes ! Une si belle et nécessaire aventure doit continuer d'exister.

Orange Jourda,
Amna El Batrawi et Léa Gruyelle

Réflexion

Afghanistan

Ce jour-là témoigne d'un chaos socio-politique

Pris dans une situation géopolitique complexe où s'entrecroisent tensions ethniques, extrémisme religieux et intérêts étrangers, l'Afghanistan tente malgré tout de se reconstruire. Il est bon de se remémorer cette histoire d'un peuple plongé depuis trois décennies dans la guerre.

Après les Soviétiques et les talibans, ce sont les Américains et leurs alliés qui occupent l'Afghanistan, suite à l'opération « Liberté immuable » lancée par George W. Bush en 2001. Mais l'intervention étrangère qui devait mettre fin au chaos afghan ne semble pas avoir atteint ses objectifs... Si cela fait dix ans que l'OTAN tente de rétablir la sécurité au sein de cette mosaïque tribale, les attentats et autres manifestations témoignant de l'activité discrète mais réelle des insurgés (autrement dit : les talibans) n'ont guère cessé ; et ce, au nom d'une indépendance vis-à-vis des grandes puissances occupant le territoire.

En Afghanistan perdurent des logiques de fond et des intérêts particuliers qui entretiennent ce conflit, comme l'éventuelle construction d'oléoducs ou de gazoducs ou l'extraction des richesses minières. Le Pakistan, quant à lui, continue de maintenir l'Afghanistan dans une dépendance économique forte, empêchant son développement et conservant ainsi une place dominante dans la région.

L'Afghanistan se révèle alors comme l'échiquier géant sur lequel se jouent les enjeux des puissances régionales et mondiales, au moment où les tensions ethniques et l'économie parallèle de guerre refont peu à peu surface. La remontée en puissance du mouvement taliban révèle, pour sa part, l'échec de l'intervention occidentale.

Le Théâtre Aftaab se charge de nous raconter le quotidien de la population qui vit dans un tel chaos. *Ce jour-là* nous donne l'occasion de

saisir la réalité et l'épaisseur humaine d'une situation que nous ne pouvons comprendre que partiellement, par l'intermédiaire des médias. Ici, le traitement froid et sélectionné de l'information laisse place à une série de tableaux relatant des anecdotes, parfois très douloureuses. Et l'on comprend alors par nous-mêmes la réalité de ce pays toujours en guerre, échappant ainsi, le temps d'une représentation, au regard bien trop souvent factuel des journalistes. Touché et pris par ce témoignage captivant, le spectateur sort forcément réjoui et éclairé par cette représentation ; car même si la troupe afghane nous présente des scènes souvent dures, elle n'oublie jamais d'y ajouter une touche d'humour et de dérision, preuve que malgré tout, la vie et la résistance citoyenne continuent en Afghanistan.

Elisa Juszcak

Le Pakistan continue de maintenir l'Afghanistan dans une dépendance économique forte, empêchant ainsi son développement.

Une tribune pour un Afghanistan en quête de l'Art

Réflexion

La création du théâtre afghan interroge, par une recherche dans le jeu et la mise en scène, le passé de son pays et tente de trouver une identité commune pour tous les peuples qui le composent.



« Aftaab

en Voyage » est le nom officiel de cette structure associative qui, en 2009, a ému aux larmes nombre d'amateurs de théâtre lors de la première en France de la pièce *Ce jour-là*.

Pour créer *Ce jour-là*, Aftaab s'inspire d'événements factuels à l'instar du coup d'état des talibans (sept. 1996), des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis par Al-Qaïda (soutenu par les talibans) ainsi que les représailles de ceux-ci impliquant l'intervention massive de l'OTAN dans la chute du régime islamiste de Kaboul et dans l'occupation préventive du pays (7 oct. 2001), de correspondances clandestines (comme celle d'Ahmad Abass et d'une jeune étudiante en médecine au moment où les talibans interdisent aux femmes de travailler), de souvenirs forts des acteurs (telles la pendaison d'un homme et de son frère ayant osé défier la terreur qui investissait le pays ou encore la lapidation d'une épouse

pour un adultère supposé et à laquelle les hommes de Kaboul ont été enjoins d'assister)... Créée début 2009, la première version de *Ce jour-là* est jouée en juin de la même année en France et, en octobre, elle est mise à l'honneur à Lyon et dans plusieurs villes de la région Rhône-Alpes grâce à la première édition du festival Sens Interdits.

Le « daaf »

Le théâtre tel que nous le connaissons est un art aujourd'hui assez peu répandu en Afghanistan et dont la pratique se restreint souvent à une élite, notamment à l'occasion d'un festival annuel à Kaboul. D'autres formes de manifestations artistiques existent cependant mais celles-ci

apparaissent essentiellement à l'occasion de cérémonies ou mariages : poésie, danse, chant (seule pratique autorisée pour les femmes), représentations de passages du Coran... que l'on accompagne avec un instrument de musique analogue à un luth, le « daaf ».

La guerre ayant bouleversé le patrimoine, il ne reste des arts afghans que ces quelques manifestations. Ce n'est donc pas seulement l'art contemporain qui est victime des « perturbations et contrôles » mais aussi la culture et l'histoire du pays, comme le témoigne la destruction par les talibans en mars 2001 des Bouddhas de Bâmiyân, statues monumentales qui faisaient partie du patrimoine mondial de l'UNESCO.

Aftaab apporte donc un renouveau certain dans la vie artistique actuelle de l'Afghanistan. En effet, il tente véritablement de réinventer le théâtre afghan, un temps annihilé par l'obscurantisme, en le resituant dans le temps présent, pour lui redonner le statut d'un art qui s'adresse directement à son public. En recouvrant sa qualité d'art à part entière, le théâtre afghan, mené aujourd'hui essentiellement par Aftaab, contribue à la renaissance de la culture populaire et de la nation afghanes, et combat, à sa façon, l'ignorance.

Il semble néanmoins que pour l'instant les conditions ne soient pas réelle-

ment réunies pour que la troupe puisse montrer *Ce jour-là* à Kaboul ou dans d'autres villes du pays. Malgré les incompréhensions dont il est l'objet, Aftaab essaie de briser certains tabous en Afghanistan concernant la condition féminine, les rapports interethniques, la prépondérance des tribus dans la vie politique et économique, le rôle des talibans dans l'Afghanistan d'hier et d'aujourd'hui ou encore des criantes inégalités sociales et régionales.

Mémoire collective

Si la pièce *Ce jour-là*, qui nous intéresse en particulier, ne traite que de la vie quotidienne de gens de Kaboul dans une succession de saynètes, elle nous fait cependant découvrir un autre peuple, un autre pays. L'évocation de sujets sensibles, ou tabous, comme l'occupation étrangère, et la sauvagerie des talibans, rappelle à l'Occident ses erreurs et ses mensonges. Il permet sans doute aux Afghans de renouer avec leur identité et ce qui les fonde, leur mémoire collective.

La troupe ne souhaite pour l'instant qu'une chose à l'avenir : une tournée sans obstacle majeur dans son pays, pour y faire simplement découvrir son travail, et réfléchir les Afghans sur leur identité multiple et partagée, bafouée depuis presque quarante ans. La compagnie aimerait aussi montrer aux jeunes Afghans que la création d'une troupe est possible et engendrer de fait l'émergence de nouveaux talents.

Cela prendra du temps mais, indubitablement, l'art afghan est en voie de résurrection.

Evrard Charpentier et Orange Jourda

La troupe ne souhaite pour l'instant qu'une chose à l'avenir : une tournée sans obstacle majeur dans son pays.





L'histoire extraordinaire et audacieuse de *Ce jour-là*, première création collective d'Aftaab - « théâtre du soleil d'Afghanistan » : de son processus de création à son esthétique finale.

DE L'ATELIER À LA SCÈNE

Ce jour-là

une idée leur est apparue. Après avoir puisé leurs mises en scène dans le théâtre occidental, et alors qu'ils devaient travailler sur *L'Indiade* d'Ariane Mnouchkine, les comédiens du Théâtre Aftaab ont eu l'ambitieuse envie de monter leur première création. Se raconter, livrer leur histoire au monde, oser parler de leur vécu en Afghanistan, tel a été le point de départ de cette nouvelle aventure.

C'est en allant chercher au plus profond de leur mémoire que le processus s'est actionné. Dans l'atelier, chacun évoque ses souvenirs, du plus agréable au plus douloureux. Le plateau se transforme soudain en prison, métaphore de l'Afghanistan où chacun crie sa révolte, chante son espoir. Commence alors un travail d'improvisation avec des exercices comme « Je me souviens que... ». Empruntée au Théâtre du Soleil, cette méthode de création a porté ses fruits puisque, trois mois durant, les comédiens n'ont eu de cesse d'improviser, développant ainsi leur imagination et leur créativité. Tout était filmé. Lorsqu'il a été nécessaire d'amorcer l'écriture de la pièce, la troupe a visionné les différents enregistrements. Des personnages, des lieux, des situations se dessinent sous leurs yeux ; une dramaturgie prend forme. Huit mois plus tard, *Ce jour-là* est né. L'écriture, la mise en scène, la scénographie et le travail de jeu d'acteur sont au point grâce aux regards professionnels d'Hélène Cinque et de Caroline Panzera.

Le récit

La pièce se veut chronologique. L'histoire débute en 1995 et se poursuit jusqu'en 2001. On assiste tout d'abord à l'amour interdit de deux jeunes gens. Cette première scène, tragique, se termine par la pendaison de la jeune fille, qui n'a commis pour crime que celui



Muriel Epailly

d'être amoureuse. Reste alors son père, auteur de cet acte effroyable, envahi par la peine et les remords. Les couleurs de la vie afghane sont annoncées. Pourtant, très vite, l'ambiance se transforme.

Nous voilà dans le salon de coiffure de M. Abass où l'heure est à la bonne humeur. Un ami musicien vient se faire raser, tandis que le fils du coiffeur, Ahmad, n'a d'yeux que pour sa bien-aimée, Fereshtah (ce qui signifie « ange » en dari). Mais là encore, le répit est bref. Surgit brutalement un talib venu annoncer la prise du pouvoir par les islamistes. Dès lors, on oscille entre peur, tristesse et désolation face à cette nouvelle réalité quotidienne, et joie, espoir et musique nécessaires pour survivre dans un pays où l'on est opprimé, privé de liberté et sans avenir.

Mme Pari Gull, personnage comique (interprété par un homme !) nous offre ses lazzi tout en cherchant à vendre ses oranges.

Dans le hammam, une dispute éclate à cause de points de vue divergents.

Tous les hommes portent dorénavant la barbe mais M. Abass, le coiffeur, s'y refuse.

L'art a été banni, le patrimoine culturel dévas-

té. Des musiciens se retrouvent clandestinement, craignant à tout instant l'arrivée des talibans.

Un médecin aide une jeune femme à accoucher alors que le peuple est invité à assister à la lapidation d'une autre ayant commis l'adultère.

Un mariage est célébré. On chante, on danse, on vit quand soudain une bombe explose.

Une vidéo du 11 septembre est projetée en fond de scène, accompagnée d'une voix-off racontant l'attentat.

Les soldats américains, interprétés avec beaucoup d'ironie, font leur apparition. Quelle est la légitimité de leur intervention en terre afghane ? S'ils permettent à Fereshtah de reprendre ses études de médecine et d'accomplir son rêve brisé par les talibans, ils sont aussi à l'origine de la mort accidentelle d'Ahmad, son cher et tendre.

« Un portrait si véritable »

Cette mise en scène dévoilant l'identité du peuple afghan est simple, belle et vraie. Il est impossible de passer à côté de sa filiation avec le Théâtre du Soleil puisque nombre de ses procédés scéniques sont repris. On découvre une scénographie sobre avec des décors et des costumes fabriqués par les artistes eux-mêmes. Les différents espaces établis sur scène, la création lumière spécifique à ce spectacle et la musique (surtout traditionnelle et choisie avec soin par les comédiens) nous plonge directement au cœur de l'Asie centrale. Le changement de décors se fait rapidement, entre chaque scène, dans le noir. Les interprètes donnent vie aux objets inanimés sur le plateau et l'on y croit !

Les couleurs sont chaudes, la musique envoi-rante, l'atmosphère tour à tour tendue ou pleine de gaieté.

Un spectacle bouleversant, incroyablement juste et osé où l'on passe du rire aux larmes en une fraction de seconde. Le respect s'impose face à cette troupe engagée, admirable et courageuse qui a trouvé le théâtre comme moyen d'expression et de résistance politique. Ovationnés sur les scènes françaises, nos comédiens rêvent néanmoins, lorsque la douleur sera moins vive et la prise de risques moins conséquente, d'offrir ce portrait si véritable, si émouvant au peuple afghan.



Muriel

Amna El Batrawi
Dessin Muriel Epailly

Pour un théâtre de divertissement ?

« Il faut plaire pour instruire » disait La Fontaine, ce précepte est-il toujours d'actualité ? Et comment résonne-t-il avec le festival Sens Interdits ? Quelques semaines avant le lancement de la deuxième édition de l'événement et à l'heure de notre rencontre avec Patrick Penot, Directeur artistique, nous avons souhaité réfléchir sur la dualité théâtre-politique ou théâtre-divertissement. Ces concepts sont-ils à opposer ou à conjuguer ?

Nous avons rencontré Patrick Penot le 19 septembre 2011, pour échanger avec lui sur la conception du théâtre que reflète le Festival Sens Interdits. Alors que la dimension « politique » de l'événement est souvent évoquée et mise en avant (parfois au détriment de sa dimension artistique, réelle), le sujet que nous voulions précisément aborder avec lui était le caractère politique des pièces proposées.

Pour Patrick Penot, le théâtre, c'est « mettre le monde sur scène ». De façon plus condensée, son essence pourrait être de parler aux autres, parler plus haut qu'eux, parler d'eux, donc en être écouté. Ainsi, l'unité des très nombreux spectacles de Sens Interdits réside sans doute dans les sujets abordés : les artistes mettent en scène les « zones d'ombre de leur société », de manière politique.

« Politique », pas idéologique ni engagé, mais « politique » contrairement à la vision réduite que nous en avons souvent, car partisane. Politique dans la mesure où, tout simplement, ces artistes mettent en scène la vie quotidienne. Le politique, c'est le monde. Ainsi, lorsque le théâtre se détourne du politique, n'a-t-il pas tendance à devenir simplement « distrayant », interroge Patrick Penot ?

C'est précisément sur cette tension que joue le Théâtre Aftaab avec sa création *Ce jour-là*. En effet, cette pièce est avant tout politique car elle nous montre la vie quotidienne des Afghans sous l'occupation des talibans. Mais elle ne se contente pas d'être politique (tout du moins le sens politique de la pièce est détourné) car, par le rire que nous procurent certaines petites saynètes et tout en nous divertissant, il semble que les acteurs parviennent à nous parler de politique et de choses bien plus graves que de simples oranges.

Cette constante opposition, très actuelle, entre politique et distraction, entre théâtre et divertissement, a donc quelque chose de dérangeant.

Aujourd'hui, il est commun de considérer que le divertissement c'est la télévision et le football, la télé-réalité, les séries américaines, etc, c'est inutile et c'est bas.

Dans les esprits, le divertissement distrait de la réalité, détourne, divertit du but premier, essentiel de la vie. C'est bien pour cela qu'il est critiqué par Pascal dans ses *Pensées*. Le divertissement détournerait dès lors le théâtre de son essence : la politique.

Mais la critique de Pascal demeure ambiguë, puisqu'il précise par la suite qu'« un roi sans divertissement est un homme plein de misère », faisant par-là comprendre que le divertissement se présente également comme une nécessité à l'homme. Il lui offrirait des échappatoires, ainsi qu'agit le rire, pour le détourner de la violence gratuite.

Ainsi, un des grands théoriciens du théâtre politique, Brecht, a pour mot d'ordre dans son *Petit Organon pour le théâtre* : le « divertissement ». Il faut divertir son public, Brecht le souligne à de nombreuses reprises. On trouve donc chez lui beaucoup de rires et de chansons, pour un théâtre populaire et universel. Le divertissement est le maître mot de l'écriture brechtienne : c'est l'esthétique du détour. Brecht détourne l'attention du spectateur, place ses intrigues en Angleterre, au Caucase ou aux

Ce divertissement doit exister pour que le politique existe. Le politique seul n'a pas sa place au théâtre, il doit être accompagné d'un quelque chose, d'une forme, d'un jeu, d'un rire.

États-Unis. Le bon bourgeois, visé par Brecht, se plaît à voir quelque chose de très différent de lui, de très lointain. Mais, par un retour de boomerang, il finit par s'apercevoir qu'on parle en fait de lui. De moqueur, il devient moqué, forcé malgré lui à l'autodérision.

Il faudrait de plus rappeler que le divertissement est un des fondements du théâtre. Il lui est nécessaire en ce que c'est un des éléments qui le distingue du simple discours politique. Dans son histoire même, le théâtre est lié à la comédie qui est une mise en scène du divertissement. Le rire n'exclut pas la politique. On peut parler du monde tout en faisant sourire son auditoire. On peut faire réfléchir et dénoncer des excès en passant par l'humour. Cette voie a d'ailleurs le mérite d'être plus attractive et permet donc au théâtre de se populariser. Après, il faut toutefois ne pas tomber dans l'excès et conserver la transmission d'un message, d'une parole. C'est précisément cet excès que critiquait Patrick Penot par le mot « distrayant », à comprendre donc au sens de « seulement distrayant ».

Ainsi, le festival Sens Interdits, par son mot d'ordre politique et ses formes nouvelles et dépaysantes, est un bel emblème de cette esthétique du détournement politique. Ce divertissement doit exister pour que le politique existe. Le politique seul n'a pas sa place au théâtre, il doit être accompagné d'un quelque chose, d'une forme, d'un jeu, d'un rire. Que le théâtre affirme son rôle de divertissement, non seulement au sens simple et humble d'« entertainment » américain, mais surtout au sens de diversion, de contournement.

Écoutons donc les leçons de Brecht et allons voir les spectacles de Sens Interdits, venus de si loin. Comprendons que, sans aucun doute, nous ne sommes pas si loin de ceux que les artistes critiquent, et ramenons à nous l'étrangeté de ces histoires. En parlant d'eux, ils parlent de nous, ils mettent le monde, notre monde, devant nous. Regardons-le attentivement.

Manon Fraschini,
Soizic de la Chapelle et Prisca Berger

En attendant

Alors qu'en ce début d'année 2012, le festival n'est déjà plus qu'un beau souvenir de l'automne dernier, il est temps, pour les équipes, les spectateurs et les curieux, de dresser un bilan.

la troisième édition...

La réussite du Festival international de théâtre Sens Interdits est de rassembler les publics autour de thématiques fortes traitées à travers le langage artistique particulier qu'est le théâtre. De fait, la deuxième édition est un réel succès : les artistes ont été très bien accueillis, les équipes ont pris beaucoup de plaisir à consacrer du temps et de l'énergie à ce projet, et les spectateurs sont repartis enthousiastes et conquis.

La fréquentation et la présence du festival sur le territoire

Le Festival 2011 a tout d'abord vu le nombre de places vendues augmenter de 35 % par rapport à la première édition (en septembre 2009) ! Il s'est également encore plus tourné vers l'extérieur, avec de nouveaux lieux de diffusion, la multiplication des initiatives « hors les murs » (soit hors des Célestins) et des activités venant éclairer et compléter la programmation de spectacles. À cet égard, le bilan des actions « hors scène » est très satisfaisant (cf. encadré) : de nombreux spectateurs se sont déplacés pour assister à des rencontres avec les comédiens ou des spécialistes autour de trois grandes thématiques : « Théâtre et résistances », « Théâtre et identité », « Le Théâtre face à l'Histoire ». 1 500 personnes se sont aussi retrouvées sur la place des Célestins le samedi 22 octobre pour partager un bol de soupe au son de la Fanfare des Pavés ou en profitant de la danse et batucada des Zurbamateurs. Les expositions aux Célestins et au Théâtre Nouvelle Génération (en partenariat avec

le CHRD) ont été appréciées, et la projection du film documentaire *Retour en terre mapuche* (Christophe Coello et Stéphane Goxe, 2010) au cinéma Comoedia a attiré un nombre conséquent de personnes, laissant entrevoir de belles et nouvelles collaborations pour la troisième édition du festival en 2013. Enfin, le match de football organisé avec Ilay den Boer, son père (spectacle *Ceci est mon père*), et des jeunes de l'équipe de football de la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme (LICRA), a été l'occasion d'un moment unique et amical de partage.

En termes de communication, la fréquentation importante du site web, et notamment par 20 % de franciliens et 10 % d'étrangers (en plus des 62 % de rhônalpins), est la preuve que le festival s'ouvre vers l'extérieur et attire des curieux hors du territoire régional. Le blog du festival, alimenté par des comptes-rendus des différents événements en temps réel, a lui aussi été largement consulté, ainsi que celui de Nadja Pobel, journaliste au *Petit Bulletin*, qui suivait la manifestation de très près. La presse était d'ailleurs au rendez-vous avec une importante couverture, notamment de la presse régionale, et d'excellentes critiques (cf. encadré).

Enfin, les spectateurs ont, quant à eux, généralement été conquis. Pour la plupart, le Festival Sens Interdits a constitué une belle manière de s'intéresser au monde alors que nous vivons dans une société sans cesse submergée par l'information. Dans une enquête réalisée après l'événement, il a été demandé aux personnes interrogées de qualifier le festival en trois mots. Parmi ceux qui reviennent le plus souvent, on trouve : « intéressant », « dépaysant », « humaniste », « original », « énergique », « audacieux », « courageux », « incisif », « politiquement incorrect », « engagé », « nécessaire », « fort en émotions », « enthousiaste », « ambitieux », « curieux »... ainsi que des expressions aussi belles que : « Théâtre essentiel » et « Souffle de vie ».

Nul doute que le festival Sens Interdits a dérouté et questionné un grand nombre de spectateurs. Il les a aussi convaincus du bien-fondé et de la nécessité de son existence. Soyons donc encore plus nombreux à pousser les portes des théâtres de l'agglomération lyonnaise lors de la troisième édition du festival, en octobre 2013 ! Mais d'ici-là, alors que l'équipe s'engage à concocter une programmation toujours plus éclectique et pertinente, continuons à nous intéresser à ce qu'il se passe ailleurs !

Mathilde Gamon

Échos de la presse

« Le festival Sens Interdits défie les interdits. Paradoxe apparent : c'est le théâtre « bourgeois » de Lyon, Les Célestins, qui organise le plus engagé des festivals de théâtre. Se défendant de tout angélisme, le festival Sens Interdits est un bel acte de foi théâtral. »

Anne-Caroline Jambaud, LibéLyon,
21 octobre 2011

« Pendant une semaine, le festival Sens Interdits, organisé par Les Célestins, ne nous a pas seulement fait voyager. Il nous a permis de devenir nous-mêmes des étrangers, humbles devant des expériences d'ailleurs. »

Blog « La Couturière » de Renan Benyamina, Rue89,
Octobre 2011

« Au-delà des thèmes évoqués c'est bien la qualité artistique qui est au rendez-vous. Le festival bouscule les habitudes et suscite également de fructueux débats sur les valeurs de la démocratie, tout en favorisant le dialogue interculturel. »

Agnès Santi, La Terrasse,
Octobre 2011

« Quand un festival de théâtre se charge de faire entendre cette parole (de langues orientales), qui plus est via des textes qui osent affronter l'Histoire d'un pays, drames et déchirures compris, ce n'est pas par bonne conscience ou par généflexion obligée qu'on le salue à la Une : c'est par sincère et franche curiosité. »

Christophe Chabert, Le Petit Bulletin,
19-25 octobre 2011

« Ce festival international rare, à contre-courant, veille à ce que les scènes soient le lieu du multiple, du divers, de l'audace et du témoignage, à ce que le théâtre se fasse mémoire des peuples... »

Lyon Capitale,
Octobre 2011

Ce supplément du Petit Journal international a été réalisé par l'équipe des Jeunes reporters du festival Sens Interdits, projet à l'initiative de l'association Orient Express et des Célestins, Théâtre de Lyon.

Ont contribué à la rédaction de ce supplément : Gabriela Alarcon, Antoine Beauquis, Serena Benetti, Prisca Berger, Clarisse Bernez-Cambot, Floriane Brunel, Florence Carrot, Evrard Charpentier, Soizic de la Chapelle, Cindy Dubost, Catinca Dumitrascu, Amna El Batrawi, Muriel Epailly, Caroline Epinat, Manon Frascini, Mathilde Gamon, Léa Gruyelle, Camille Guillemain, Orange Jourda, Elisa Juszcak, Adrien Saouthi, Charlotte Vampo, Morgane Vaucher, Robin Veale, Kim Zuretti.

Directeur de la publication : Guillaume Marron

D'autres infos sur www.sensinterdits.org

Le Festival en quelques chiffres

28 représentations pour 11 spectacles en 8 jours

5 687 spectateurs

440 participants à 8 rencontres/débats ou rencontres artistiques

160 litres de soupes distribués à l'occasion de l'animation « Faites de la soupe ! »

15 492 visiteurs du site www.sensinterdits.org

168 artistes accueillis

940 nuitées pour les artistes accueillis et leurs équipes

32 journalistes présents

50 000 programmes distribués dans l'agglomération

2 expositions autour du festival : « Cambodge, 1975-1979 » et « Af-fiches des Comités de soutien à la résistance chilienne »

1 projection au cinéma Comoedia