

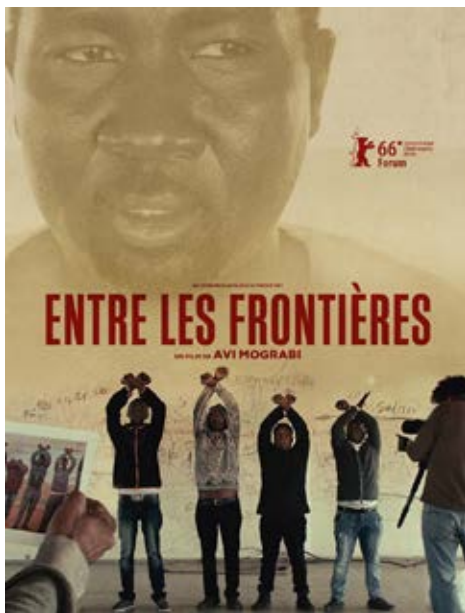
Entre les frontières

un film de Avi Mograbi



Entre les frontières

Un film de Avi Mograbi



Dossier conçu par le site
Zérodeconduite.net.

Rédacteur en chef : Vital Philippot

Rédactrice du dossier : Caroline
Fauchon

Pour tout renseignement :

info@zeroconduite.net

01 40 34 92 08

<http://www.zeroconduite.net>

Sommaire

p. 03 | Introduction

p. 05 | Fiche technique du film

p. 06 | Dans les programmes

p. 07 | Séquencier du film

p. 10 | Pistes d'analyse

p. 15 | Activités pédagogiques

p. 23 | Documents

p. 28 | Corrigé des activités

Le théâtre peut-il constituer un outil de transformation sociale et politique ? C'est la question que pose le documentaire *Entre les frontières*, qui relate l'expérience d'un atelier de « théâtre forum » (inspiré des méthodes du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal) mené avec les demandeurs d'asile africains d'un camp de rétention israélien.

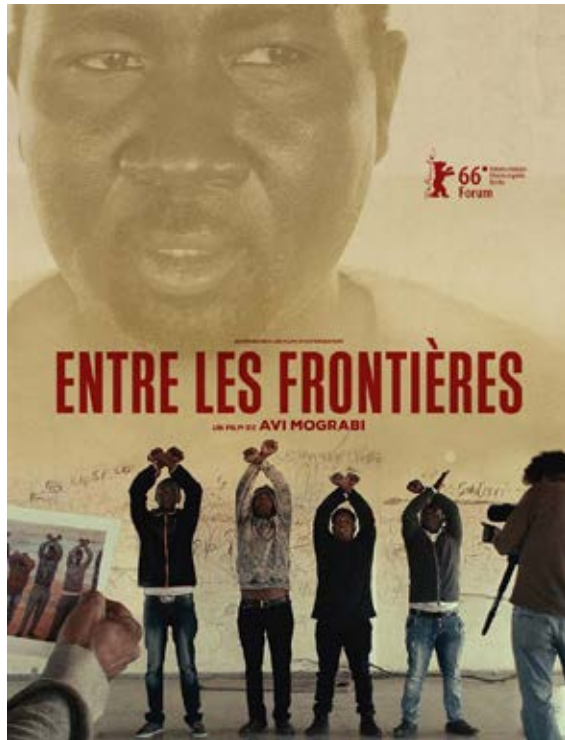
À l'instar des précédents documentaires d'Avi Mograbi (*Z 32*, *Pour un seul de mes deux yeux*, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*), *Entre les frontières* constitue une critique frontale d'Israël, en l'occurrence de la manière dont le pays traite une partie de ses demandeurs d'asile : ne pouvant les expulser en vertu des conventions internationales qu'il a ratifiées, mais refusant de leur accorder un statut légal de réfugiés, l'État israélien maintient ces hommes (venus pour la plupart du Soudan ou d'Érythrée) dans un désespérant *no man's land* à la fois juridique et géographique (le camp de Holot situé dans le désert du Neguev, à la frontière avec l'Égypte).

Si le film s'ancre dans l'actualité et l'histoire israélienne (« pays de réfugiés » se retrouvant, selon Mograbi, en contradiction avec ses principes fondateurs), il est difficile, au miroir de l'actualité récente, de ne pas faire un parallèle avec la France et ses voisins européens aux prises avec la désormais fameuse « crise des migrants ». En délaissant une démarche exclusivement compassionnelle pour faire à nouveau des migrants les acteurs de leur propre histoire, *Entre les frontières* renouvelle notre regard émoussé par la litanie désespérante de l'actua-

lité, et réactive notre capacité d'empathie, car, comme dit Peachum dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht : « L'homme possède une redoutable aptitude à se rendre insensible pour ainsi dire à volonté ».

Pour l'enseignant de Lettres en Lycée (et particulièrement dans le cadre des différentes options Théâtre), *Entre les frontières* propose une réflexion stimulante, qui permettra aux élèves de comprendre que le théâtre n'est pas réductible au texte dramatique : le théâtre c'est d'abord un espace et des corps, des déplacements, des façons de parler ou de se positionner face à l'autre. À travers la progression de l'atelier, Avi Mograbi fait voir le théâtre à l'œuvre : comment constitue-t-on une troupe de théâtre ? Comment parvient-on à jouer, à s'engager dans le jeu ? Qu'est-ce que jouer, faire du théâtre ? Comment improvise-t-on à partir de situations données ? À ce titre il pourra entrer en résonance avec d'autres films mettant en scène, de manière documentaire ou fictionnée, les ressorts de la création théâtre, comme *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (qui montre les séances de répétitions de la pièce de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard* par des collégiens) ou encore *Looking for Richard* d'Al Pacino (où l'on voit des acteurs de la Royal Shakespeare Company s'approprier les personnages à partir de lectures à la table).

Le film montre aussi que le théâtre c'est un moyen de s'ouvrir à l'autre, de faire preuve d'empathie, mais aussi de prendre conscience des problèmes contemporains et de s'engager : un lien pourra être fait avec l'Enseignement Moral et Civique.



Fiche technique

Entre les frontières

Un film de : Avi Mograbi

Année : 2016

Langue : Hébreu

Pays : Israël, France

Durée : 84 minutes

Distributeur France :
Météore Films

Date de sortie en France :
11 janvier 2017

Synopsis

Avi Mograbi et Chen Alon partent à la rencontre de demandeurs d'asile Africains que l'État d'Israël retient dans un camp en plein désert du Néguev. Par le biais d'un atelier inspiré du « Théâtre de l'opprimé », ils interrogent le statut de réfugié.

Pourquoi Israël, terre des réfugiés, refuse de considérer le sort de ces exilés que la guerre et les persécutions ont jetés sur les routes ? Quel est l'élément déclencheur qui pousse un jour ces hommes et ces femmes à abandonner tout ce qu'ils possèdent pour plonger vers l'inconnu ? Le théâtre peut-il créer un pont entre les Hommes pour qu'ils échangent et se comprennent ?



Enseignement	Niveau	
Français	2 ^{nde} - 1 ^{ère}	<ul style="list-style-type: none"> - Objet d'étude "le texte théâtral et sa représentation" En prolongement de l'étude de la fonction du théâtre, notamment de sa dimension civique (cf BO 2010) et des spécificités concrètes de la représentation théâtrale (jeu, costume, scénographie etc...) - Objet d'étude "La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation", thèmes de l'altérité, du racisme...
Théâtre	2 ^{nde} - 1 ^{ère} - Terminale	<ul style="list-style-type: none"> - Histoire du théâtre : Le Théâtre de l'opprimé - La fonction politique et sociale du théâtre - Aiguiser son regard critique sur le jeu théâtral à partir de l'observation
EMC	2 ^{nde}	<p>« Les jeunes au lycée sont conduits à maîtriser les conditions de l'autonomie de jugement et à acquérir une claire conscience de leur responsabilité morale individuelle et collective. Ils s'inscrivent également dans deux registres de citoyenneté : l'un qui vise à cultiver le sentiment d'appartenance à la communauté des citoyens, l'autre qui développe la volonté de participer à la vie démocratique et peut déjà trouver à s'exercer en milieu scolaire. »</p> <p>Égalité et discrimination¹ La personne et l'État de droit²</p>
	1 ^{ère}	S'engager : analyse d'œuvres d'art, de films, de textes littéraires, philosophiques ou historiques sur les problèmes de l'engagement (projet interdisciplinaire souhaitable).
Géographie	Terminale	Le Sahara : ressources, conflits (étude de cas) (sections ES et L)
Philosophie	Terminale	L'Art et le politique

¹ « Une étude de cas à partir d'extraits de jugements montrant la diversité des expressions discriminatoires, avec l'analyse des solutions apportées. À partir de faits observés dans le lycée ou son environnement social, un débat peut être mené, à la fois :

- sur la définition de ce qui est discriminatoire ;
- sur la distinction de ce qui est simplement discriminant de ce qui est discriminatoire ou attentatoire à la dignité humaine ;
- sur les moyens autres que juridiques de combattre les discriminations »

² « Étude de situations réelles ou fictives (d'actualité, historiques, littéraires...) pour analyser les contradictions entre obligations juridiques et morales et les rapports entre les individus et l'État, (démarche de dossier documentaire souhaitable).

Compétences : Identifier et expliciter les valeurs éthiques et les principes civiques en jeu. Développer l'expression personnelle, l'argumentation et le sens critique. S'impliquer dans le travail en équipe. »

Note : Le film suit la chronologie des événements de l'actualité mais élude certaines séances d'atelier. Ainsi l'indication « séance 1 » signifie qu'il s'agit de la première séance montrée à l'écran (et non pas forcément de la première séance de l'atelier).

Au cours du film le spectateur est invité à faire le lien entre les scènes qui se succèdent et les événements relatifs au camp de Holot qui sont relatés par des cartons à l'écran et qui constituent des sortes de respirations entre les séquences.

Un champ choral accompagne le défilé du texte à l'écran.

Minutage	Descriptif
0:00-1:19	Plan large d'un homme qui dessine sur un mur dans un environnement délabré, les couleurs ternes dominant. Carton : « Depuis 2007, près de 50000 demandeurs d'asile érythréens et soudanais sont entrés par la frontière égyptienne en Israël. Du fait des atrocités qu'ils subissent dans leur pays, ils bénéficient de la protection des conventions internationales qui interdisent tout renvoi dans leur pays d'origine. »
1:20-3:55	1 ^{ère} Séance d'atelier théâtre. Improvisation à partir d'une situation donnée : comment se débarrasser d'un dictateur ?
3:56-4:59	Plan fixe sur l'espace de jeu. Carton : « Israël refuse le statut de réfugiés aux demandeurs d'asile en dépit des dangers qu'ils encourent et met tout en œuvre pour les renvoyer chez eux. Décembre 2013. Israël regroupe 2300 demandeurs d'asile en plein désert dans le centre de rétention de Holot (appel trois fois par jour et incarcération à Saharonim si non respect de ces règles, ce qui maintient les demandeurs d'asile dans le lieu ou à proximité). »
5:00-7:29	Camp de Holot. Dialogue avec trois demandeurs d'asile qui expliquent la réalité de leur situation et l'absence totale de considération de la part d'Israël qui leur refuse le statut de réfugiés.
7:30-10:55	2 ^{ème} séance d'atelier théâtre. Improvisation à partir d'une situation donnée : entrevue entre des demandeurs d'asile et des officiels israéliens. Mise en évidence du caractère arbitraire de l'accès au statut de réfugié. L'improvisation verse dans le comique et laisse transparaître la machination administrative et l'absence de transparence dans le traitement des dossiers et la considération du demandeur d'asile.
10:56-14:13	3 ^{ème} séance d'atelier théâtre. Carton : « Mai 2014. Le metteur en scène Chen Alon et le réalisateur Avi Mograbi créent un atelier de théâtre avec les demandeurs d'asile de Holot. »





14:13-17:43	<p>Carton : « Juin 2014. Les demandeurs d'asile détenus à Holot manifestent. Plus de 700 détenus quittent le camp et marchent en direction de la frontière égyptienne à quelques kilomètres de là. »</p> <p>Manifestation des demandeurs d'asile. Situation conflictuelle avec les militaires qui gardent la frontière. Dialogue de sourd qui s'installe. Situation absurde : les réfugiés ne peuvent plus retourner en Afrique, c'est-à-dire de là où ils sont venus. Holot apparaît comme une prison et non plus comme un espace transitoire ou la promesse d'un ailleurs.</p>
17:44-21:32	<p>Apparition du titre <i>Entre les frontières</i>. Montage significatif puisque le titre apparaît juste après l'échec de la tentative de retour vers le continent africain. Les migrants se retrouvent donc effectivement coincés « entre les frontières ».</p> <p>Camp de Holot : Dialogue à travers une grille entre ceux qui sont dans le camp d'Holot et le réalisateur Avi Mograbi. Il porte sur ceux qui ont manifesté et qui ont été envoyés à Saharonim, mais aussi sur les conditions de détention dans le camp.</p>
21:33-28:35	<p>4^{ème} Séance d'atelier théâtre Un demandeur d'asile raconte son histoire en Érythrée. Les participants jouent cette histoire, à partir du canevas de l'intrigue.</p>
28:36-32:47	<p>Carton : « Septembre 2014. La Cour Suprême israélienne déclare inconstitutionnelle la loi anti-infiltration et ordonne la fermeture du camp de Holot. »</p> <p>Camp de Holot : Débat autour de la décision de la Cour Suprême. Certains redoutent d'entrer finalement en Israël et d'y subir le racisme. Ils expriment une résignation qui aboutit au désir paradoxal de rester à Holot.</p>
32:48-38:00	<p>5^{ème} Séance d'atelier théâtre Exercices de pratique corporelle et vocale.</p>
38:01-44:49	<p>6^{ème} Séance d'atelier (constituée vraisemblablement de plusieurs moments différents). L'atelier semble s'essouffler, seulement trois participants sont présents. L'un d'eux suggère une explication : la fermeture annoncée puis retardée du camp empêche toute projection dans un avenir et plonge les gens dans l'incertitude. Les participants expriment leur découragement. Le metteur en scène fait alors une proposition : accueillir des israéliens dans l'atelier. Cette proposition agit dans le documentaire comme un rebondissement dans une fiction et permet de relancer l'action en la centrant désormais sur l'atelier théâtre et la construction d'une pièce.</p> <p>Carton : « Le gouvernement israélien vote un amendement pour contourner la décision de la Cour Suprême de fermer le camp de Holot. »</p>
44:50-54:18	<p>6^{ème} séance. Changement de lieu pour la scène du dictateur qui sera entièrement jouée.</p>



54:19-57:07	<p>Carton : « Février 2015. 6 israéliens rejoignent l'atelier de théâtre. »</p> <p>7^{ème} séance. Rencontre et présentation entre les participants israéliens et les demandeurs d'asile de l'atelier à partir d'un exercice corporel.</p>
57:08-1:00:52	<p>8^{ème} séance. Récit de l'arrivée en Israël de l'un des demandeurs d'asile, destiné à faire comprendre aux Israéliens leur parcours. Ces derniers expriment leur difficulté à comprendre concrètement comment le passage de la frontière se passe. La frontière apparaît ainsi comme une réalité très étrangère aux citoyens jouissant d'un passeport israélien.</p>
1:00:53-1:04:51	<p>Scène jouée : deux demandeurs d'asile et deux israéliennes jouent des réfugiés tentant de passer la frontière ; sur un fond musical, la mise en scène se construit. D'autres jouent les soldats israéliens qui les en empêchent. Finalement seules les femmes seront autorisées à passer, or il se trouve que ce sont des femmes blanches, israéliennes, « avec un passeport ».</p>
1:04:52-1:07:56	<p>La scène est rejouée mais les rôles sont inversés (les Blancs jouent les rôles des infiltrés et vice versa). Un des demandeurs d'asile jouant un Israélien refuse de les laisser dehors et veut les laisser entrer.</p>
1:07:57-1:15:35	<p>9^{ème} séance. Scène du jardin d'enfants : les demandeurs d'asile jouent des Israéliens qui ne veulent pas que leurs enfants jouent avec des enfants noirs. Les Israéliens jouent les Noirs, chassés du parc. Applaudissements à la fin.</p>
1:15:36-1:18:35	<p>Avant-dernière scène sur fond blanc. On attend la voix d'un homme qui raconte que son visa n'a pas été renouvelé. Il parle tout bas, et dialogue avec un officiel qui lui explique sa situation puis d'autres voix se mêlent. On comprend que la clandestinité pourra être contournée car les personnes pour lesquelles Nouraldine travaille aiment sa cuisine et veulent le garder. Au cours de la scène Nouraldine apparaît en gros plan.</p>



1:18:36 - fin générique	<p>10^{ème} séance. Exercice de chant choral. On voit les participants chanter à l'initiative d'un meneur. Le chant entendu est celui qui a rythmé le film en off.</p> <p>Carton : « Fin 2015 La cour Suprême réduit la période de détention à 12 mois. Les 1200 demandeurs d'asile détenus à Holot depuis plus de 12 mois sont relâchés. D'autres demandeurs d'asile sont envoyés à Holot à leur place. Début 2016, Holot atteint sa capacité maximum de 3360 détenus. Tous ceux que nous avons rencontrés à Holot sont désormais libres. La pièce <i>Le Théâtre Législatif de Holot</i>, jouée par les membres de l'atelier, commence une tournée en Israël. »</p>
----------------------------	--

Note : La première moitié du film alterne séquences d'atelier et séquences à Holot ou à proximité du camp. Le va et vient entre le jeu des situations et le vécu oriente d'emblée notre regard : le théâtre représente et transfigure le réel. Il entretient un lien si étroit avec les situations vécues qu'il nous en fait partager les expériences.

Dans la deuxième partie du film, les séances d'atelier se succèdent. Les scènes jouées sont plus longues et témoignent d'un investissement et d'une concentration plus grands. Elles donnent lieu à des débats entre les participants sur les situations représentées. Le théâtre déclenche une réflexion sur soi à chacun des membres de l'atelier qu'il soit tour à tour spectateur ou acteur. Inversement la représentation des récits est aussi interrogée afin de coller au plus près de la réalité vécue.

Ainsi la construction du film s'articule autour des séquences sur les ateliers de jeu qui progressivement amènent les participants à jouer des scènes de plus en plus abouties, à la fois du point de vue de la cohérence de ce qui est raconté, de la justesse du jeu des acteurs ou encore de la précision des déplacements.

Entretien avec le sociologue Clément Poutot

Propos recueillis par Philippine Le Bret



Clément Poutot est sociologue, attaché d'enseignement et de recherche à l'université de Caen-Normandie et chercheur associé au projet Autoritas de l'Université Paris Sciences et Lettres. Ses travaux portent sur le théâtre de l'opprimé, et notamment sur le Jana Sanskriti, une forme de théâtre pratiquée en Inde. Parmi ses publications : « De la pratique artistique à l'efficacité symbolique : le Jana Sanskriti », *Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques*, Presses Universitaires de Nancy, 2014 ; « Jouer la norme pour la changer par la pratique théâtrale », *Revue Malice* [en ligne], 2016.

Quelle définition peut-on donner du « théâtre de l'opprimé » ?

Les praticiens de la première génération, celle des années 1970, ont tendance à répondre que le théâtre de l'opprimé est une forme de théâtre visant à transformer le monde. Je pense pour ma part qu'il s'agit d'utiliser l'esthétique théâtrale comme un déclencheur, dans le but de produire une réflexion, un changement, ou une révolution.

Quand le théâtre de l'opprimé est-il né ?

Le théâtre de l'opprimé a été créé dans les années 1970 par Augusto Boal, un écrivain, dramaturge et metteur en scène brésilien.

C'est le résultat d'un long processus, qui est étroitement lié à l'histoire des dictatures latino-américaines de l'époque.

Après le coup d'État de 1964, la dictature brésilienne commence à interdire certaines pièces trop critiques. Un groupe d'artistes brésiliens, dont fait partie Boal, réfléchit donc à des nouvelles formes théâtrales qui lui permettrait de continuer à critiquer le régime sans tomber sous le coup de la censure. Leur réflexion a mené tout d'abord à la création du théâtre-journal, qui consiste à mettre en scène des articles de journaux de façon à produire un discours critique. Mais Boal est ensuite obligé de s'exiler en Argentine, où il invente le « théâtre invisible » : des comédiens jouent une pièce dans un espace public, sans que les per-

sonnes autour ne soient au courant, dans le but de provoquer des réactions.

Une rencontre décisive va aussi influencer sur son travail théâtral, celle de Paolo Freire, l'inventeur de la pédagogie des opprimés. Boal décide de faire la même chose avec le théâtre. Il met donc en place des ateliers de théâtre pour les paysans péruviens ne parlant pas espagnol. Cette méthode permet à la fois de travailler sur la langue, et de discuter des problèmes des paysans : il s'agit de les écouter plutôt que de venir à eux avec des propositions toutes faites.

Boal développe en même temps ce qu'il appelle la dramaturgie simultanée. L'idée, c'est qu'au cours d'une représentation, un « joker » (un médiateur) demande au public ce que le protagoniste devrait faire pour mieux résister à l'oppression dont il est victime. Les acteurs rejouent ensuite les scènes en fonction des indications du public. C'est cette dramaturgie simultanée qui va permettre d'aboutir au « théâtre forum », qui est aujourd'hui la forme la plus courante du théâtre de l'opprimé. L'histoire raconte

L'invention du Théâtre de l'Opprimé est le résultat d'un long processus, étroitement lié à l'histoire des dictatures latino-américaines de l'époque.



qu'un jour une spectatrice critiquait la façon dont une actrice jouait ses propositions ; Boal lui a proposé de monter sur scène et d'interpréter elle-même ses propositions. Ainsi serait né le théâtre-forum, dans lequel les acteurs jouent une première fois la pièce, afin de permettre au public de découvrir l'histoire, avant de la rejouer en indiquant aux spectateurs qu'ils peuvent à tout moment prendre la place d'un des protagonistes.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Peu de temps après, Boal est à nouveau obligé de partir en exil, d'abord au Portugal, puis en France. Il passe une dizaine d'années à Paris, où il développe des nouvelles techniques théâtrales, partant du constat que les oppressions subies dans une démocratie sont différentes de celles qui existent en dictature, plus introspectives. L'atelier

montré dans le film d'Avi Mograbi met en œuvre des techniques héritées de l'expérience latino-américaine de Boal, et d'autres inspirées de ses réflexions européennes.

Enfin, quand le climat s'apaise au Brésil, Boal rentre dans son pays. En 1992, il est élu conseiller municipal à Rio. Il crée alors le théâtre législatif, qui se déroule comme un théâtre forum, mais dont le but est de débattre de certains sujets, de prendre une décision à la fin du processus, et ensuite de faire remonter les propositions qui auront émergé dans les cercles du pouvoir.

Le théâtre de l'opprimé est donc une expérience éminemment politique ?

Oui, il n'y a pas de doutes à avoir là-dessus, le théâtre de l'opprimé se veut politique, il est appliqué à la transformation du monde. D'ailleurs, un des sujets les plus traités dans le monde par les compagnies de théâtre de l'opprimé est la question des oppressions sexistes (violences conjugales, inégalités salariales, etc.). Viennent ensuite les discriminations racistes, et les oppressions de classe,

celles qui se nouent autour ou dans le monde du travail. Ces trois thématiques, que l'on peut retrouver mêlées dans une seule pièce, sont des objets politiques.

Le théâtre de l'opprimé se veut politique, il est appliqué à la transformation du monde.

Et dans le cas de l'atelier proposé par le metteur en scène Chen Alon dans le film, quel est selon vous le but ?

Je pense que le but de cet atelier est d'aider les réfugiés à trouver une cohérence dans leur histoire, pour qu'ensuite ils se sentent capables de la raconter à d'autre, et qu'ils s'emparent de cet outil qu'est le théâtre pour faire avancer leur cause, celle des réfugiés en Israël. Cet atelier permet donc aux participants de gagner en capacité d'agir (le fameux « empowerment »). Là où le film est très juste, c'est qu'il ne cherche pas à faire croire que c'est facile. À



certains moments, il y a plus d'encadrants que de participants. C'est quelque chose que l'on constate souvent quand on travaille avec des personnes qui sont dans des situations d'urgence extrême, comme ces réfugiés : leurs problèmes sont tellement nombreux que le théâtre est loin d'être une priorité.

Et justement, comment parvient-on à convaincre ces personnes qu'elles ont quelque chose à y gagner ?

Le plus important est d'être présent sur la durée, de montrer patte blanche, pour que les gens comprennent qu'on n'est pas là pour faire du tourisme.

Il y a dans le film un moment de bascule, lorsque Chen Alon pose la question : « Si on invitait ici des Israéliens, pour leur raconter l'histoire des gens qui deviennent des réfugiés, comment le joueriez-vous au théâtre ? » Je pense que c'est le moment où il parvient à convaincre les participants qu'ils ont quelque chose à y gagner.

Qu'est-ce que le théâtre apporte de plus que, par exemple, un espace de discussion ?

Le théâtre de l'opprimé cherche à déclencher la parole de ceux qui sont victimes d'une (ou de plusieurs) oppression(s). Le



Le recours au théâtre permet de ressentir l'oppression dans son corps, de manière à pouvoir l'exprimer ensuite.

recours au théâtre permet de ressentir l'oppression dans son corps de manière à ce que l'on puisse ensuite l'exprimer. Dans le film, on voit bien que les jeux théâtraux proposés par Chen Alon permettent d'ouvrir la discussion. Je pense notamment à une scène où les participants doivent s'attraper les uns les autres : une fois que tout le monde est capturé, Mograbi demande aux réfugiés si l'un d'entre eux a déjà vécu ce genre de situation.

Chen Alon demande à un moment aux participants d'inverser les rôles : les demandeurs d'asile jouent des Israéliens et vice versa. Est-ce une pratique courante dans les ateliers de théâtre de l'opprimé ?

En atelier, inverser les rôles permet de mieux comprendre les personnages, en préparation de la pièce. Par exemple, quand vous êtes un opprimé, prendre la place d'un oppresseur vous permet de mieux comprendre qui vous avez en face de vous, de mieux comprendre la logique des oppresseurs. Il y a aussi un aspect cathartique : entrer dans la peau d'un oppresseur per-

met de rire de l'oppression, de se détendre pendant quelques minutes.

Mais il y a des limites à cela, dans un sens comme dans l'autre. Si par exemple moi, qui suis un homme, je joue le rôle d'une femme victime d'une agression sexiste, dans la rue par exemple, cela peut me donner une idée de l'oppression, mais je n'ai pas l'habitus ni le contexte qui me permettraient de véritablement comprendre l'oppression.

Cela signifie-t-il que seules les personnes qui subissent des oppressions peuvent participer à des ateliers de théâtre de l'opprimé ?

Il faut bien distinguer le moment des ateliers et le moment de la représentation. En atelier, où on travaille des propositions, seuls les opprimés et leurs soutiens sont

présents ; en représentation, où l'on est plus dans une logique de confrontation, il peut y avoir des oppresseurs dans la salle. Je pense par exemple aux représentations auxquelles j'ai assisté au Bengale occidental, en Inde. Les pièces portaient sur le système des dots, et il y avait dans l'assemblée des pères et des grands-pères qui participent à la perpétuation de ce système patriarcal.

Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que le rôle du théâtre de l'opprimé n'est pas de faire en sorte que les oppresseurs deviennent gentils. On sait que cela ne se passe pas comme ça, ce serait trop facile ! Le but, c'est de permettre aux opprimés de trouver des moyens d'action, de s'émanciper. D'où l'idée de leur réserver l'accès aux ateliers.

Vous parlez de votre expérience en Inde. Est-ce que la façon de pratiquer le théâtre de l'opprimé diffère selon les pays ?

Pendant sa période française, Boal a fait un énorme travail pour essaimer le théâtre de l'opprimé à travers le monde. Aujourd'hui, on trouve des compagnies qui le pratiquent dans au moins 60 pays. Et il prend en effet des formes différentes : au Brésil, les représentations sont accompagnées de chants, de danses ; en Inde, le théâtre est métissé avec les arts traditionnels populaires.

Le rôle du théâtre de l'opprimé n'est pas de faire en sorte que les oppresseurs deviennent gentils.

Je pense aussi que les buts sont différents selon les pays. En Israël par exemple, le groupe Combattant for Peace, auquel appartient Chen Alon, se sert du théâtre dans le but de trouver des issues au conflit israélo-palestinien. Pour eux, faire la paix est une nécessité (non pas au niveau géopolitique bien sûr, mais au niveau local : faire en sorte que des voisins puissent vivre ensemble). À l'inverse, quand on pratique le théâtre de l'opprimé dans des entreprises françaises, on va plutôt essayer de faire advenir un conflit, souvent latent, pour que les choses puissent ensuite changer.



Et comment le théâtre de l'opprimé fait-il la part des choses entre les dimensions politique et esthétique ?

Les deux sont liés dans la pensée de Boal : l'esthétique théâtrale permet de toucher plus fortement les affects des spectateurs, et ainsi de susciter plus de réactions (donc d'être plus efficace). Mais là aussi, cela dépend du contexte culturel : en Inde, utilité et esthétique ne peuvent pas être dissociées, alors qu'en France les compagnies ont eu tendance à oublier un peu l'esthétique, même si aujourd'hui elles y reviennent.

Avi Mograbi explique que, selon lui, le théâtre de l'opprimé peut créer un pont entre les Hommes pour qu'ils échangent et se comprennent. Vous y croyez ?

J'ai pour ma part découvert le théâtre de l'opprimé quand je travaillais avec des enfants handicapés en classe ULIS (unités localisées pour l'inclusion scolaire). Pendant trois jours, des élèves handicapés et des élèves valides ont participé à un atelier de théâtre de l'opprimé. Et en seulement trois jours, les relations entre eux se sont beaucoup apaisées, car on a mis en lumière des conflits jusque-là invisibles. Les élèves handicapés, qui pour la première fois étaient écoutés par les autres, ont pu parler des discriminations dont ils étaient victimes. Et

après l'atelier, tous les élèves valides qui y avaient participé jouaient le rôle de médiateurs entre les enfants handicapés et les enfants valides en cas de conflit ou de moqueries.

Évidemment, j'ai aussi beaucoup d'exemples où le théâtre de l'opprimé n'a pas produit d'amélioration ! Mais je pense que, résultat visible ou pas, cette forme de théâtre permet aux opprimés de montrer qu'ils ne sont pas ce que les gens pensent qu'ils sont. C'est également le

propos du film d'Avi Mograbi, et l'objet de la tournée que les participants de l'atelier monté par Chen Alon ont entamé en Israël.

Que le résultat soit visible ou pas, cette forme de théâtre permet aux opprimés de montrer qu'ils ne sont pas ce que les gens pensent qu'ils sont.

Repères : Le camp de Holot

En 2012, la Knesset vote un nouvel amendement à la loi dite anti-infiltration, autorisant sans aucun jugement ni procès, l'arrestation et la détention pour une durée de 3 ans maximum des demandeurs d'asile rentrés en Israël sans visa. La cour suprême israélienne jugeant cet amendement anti-constitutionnel l'a alors annulé.

Fin 2013, suite à un nouvel amendement, le centre de détention de Holot, la « prison ouverte », est ouvert dans le désert du

Néguev au sud d'Israël. D'une capacité de 3360 personnes (sur un total de 50000 demandeurs d'asile présents en Israël à ce moment là), les détenus sont « libres » de leurs mouvements mais doivent répondre 3 fois par jour à l'appel.

En **Décembre 2013**, juste après l'ouverture de Holot, plus d'une centaine de demandeurs d'asile qui y sont détenus organisent une marche de protestation vers Jérusalem.

Rejoints par de nombreux activistes israéliens, les manifestants sont violemment réprimandés par la police et les détenus renvoyés à Holot.

Fin 2015, la Cour Suprême réduit la période de détention à 12 mois. Les 1 200 demandeurs d'asile détenus à Holot depuis plus de 12 mois sont relâchés. D'autres demandeurs d'asile sont envoyés à Holot à leur place.

Pistes d'analyse

Par Caroline Fauchon, professeure de Lettres-Théâtre

En suivant sur toute la longueur l'atelier théâtre mis en place par le metteur en scène Chen Alon avec les réfugiés, Avi Mograbi livre une réflexion profonde sur le théâtre : à la fois pratique artistique complète et outil de réflexion et d'action politique.



Art et engagement

Le premier plan du film montre un homme qui dessine sur mur, sur lequel d'autres dessins plus ou moins nets figurent déjà, notamment un guitariste presque grandeur nature. Cet homme qui participera ensuite à un atelier théâtre est lui même filmé par un cinéaste. Ainsi, d'emblée, le film se place sur le terrain de l'art comme résis-

tance, résistance au dénuement comme le laissent penser l'environnement du personnage à l'écran et les phrases qui défilent à l'écran, informant le spectateur de la situation des réfugiés soudanais et érythréens. Le cinéma, l'art urbain, la musique et le théâtre autant de pratiques qui permettent de résister aux injustices et qui s'inscrivent dans la première séquence d'*Entre les frontières*. Le documentaire lui-même interrogera la fragilité de cette volonté qui consiste à vouloir faire de l'art un engagement politique. Ainsi au cours du film, l'engouement pour l'atelier théâtre se perdra et le nombre de participants se réduira à une peau de chagrin, puis au cours d'un exercice, l'énergie s'épuisera et le mouvement s'éteindra, pourtant peu à peu le souffle reviendra ainsi

D'emblée, le film se place sur le terrain de l'art comme résistance.

que la volonté de participer à l'expérience collective. Apprendre à faire du théâtre c'est apprendre à s'engager c'est-à-dire, à être présent, au sens le plus plein du terme.

Par ailleurs, la pratique de l'art dramatique crée une rupture avec l'inertie de la situation réelle des demandeurs d'asile, condamnés à l'attente. Le montage entre la séquence où des demandeurs d'asile font part de leur scepticisme devant la destruction du camp et la quatrième séance d'atelier met en évidence le contraste entre les scènes d'ateliers, souvent animées, et les scènes dans le camp où les personnes sont assises, passives, immobiles. Dans cette séquence plusieurs groupes sont filmés assis, immobiles, suspendus à une décision. Cette inertie contamine

même l'équipe du film qui reste avec eux, même quand la scène est finie, pour profiter de « l'ombre ».

Ainsi, au sens propre mais aussi symboliquement, le théâtre met en mouvement et en action et, à ce titre, est envisagé comme un moyen de s'engager pour le cinéaste, le metteur en scène et les participants à l'atelier.



Le Théâtre comme lieu et comme pratique artistique

Le film met en lumière ce qu'est le théâtre, à la fois espace de jeu et action mise sous le regard d'un spectateur. Les ateliers prennent toujours place dans un même lieu, précisément défini, sauf lors de la sixième séance. Cet espace devient le lieu des émotions et du mouvement mais aussi le lieu d'une action possible alors même que les demandeurs d'asile sont assignés à résidence, dans le camp de Holot.

Les séances d'atelier font apparaître tous les aspects de la pratique théâtrale. La quatrième séance montre à l'écran différents exercices corporels :

le premier exercice met en scène un exercice de groupe où il s'agit d'échapper à une ronde qui cherche à enfermer et à attraper l'un des participants ; le mouvement et le rythme imposés par la situation engagent les corps dans l'espace. L'exercice s'apparente à un jeu comme en témoignent les sourires sur les visages. L'exercice de chant choral insiste sur le travail de voix, sur le chœur et donc sur le collectif. Enfin un dernier exercice consiste à entraîner une partie du groupe à refaire un geste, chacun prenant l'initiative tour à tour : une ronde de gestes qui se reproduisent et se modifient au gré des propositions, la

Les séances d'atelier font apparaître tous les aspects de la pratique théâtrale.

contrainte étant qu'il y ait toujours deux gestes sur le plateau. Ce dernier exercice pose la question du groupe et du rapport de force qui peut surgir dans les initiatives des uns et des autres. Il souligne alors l'importance de l'écoute, du mouvement éternel à entretenir et à perpétuer : comment faire repartir le jeu lorsque certains s'assoient ?

Comment créer l'envie de bouger, de rejoindre l'autre uniquement par la dynamique et l'énergie du geste ? Tout élève qui expérimente la pratique théâtrale peut comprendre la force motrice du mouvement dynamique, du regard qui invite le partenaire de jeu à agir. C'est aussi une manière d'entrer en contact avec l'autre, de communiquer une énergie.

Le Théâtre comme libération d'une parole intime et politique

Le film est construit dans un entrelacement subtil de scène d'ateliers théâtre, de scènes de témoignages dans le camp de Holot sur la situation vécue par les demandeurs d'asile mais aussi de récits





dans l'atelier théâtre lui-même. Parfois, la pratique théâtrale fait revivre par le corps et le mouvement des situations vécues, qui seront ensuite racontées. Le théâtre n'apparaît pas comme une parenthèse plus ou moins enchantée dans la vie des demandeurs d'asile assignés à Holot, mais comme un moyen de se remémorer les situations vécues, d'y réfléchir, et de s'employer à trouver des solutions.

Dans l'atelier théâtre se libèrent les récits des demandeurs d'asile qui racontent pourquoi ils ont dû fuir leur pays ou abandonner leur famille : par exemple, celui d'un officier érythréen, Tsegay, qui a interrogé son supérieur pour savoir pourquoi ils ins-

C'est l'ambition du théâtre que de permettre de vivre par identification cette expérience sensible.

taurient la dictature et qui a été obligé de partir pour éviter la mort et de quitter sa femme et son fils. Un autre raconte comment il s'est enfui et a pu échapper à la faveur de la nuit noire aux soldats endormis en passant au milieu de leur campement.

Au fur et à mesure des témoignages, c'est une parole politique qui va émerger de l'atelier théâtre. En effet, le débat final propose une réflexion entre les participants autour de

la réception possible des scènes jouées et donc du sens qu'elles peuvent véhiculer pour un public israélien. Pour Nouraldine la scène qui montre des Africains, joués par des Israéliens, chassés d'un jardin d'enfants par des

parents israéliens, joués par des Noirs permettra aux spectateurs israéliens de se mettre à la place des réfugiés. Pour Atish, au contraire, cette permutation des rôles manque de réalisme et peut même nuire aux demandeurs d'asile eux-mêmes en nourrissant le racisme ordinaire puisque le public verra sur le plateau des Noirs chassant des Blancs et donc prenant leur place. La vocation politique, à savoir la sensibilisation aux sorts de personnes démunies et déplacées malgré elles, est donc au cœur de l'atelier théâtre. À la fin du film, Avi Mograbi exprime la différence de degré entre la compréhension d'une situation et l'indignation qu'elle peut provoquer et la possibilité que donne une expérience sensible de cette situation. C'est l'ambition du théâtre que de permettre de vivre par identification cette expérience sensible.

Empathie : prendre conscience de façon intime de la situation de l'autre par le changement de rôle

Le film *Entre les frontières* nous montre des expériences théâtrales diverses où, tour à tour, les personnes expérimentent différents rôles : une façon de varier les points de vue et de maî-

triser une situation dans son ensemble. La circulation des rôles impose une adaptation incessante à un autre point de vue, une capacité à renverser son point de vue et donc à épouser celui de l'autre même s'il est inconfortable. Les échanges s'opèrent au fil des séances qui se succèdent ou au cours d'une même séance : citoyen et dictateur dans la première séance de l'atelier, réfugié et officiel administratif dans la deuxième séance (celui qui joue l'agent administratif est invité immédiatement comme dans une ronde à adopter la position inverse), migrant et militaire au poste de frontière, réfugié et Israélien, acteur et spectateur, participant à un atelier théâtre et metteur en scène ou meneur de jeu.

Ainsi les participants sont amenés à chercher en eux « le point d'identification » à l'autre, comme le dit Avi Mograbi à la fin du film. C'est bien cet endroit propre à chacun, qui dépend des expériences de vie de chacun que cherche l'acteur qui investit un rôle : il fait un chemin vers le rôle tout en rapprochant le rôle de lui-même. C'est ce qui incitera Atish à plaider la cause des migrants, à s'opposer aux ordres, et à contrevenir ainsi à la loi de son pays, au cours d'une improvisation. Souhaitant accorder une « faveur », il ouvre alors la possibilité dans

Les participants sont amenés à chercher en eux « le point d'identification » à l'autre.

un engagement légitime, si ce n'est légal. Une des participantes israéliennes souligne la difficulté de jouer l'autre et les ressorts intimes qu'il faut activer : elle est consciente de ne pas toujours avoir réussi à faire partager ce qu'elle souhaitait. Un acteur israélien examine ses réactions : l'empathie est venue au moment où

il a fallu engager le corps, séparer les femmes des hommes ; c'est le moment « où le dialogue était le plus concret pour moi », dit-il, indiquant clairement que l'expérience sensible est celle qui marque le plus. Auparavant il avait demandé à un infiltré de répéter son histoire car il ne parvenait pas à comprendre ce que signifiait concrètement être repoussé de la frontière.

La construction du film suit donc une logique claire celle d'une succession de transmissions sous la forme du récit puis sous la forme de la scène théâtrale qui donne la possibilité de l'incarnation et donc de l'épreuve sensible de l'épisode vécu. Elle met en évidence une appropriation des récits et la recherche d'une empathie chez les participants mais aussi à terme chez les spectateurs.



Activité 1

Le théâtre comme lieu

Dans le cadre d'une réflexion sur le théâtre ou d'une dissertation, il est toujours très important de rappeler aux élèves les différentes définitions du mot « théâtre » : il s'agit à la fois d'un genre littéraire (tel qu'ils l'ont appris depuis longtemps) mais aussi d'un lieu. Ainsi faire du théâtre c'est aussi se créer un espace et prendre possession d'un lieu.

1/ Commentez le titre *Entre les frontières*.

2/ Décrivez précisément la composition de chaque image en vous centrant sur le décor. Commentez ce qui rassemble et ce qui, au contraire, distingue le lieu où se déroule l'atelier théâtre et le camp de Holot et ses environs.



Activité 2

Le théâtre comme représentation du réel

Le film alterne des scènes documentaires filmées dans le camp et des scènes de l'atelier théâtre dans lesquelles on regarde les demandeurs d'asile faire du théâtre à partir des situations qu'ils ont vécues. La construction du film organise un va et vient entre le réel et le théâtre, envisagé pleinement comme art de représentation du réel. Ainsi le théâtre est posé d'emblée comme un lien avec ce qui se joue à l'extérieur du plateau. Il est une façon d'accéder au sens par la *mimesis* ou représentation du réel.

Remémorez-vous la situation des migrants à partir des photogrammes suivants et racontez précisément ce qui leur arrive en vous aidant de l'analyse de la composition des images.

Dans la vie



Au théâtre



Activité 3

Le théâtre-forum : du réel au possible

1/ Au cours de la troisième séance de l'atelier théâtre, la situation proposée aux participants est la suivante : ils doivent obtenir une autorisation pour se rendre à Tel Aviv et quitter le camp. Trois demandeurs d'asile vont devoir tour à tour plaider leur cause pour obtenir un laissez-passer.

Dans les quatre premiers photogrammes, les trois personnages de gauche sont placés dans la même situation : ils ont une requête à formuler (une permission, un statut ...) auprès d'un représentant de l'administration israélienne. Décrivez l'attitude de chaque personnage, lequel vous semble le mieux engagé pour obtenir ce qu'il veut ? Pourquoi ?



2/ Juste après cette séquence vient la séquence consacrée à la manifestation. Commentez l'ordre des séquences choisi par Avi Mograbi. En quoi est-il significatif ?



3/ Commentez l'une des dernières séances d'atelier du film, la 8^{ème}, lorsque les participants jouent le récit sur le passage de la frontière. En quoi le jeu fait-il bouger les lignes et crée-t-il du possible ?



Activité 4

Un langage à part entière

1/ À partir de la séquence 32:52-38:04, demandez aux élèves de repérer les différents exercices d'échauffement des participants. Quels aspects de la pratique théâtrale font-ils travailler ?

2/ Avi Mograbi lui-même commente l'intérêt de l'un des exercices. Décrivez précisément l'exercice et explicitez son intérêt en reformulant ce qu'en dit le metteur en scène.

Séance de pratique théâtrale.

Les consignes doivent être énoncées par le meneur c'est-à-dire le professeur.

Demandez à un élève s'il a déjà dû fuir une situation, s'il a déjà eu peur et dû se mettre à courir dans son enfance ou son adolescence et faites-le raconter son expérience au centre dans un espace de jeu. Demandez-lui d'adopter une position d'immobilité, de porter la voix, d'articuler et de raconter son histoire avec le plus de détails possibles (période, temps qu'il fait, atmosphère, couleur...)

Demandez ensuite à six élèves environ de faire l'exercice proposé dans le film, c'est-à-dire de jouer la scène.

Demandez-leur de rédiger la description précise de l'exercice ainsi que ce qu'ils ont dû mobiliser pour accomplir l'exercice/à quoi il ont dû recourir pour accomplir l'exercice.

Demandez pendant ce temps aux élèves spectateurs de décrire la scène qu'ils ont vue devant eux et d'indiquer quel acteur leur semblait le plus crédible et pourquoi.

NB : vous pouvez reprendre l'exercice en exploitant des situations spécifiques ayant trait au cours d'EMC en proposant des situations discriminantes qui ont pu être constatées au lycée ou des situations d'injustice, l'objectif étant de proposer aux élèves d'endosser plusieurs rôles et notamment celui de l'autorité.



Activité 5

Le théâtre comme partage d'une expérience

Dans *L'île des esclaves* (1725) de Marivaux, Iphicrate et Euphrosine, accompagnés de leurs valet et suivante Arlequin et Cléanthis, échouent sur une île gouvernée par Trivelin dans laquelle les maîtres et les valets sont tenus d'échanger leurs rôles. Ainsi les maîtres vont expérimenter la condition de valets et voir leurs propres gens adopter une position d'autorité.

Lisez l'extrait (**document 1**).

1/ En quoi la fin de la scène est-elle pathétique ? Appuyez-vous notamment sur les didascalies.

2/ En quoi l'expérience, à savoir le changement de rôle, a-t-elle été profitable et bénéfique ?

3/ Travail d'écriture.

Dans l'avant dernière séquence du film les participants dialoguent sur la question de l'échange des rôles chez l'acteur et de l'identification chez le spectateur. Une jeune femme suggère de s'identifier à l'autre permet de trouver « le point d'identification » et donc de rapprochement entre soi et l'autre. « Rien qu'en me mettant à sa place j'apprends beaucoup », dit-elle. Imaginez un dialogue entre la jeune femme israélienne à la fin de *Entre les frontières* (celle qui explique ce qu'elle a ressenti en jouant), et Euphrosine, personnage du *Jeu de l'amour et du hasard*. Chacune explicitera ce que lui a apporté cette expérience.



Activité 6

Le choix de l'acteur : un choix politique ?

Pour représenter le réel de façon à lui donner un sens, les participants vont être amenés à se poser des questions sur le choix de l'acteur et ce qu'il peut transmettre ne serait-ce que par sa présence physique. Ils touchent alors à une question fondamentale de l'histoire du théâtre, à savoir celle de « l'emploi » du comédien. Jusqu'aux années 1920, à la Comédie-Française notamment, on engageait un acteur dans la perspective de lui faire jouer certains rôles bien précis qui découlaient des personnages types du théâtre du répertoire : la jeune première, le valet, le barbon etc... Le physique, l'allure, le sexe du comédien engagé étaient des critères essentiels qui présidaient au choix d'un acteur.

1/ Remémorez-vous certaines scènes où la question de l'aspect physique de l'acteur est interrogée.

2/ Quel sens donne le metteur en scène à ce qui se passe dans la scène au cours de laquelle les migrants qui jouent les Israéliens laissent finalement entrer dans le pays seulement les femmes parmi ceux qui jouent les infiltrés, elles-mêmes étant jouées par des Israéliennes ?

Exposé à proposer aux élèves :

En prolongement du débat qui divise les participants, il peut être judicieux de faire réfléchir les élèves à la question de la diversité au théâtre à l'heure où le monde du théâtre et du cinéma s'interroge sur la difficultés pour les comédiens issus de la diversité d'accéder aux scènes nationales voire au grand écran.

3/ En quoi le texte de Georges Lavaudant à propos de Koltès (**document 2**) résonne-t-il avec le documentaire d'Avi Mograbi ?





Document 1 : L'Île des esclaves

Scène X. – *Cléanthis, Euphrosine, Iphicrate, Arlequin.*

CLEANTHIS, *en entrant avec Euphrosine qui pleure.* Laissez-moi, je n'ai que faire de vous entendre gémir. (*Et plus près d'Arlequin.*) Qu'est-ce que cela signifie, seigneur Iphicrate ? Pourquoi avez-vous repris votre habit ?

ARLEQUIN, *tendrement.* – C'est qu'il est trop petit pour mon cher ami, et que le sien est trop grand pour moi.

Il embrasse les genoux de son maître.

CLEANTHIS. – Expliquez-moi donc ce que je vois ; il semble que vous lui demandiez pardon ?

ARLEQUIN. – C'est pour me châtier de mes insolences.

CLEANTHIS. – Mais enfin notre projet ?

ARLEQUIN. – Mais enfin, je veux être un homme de bien ; n'est-ce pas là un beau projet ? Je me repens de mes sottises, lui des siennes ; repentez-vous des vôtres, Madame Euphrosine se repentira aussi ; et vive l'honneur après ! Cela fera quatre beaux repentirs, qui nous feront pleurer tant que nous voudrons.

EUPHROSINE. – Ah ! ma chère Cléanthis, quel exemple pour vous !

IPHICRATE. – Dites plutôt : quel exemple pour nous ! Madame, vous m'en voyez pénétré.

CLEANTHIS. – Ah ! vraiment, nous y voilà avec vos beaux exemples. Voilà de nos gens qui nous méprisent dans le monde, qui font les fiers, qui nous maltraitent, et qui nous regardent comme des vers de terre ; et puis, qui sont trop heureux dans l'occasion de nous trouver cent fois plus honnêtes gens qu'eux. Fi ! que cela est vilain, de n'avoir eu pour mérite que de l'or, de l'argent et des dignités ! C'était bien la peine de faire tant les glorieux ! Où en seriez-vous aujourd'hui, si nous n'avions point d'autre mérite que cela pour vous ? Voyons, ne seriez-vous pas bien attrapés ? Il s'agit de vous pardonner, et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît ? Riche ? non ; noble ? non ; grand seigneur ? point du tout. Vous étiez tout cela ; en valiez-vous mieux ? Et que faut-il donc ? Ah ! nous y voici. Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il nous faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde ? Voilà avec quoi l'on donne les beaux exemples que vous demandez et qui vous passent. Et à qui les demandez-vous ? A de pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes, et qui ont aujourd'hui pitié de vous, tout pauvres qu'ils sont. Estimez-vous à cette heure, faites les superbes, vous aurez bonne grâce ! Allez ! vous devriez rougir de honte.

ARLEQUIN. – Allons, m'amie, soyons bonnes gens sans le reprocher, faisons du bien sans dire d'injures. Ils sont contrits d'avoir été méchants, cela fait qu'ils nous valent bien ; car quand on se repent, on est bon ; et quand on est bon, on est aussi avancé que nous. Approchez, Madame Euphrosine ; elle vous pardonne ; voici qu'elle pleure ; la rancune s'en va, et votre affaire est faite.

CLEANTHIS. – Il est vrai que je pleure : ce n'est pas le bon cœur qui me manque.



EUPHROSINE, *tristement*. – Ma chère Cléanthis, j'ai abusé de l'autorité que j'avais sur toi, je l'avoue.

CLEANTHIS. – Hélas ! comment en aviez-vous le courage ? Mais voilà qui est fait, je veux bien oublier tout ; faites comme vous voudrez. Si vous m'avez fait souffrir, tant pis pour vous ; je ne veux pas avoir à me reprocher la même chose, je vous rends la liberté ; et s'il y avait un vaisseau, je partirais tout à l'heure avec vous : voilà tout le mal que je vous veux ; si vous m'en faites encore, ce ne sera pas ma faute.

ARLEQUIN, *pleurant*. – Ah ! la brave fille ! ah ! le charitable naturel !

IPHICRATE. – Êtes-vous contente, Madame ?

EUPHROSINE, *avec attendrissement*. – Viens que je t'embrasse, ma chère Cléanthis.

ARLEQUIN, *à Cléanthis*. – Mettez-vous à genoux pour être encore meilleure qu'elle.

EUPHROSINE. – La reconnaissance me laisse à peine la force de te répondre. Ne parle plus de ton esclavage, et ne songe plus désormais qu'à partager avec moi tous les biens que les dieux m'ont donnés, si nous retournons à Athènes.

Scène XI. *Trivelin et les acteurs précédents.*

TRIVELIN. – Que vois-je ? vous pleurez, mes enfants ; vous vous embrassez !

ARLEQUIN. – Ah ! vous ne voyez rien ; nous sommes admirables ; nous sommes des rois et des reines. En fin finale, la paix est conclue, la vertu a arrangé tout cela ; il ne nous faut plus qu'un bateau et un batelier pour nous en aller : et si vous nous les donnez, vous serez presque aussi honnêtes gens que nous.

TRIVELIN. – Et vous, Cléanthis, êtes-vous du même sentiment ?

CLEANTHIS, *baisant la main de sa maîtresse*. – Je n'ai que faire de vous en dire davantage ; vous voyez ce qu'il en est.

ARLEQUIN, *prenant aussi la main de son maître pour la baiser*. – Voilà aussi mon dernier mot, qui vaut bien des paroles.

TRIVELIN. – Vous me charmez. Embrassez-moi aussi, mes chers enfants ; c'est là ce que j'attendais. Si cela n'était pas arrivé, nous aurions puni vos vengeances, comme nous avons puni leurs duretés. Et vous, Iphicrate, vous, Euphrosine, je vous vois attendris ; je n'ai rien à ajouter aux leçons que vous donne cette aventure. Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous : je ne vous en dis pas davantage. Vous partirez dans deux jours et vous reverrez Athènes. Que la joie à présent, et que les plaisirs succèdent aux chagrins que vous avez sentis, et célèbrent le jour de votre vie le plus profitable.

Document 2 :

Théâtre et diversité : l’Affaire Koltès

Bernard-Marie Koltès est un dramaturge français qui est mort en 1989 à 41 ans.

Son frère François Koltès veille à son œuvre et à ce que soient respectées les volontés de son frère. Lors de la représentation de *Retour au désert* il a voulu faire interdire la pièce car le personnage d’Aziz n’était pas joué par un acteur arabe alors que c’était précisément une volonté de son frère que de faire jouer les personnages de ses pièces par des acteurs qui en ont les caractéristiques physiques et notamment la couleur de peau.

« Respectons la volonté de Koltès » par Georges Lavaudant in *Le Monde*, le 3 juin 2007

J’ai lu avec intérêt dans *Le Nouvel Observateur* l’article de Denis Podalydès intitulé "C’est le théâtre qu’on insulte !" ¹, quelques réflexions de Laurence Liban dans *L’Express* ainsi que l’article de Nathaniel Herzberg dans *Le Monde* et cela m’a donné envie de proposer quelques remarques.

Tout d’abord, je tiens à préciser que je ne connais pas François Koltès. En revanche, je connais Michel Favory. C’est un acteur sensible, tout à fait apte à jouer le rôle d’Aziz. Muriel Mayette a eu raison de le choisir pour ce rôle. François Koltès, frère et ayant droit de l’auteur, ne l’entend pas de cette oreille et souhaite faire respecter ce qu’il croit être la volonté de son frère, à savoir que ce rôle doit obligatoirement être joué par un Arabe (et pas un métis - nous ne sommes pas chez Faulkner).

Donc François Koltès n’autorise pas la poursuite des représentations. Même si nous contestons la validité artistique d’une telle décision, la justice lui accorde ce droit, d’où impasse, conflit, polémique. Que faire ? Que penser ?

Je trouve stimulant ce que dit Denis Podalydès sur la possibilité au théâtre de tout jouer (et c’est en effet extrêmement important dans une période où l’imagination risque de se réduire comme peau de chagrin). Qu’une femme puisse jouer un homme, un grand un petit, un Grec un Suédois, un Noir un Blanc, cela produit une richesse et une relativité d’interprétations extraordinaires qui embellissent l’art du théâtre. "*L’acteur peut tout jouer.*"

Aujourd’hui, cette idée semble acquise. Mais cela ne nous dispense aucunement d’une analyse dramaturgique. Si le rôle d’Aziz est joué par un homme blanc, pourquoi ne pas faire jouer Marthe par une Chinoise et Mathieu par une fille, ou faire interpréter l’ensemble de la pièce par de jeunes garçons enfermés dans un centre de rééducation, ou encore par des pensionnaires d’un hospice qui se souviennent de l’Algérie française ? Il y aurait là un geste excessif mais lisible.

¹ Dans cet article Denis Podalydès défend à la fois l’acteur blanc, Michel Favory, qui joue Aziz et la metteuse en scène Muriel Mayette au nom de la liberté de l’artiste et du théâtre où un acteur peut endosser n’importe quel rôle.



Mais, comme par hasard, c'est toujours l'Arabe (le rôle) de service qui est sacrifié. Et cela, Bernard-Marie Koltès ne le veut pas. Il le dit avec la plus ferme clarté dans ses notes sur *Quai ouest* : *"Je me suis aperçu que, s'il semblait évident à tout le monde qu'un rôle d'homme devait être joué par un homme, un vieillard par un vieillard, une jeune femme par une jeune femme, il est d'usage de considérer que le rôle d'un homme noir peut être joué par n'importe qui ; on l'affuble alors soit d'un masque ou de peinture, soit d'une "raison" d'être noir et bien entendu, quand on a trouvé la "raison", on peut la contourner. Or à y regarder d'un peu près, compte tenu de la manière dont on le nomme, et la tache qu'il faisait sur la neige à sa première apparition, il me semble bien qu'Abad est noir de peau, absolument, qu'il n'y a pas besoin de raison qu'il le soit, et c'est pourquoi il l'est absolument (je souligne)".* Et si on fait l'économie de cela, on peut aussi bien faire l'économie de l'eau, du hangar, de Rodolfe, du soleil et de la pièce.

Koltès voulait que dans chacune de ses pièces un Noir ou un Arabe soit présent sur le plateau. Cette volonté, chez lui, est tout à la fois politique, amoureuse, ontologique, esthétique. Il a systématiquement écrit des rôles afin que ce désir soit réalisé. On peut passer outre cette volonté, mais on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas. Et surtout on peut essayer de la comprendre, même si nous soutenons la position inverse. On peut, au nom de l'art, de la réalité d'une troupe, de la camaraderie, de tout ce que l'on peut imaginer, essayer de faire comme si cette décision, lourde, dogmatique, contraignante, n'avait pas été clairement exprimée.

Mais clairement exprimée, elle l'a été, en dépit des anecdotes et des incohérences qui alimentent la polémique. Voilà, c'est ainsi. Et tous, nous sommes sommés de donner une réponse à ce désir et à cette volonté. J'irai plus loin : je pense que Koltès préférerait un mauvais acteur noir ou arabe à un bon acteur blanc.

C'est comme cela qu'il voyait son théâtre, lui qui écrivait : *"J'ai vu quelques mises en scène de Combat de nègre et de chiens en Allemagne, en Autriche, en Belgique, et puis, à une répétition en Italie, vous découvrez que le rôle d'Albany est joué par un Blanc (...), ou encore en Suède, on vous dit : impossible de trouver un comédien noir qui parle suédois."* C'est ainsi. Ne nous en déplaise à nous tous (moi le premier) qui avons coutume de modifier, de cautionner, de travestir ce type de contraintes.

Nous avons déjà connu cela avec Genet et Beckett, nous le connaissons encore. Mais, chez Koltès, il y a quelque chose de plus central, de plus décisif, comme un désir de voir un théâtre qui ne se joue pas uniquement entre Blancs policés devant d'autres Blancs policés.

Aujourd'hui, nous trouvons que les indications rétrogrades et scolaires de Bernard-Marie Koltès sont dépassées. Qu'elles étaient sans doute utiles lorsqu'il écrivait ses pièces (1988), mais qu'à présent la France a su opérer sa conversion au multiculturalisme et que donc ce type de polémique n'a plus lieu d'être. Pourquoi pas ? Mais je dois avouer que je ne partage pas cet enthousiasme. Koltès souhaitait introduire quelques changements sur les plateaux de théâtre. Dont le principal est cette question de la couleur de peau.



Il éprouve une vraie colère contre les raisons éminemment perverses ou logiques qui nous autorisent, nous les metteurs en scène, à refuser ce qu'il dit et ce qu'il veut. Il s'alarme de ce que nous lui opposons toujours des arguments plus ou moins farfelus. Il s'étonne devant notre volonté d'efficacité et de savoir-faire, il s'indigne de notre arrogance et de notre désinvolture. Je le redis, je suis contre toutes les interdictions des ayants droit.

Mais je pense qu'il est inutile de faire passer le metteur en scène pour victime innocente d'une faute dont il est le premier responsable. Koltès comprenait ses pièces, il savait ce qu'il désirait lorsqu'il donnait des indications scéniques. Sa lutte solitaire, magnifique, vaine, ne peut être ignorée ou contredite sans arguments solides. Koltès voulait aller vite.

En jeune homme impatient, c'est lui qui imposait ses règles. Il n'a pas souhaité attendre les quotas ou la discrimination positive. Il a écrit les rôles et il a exigé qu'ils soient joués tels qu'il les avait imaginés. Que les faiblesses de l'amitié l'aient conduit parfois à renier ses propres principes ne doit pas nous encourager à passer outre avec une certaine légèreté.

Priver Koltès, post mortem, de cette volonté politique et amoureuse d'imposer ses règles à un monde du théâtre qu'il connaissait trop bien peut se comprendre, mais, dans les temps où nous vivons et où nous aurons à vivre, il n'est pas certain qu'altérer ou détourner au nom de la liberté artistique son message courageux représente une solution d'avenir - ni politique ni artistique.

Georges Lavaudant, metteur en scène.