

La Minute de silence

Claude-Henri Buffard - Moïse Touré



La Minute de silence de Claude-Henri Buffard a été mise en scène au cours de la saison 2007-2008 par Moïse Touré, et interprétée par Dominique Laidet, Nathalie Nell, puis Sylvie Jobert.

Autour de la pièce, la Compagnie Les Inachevés, laboratoire mobile de création, a mené des actions pédagogiques en liaison avec des collèges, des lycées, des théâtres et des scènes nationales.

54 représentations, scolaires et tous publics, ont été données depuis le mois de septembre 2007, à Tokyo et dans une douzaine de villes françaises.

Ce journal veut être une mémoire, une modeste trace, de cette aventure théâtrale qui, nous l'espérons, aura aidé le public à se questionner sur une des façons de fabriquer le théâtre aujourd'hui, sur une des façons de regarder l'Histoire.

Le projet « La Minute de silence » a été financé par la Délégation Interministérielle à la Ville (ancien Ministère de l'emploi, de la cohésion sociale et du logement), Bonlieu – Scène nationale d'Annecy, l'Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, MC2 : Maison de la culture de Grenoble, la Ville de Grenoble, le Conseil général de l'Isère, le Conseil régional Rhône-Alpes, CulturesFrance, le Ministère de la culture et de la communication, la Délégation Académique à l'Action Culturelle de l'Académie de Grenoble et le Conseil général de Haute-Savoie dans le cadre des « Chemins de la Culture ».



Écrire comme s'inquiéter

Claude-Henri Buffard

J'ai écrit *La Minute de silence* en 1991. Incité par Moïse Touré à traiter de l'impossible sujet de l'extermination programmée d'un peuple, j'ai longtemps cru que c'était peine perdue, qu'il faut, pour aborder de telles abysses, des forces que je n'avais pas. Il me semblait que la fiction, le théâtre, la dramaturgie, les mots, par quoi j'avais tenté jusqu'ici de déchiffrer quelques mystères du monde, étaient soudain de bien trop légers outils. J'en croisais beaucoup qui y avaient renoncé et je ne voyais pas ce que mon tout petit cri pouvait apporter à l'effroyable concert des témoignages vécus. Je suis resté sans voix longtemps, souvent à deux doigts d'abandonner. Tirailé entre le désir et le découragement. D'un côté, le théâtre qui est là pour ça, pour dire l'ineffable, pour tenter l'impossible compte-rendu des moments – passés ou à venir – où l'Histoire infuse sa déraison dans nos veines de peuples marionnettisés ; de l'autre, la bonne vieille évidence que les mots sont les derniers à pouvoir prétendre traduire l'indicible et la scène la dernière à pouvoir prétendre montrer l'inmontrable.

Et puis ne surestimais-je pas la capacité de résistance du matériau dont est faite la scène de théâtre sous le poids d'un tel sujet ? Ne surestimais-je pas l'abnégation des acteurs contraints d'incarner, de figurer, la chair martyrisée, les corps chosifiés, l'être nié ?

Il fallut alors, pour que l'écriture soit rendue possible, que nous parlions, Moïse Touré et moi, de cette impossibilité de mettre « ça » au théâtre. Et que si « ça » pouvait enfin s'écrire « ça » ne pouvait être représenté dans un théâtre. Il fallait à ce texte un autre lieu, un lieu de vie, un lieu de vie réelle. Une salle de classe, dit le metteur en scène.

Aussitôt, malgré l'injonction d'Adorno sur l'impossibilité d'écrire après Auschwitz, je vis entrer Marthe, dans son manteau serré à la ceinture, décidée, ou feignant de l'être ; je vis François courber le dos, le regard fuyant, peu enclin aux affrontements. Je

les vis, perdus, sommés de prendre en charge l'Histoire au moment où ils ne savent pas encore qu'elle passe par eux, qu'elle passe entre eux. Je les entendis parler.

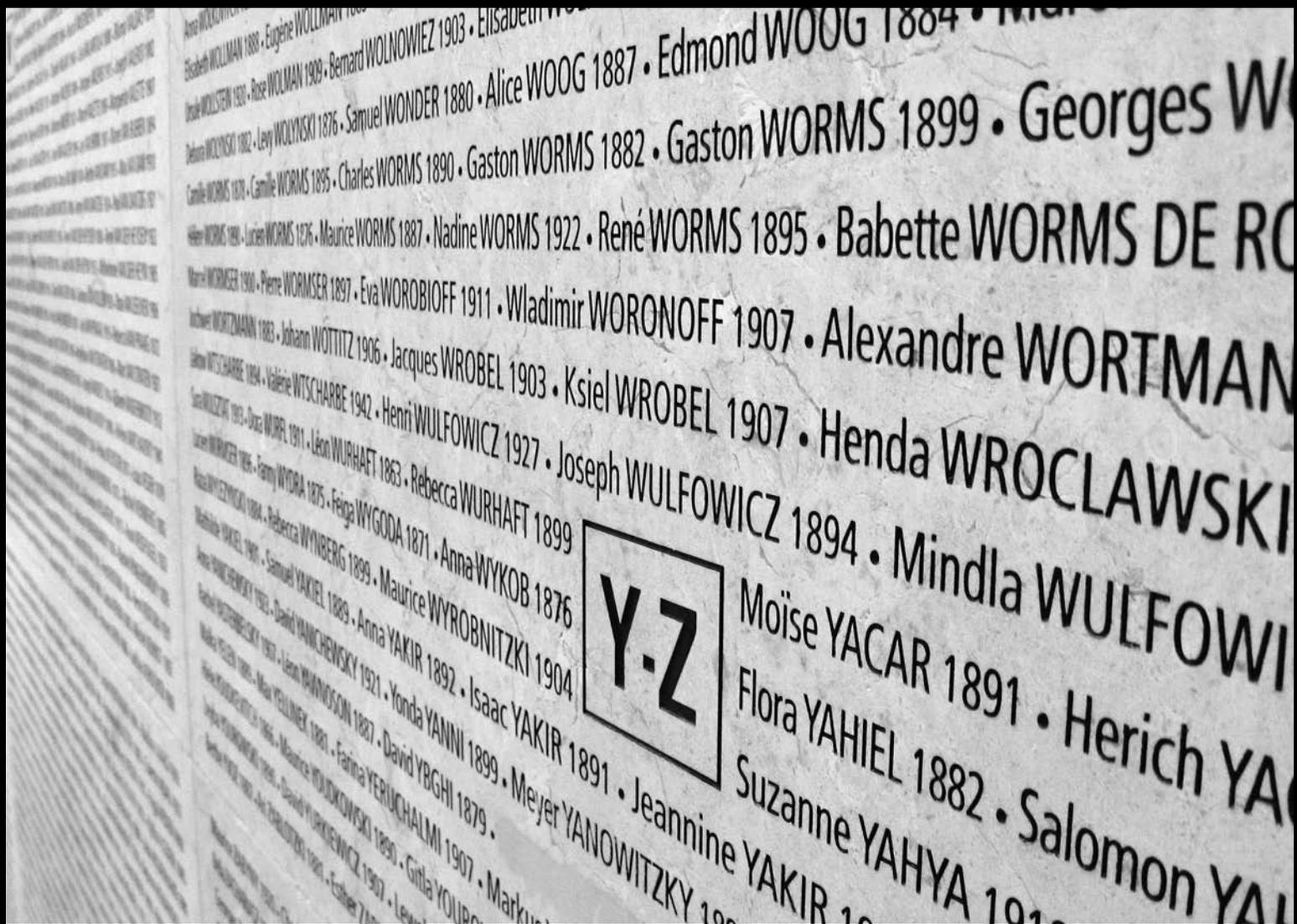
Nous étions en 1991. La mort récente de Primo Levi venait de couper le dernier pont qui nous reliait à l'Inacceptable, qui nous faisait appartenir au même monde que le trou noir des années quarante. Nous étions sous le choc. Ainsi, le poète lui-même rejoignait la poésie dans cette zone de non-existence qu'Auschwitz avait fait naître. C'est ce choc, paradoxalement, qui permit que la pièce s'écrive.

La Minute de silence n'était pas une pièce d'actualité. Elle ne l'est pas plus, ni moins, aujourd'hui. Seize ans après, le choc est passé mais elle dit la même chose. Je crois bien qu'elle ressasse, et je crois que ce ressassement est nécessaire. François est toujours celui qui fuit, immobile, les mouvements du monde. Marthe est toujours celle qui tente, pauvrement, de faire entrer l'Histoire dans sa valise. Je ne sais pas si Marthe représente les femmes et François les hommes. J'espère que ce n'est pas si simple. Je ne sais pas s'il y a plus lieu d'être inquiet aujourd'hui qu'il y a seize ans. Je ne tiens pas de comptes, je ne me fie pas aux sondages. Je regarde et j'écoute le monde avec les moyens que j'ai. Je ne crois pas que l'Histoire est écrite. Je crois seulement que ses bégaiements sont à surveiller.

On le voit, je n'ai pas écrit cette pièce pour éclairer mes contemporains ni m'éclairer moi-même. Peut-être ai-je espéré que nous nous éclairions les uns les autres, je veux dire que nous nous inquiétions les uns les autres.

Voilà peut-être ce que cette pièce signifie, que le théâtre est fait pour ça, pour inquiéter le sens de l'Histoire.

La Minute de silence est notre très modeste contribution, sur le mode mineur, à ce qu'on pourrait appeler le chant perpétuel de l'inquiétude humaine.



« Il faut user la douleur
avec les mots. »

Il s'agirait d'abord de cela :
la répétition comme unique remède.
Exactement : quitter l'ineffable
pour l'ineffaçable.

Marthe s'en va ...

Marthe s'en va. Elle n'a pas le choix. Et elle s'en va maintenant parce qu'elle ne sait plus faire la part des choses, entre sa peur au ventre, les propos rassurants des uns ou des autres, la trahison, l'amour. Soudain, pour elle, cela devient une question de minutes. Rien ni personne ne peut lui dire si sa crainte est justifiée. Alors elle part. Deux valises. Traverse la ville pour aller dire au revoir à son mari, dans sa classe où il prépare sa leçon de calcul. Elle est obligée de prendre la place, d'expliquer ses derniers coups de téléphone, à un ami docteur, à une amie du couple, à son frère, et cetera. Elle trouble son mari. Elle trouble l'ordre des choses. Est-ce bien encore le temps des paroles à moitié, des silences qui en disent long ? Il y a urgence. Il faut essayer de dire les choses comme elles sont. Dire qu'on ne combat pas l'horreur à coups de « l'histoire ne se répète pas ». Dire qu'on ne fait pas de l'arithmétique innocemment. Se battre, oui peut-être pour ce qui n'arrivera plus jamais, mais se battre pied à pied, dès la première misérable petite lâcheté, dès le premier nombre énoncé qui ressemblerait de trop près au début d'une comptabilisation sournoise. Il n'est pas sûr que Marthe sera entendue. Il est probable que le cours d'arithmétique pourra avoir lieu. Il est certain que cela n'aura pas changé le cours de l'Histoire. Il est possible que Marthe soit partie pour rien.





Universalité des victimes

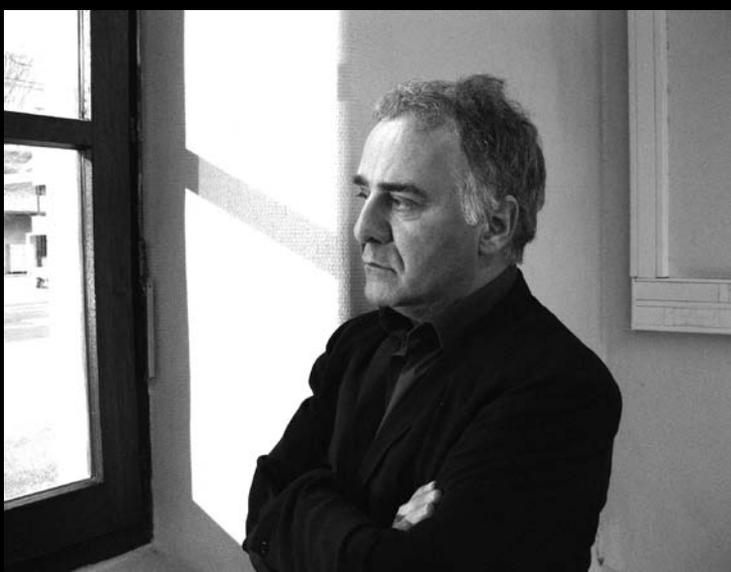
[...] C'est à partir des *Réflexions sur la question juive* de Sartre que Fanon a pris la conscience la plus aiguë de sa condition de Noir. Et je conseille la lecture du texte dans lequel Jean Améry, auteur de *Par-delà le crime et le châtement*, Juif autrichien survivant d'Auschwitz, raconte sa découverte bouleversée de *Peau noire, masques blancs*, le premier livre de Fanon, qu'il comprend de part en part à partir de sa propre expérience. Il ne s'agissait pas alors de « concurrence », mais de solidarité et même d'universalité. Car il y a, c'est ma conviction, une universalité des victimes comme des bourreaux – elles se ressemblent toutes, ils se ressemblent tous. Cela ne veut nullement dire qu'il faille comparer les événements de l'histoire [...].

Aujourd'hui l'ouverture et la générosité d'hommes comme Fanon et Améry – qui ont vécu dans leur chair de colonisé ou de déporté les souffrances dont ils parlent – ont fait place au repli communautariste de leurs petits-enfants ou arrière-arrière-petits-enfants. La force universalisante de pareils esprits permettrait pourtant de comprendre que la loi Gayssot, qui porte sur le désastre le plus paradigmatiquement antihumain du XX^e siècle, est aussi une garantie et une protection pour toutes les victimes. Cela éviterait la « guerre des mémoires » et la fameuse « concurrence » [...].

Claude Lanzmann

Les Temps Modernes, novembre, décembre 2005 et janvier 2006,
n° 635/636.

Eux, nous



Dominique Laidet joue le rôle de François. Nathalie Nell (en haut à gauche), puis Sylvie Jobert (en bas à droite), jouent le rôle de Marthe. Vraiment ? Leur aire de jeu n'est pas une scène mais une estrade. Leurs costumes pourraient être leurs ordinaires habits. S'il y a théâtre ici, ce n'est donc pas sous son jour habituel. Rien de ce qui peut aider le théâtre à advenir n'est là. Certains soirs, c'est plutôt ce qui l'en empêche qui se manifeste. Le théâtre doit être à chaque fois réinventé, totalement, entre les murs sans âge des collèges et des lycées : réinventer la lumière, le son, les loges, la sécurité, le silence. Mais il y manquera toujours quelque chose, et c'est ce qui fait aussi la belle fragilité de ce théâtre nomade : la distinction entre le territoire des acteurs et celui des spectateurs. Une distinction qu'il va falloir apprendre, et comprendre, en cours de représentation. Ajouter à cela, que cette distinction n'est pas faite non plus entre les présents et les absents, entre les vivants et les morts.

Les spectateurs jouent le rôle du public. Vraiment ? Au moment de franchir le seuil, de venir s'asseoir à la place des élèves, de s'y glisser, parfois difficilement, ils peuvent encore en être convaincus. L'enfance ou l'adolescence remonte brusquement à leur mémoire. Des odeurs, des sensations, des appréhensions anciennes. Mais dans cette

salle de classe, où *La Minute de silence* va être représentée, il va être impossible de partager son émotion avec son voisin : le spectacle a déjà commencé. Sur l'estrade, un des personnages est là. L'acteur surpris en train de préparer son rôle ou le personnage déjà en action ? Difficile de s'y retrouver. Léger trouble. Nous ne sommes pas au spectacle mais directement, de plain pied, dans la fiction. Alors, se faire oublier, malgré la lumière.

Lorsque viennent les premières répliques, les spectateurs verront leur sensation première confirmée : ils sont invisibles aux personnages. On ne les prendra pas à partie, on ne cherchera pas à les « concerner ». Ils n'existent pas. Ils figurent des élèves absents. Ils habitent une classe vide. Ils ne rencontreront donc jamais le regard des deux acteurs. S'ils étaient douillettement installés dans le confort des fauteuils d'une salle de spectacle, ils ne s'en alarmeraient pas, de disparaître dans l'obscurité, se trouveraient protégés. Mais ici ils sont à vue, ils sont à cru, dans la même lumière que les acteurs, sans le réconfort de figurer, de représenter qui que ce soit. Ils sont exposés pour rien. Ils ne comptent pas. Le dispositif les a désintégrés, a touché à leur intégrité. N'ont plus d'existence, plus de chair. Niés. Le théâtre essaie cela parfois, de jouer avec la peau, des acteurs et des spectateurs, pour se faire comprendre. C.-H.B

Elle

traverse au milieu du flot de la circulation. Elle ne fait pas de signes de la main, ne remercie pas, ne cherche pas le regard des conducteurs, pas de sourire, pas de séduction. C'est à sa façon d'éviter chaque voiture, les reins creusés, le ventre rentré, comme on évite le taureau, qu'on pourrait croire qu'elle joue. Elle ne joue pas.

Sur le trottoir, Marthe court, aimerait courir, ne court pas vraiment. Ça ne se fait pas. Elle trotte. Pas de talons hauts aujourd'hui heureusement. Peut-être court-elle un peu quand même mais c'est une course retenue. Elle essaie aussi la marche normale, sereine, cadencée, mais ça ne tient pas, et puis le souffle lui manque, alors continuer à trotter, ne pas attirer l'attention. Mais qu'est-ce qu'une femme comme elle, plutôt bon genre, dans son imperméable serré à la ceinture, peut-elle avoir de si important à faire qui l'appelle à l'autre bout de la ville, ou au contraire que vit-elle de si insupportable qu'elle doit fuir n'importe où mais fuir ?

Elle prend le cours Balzac, longe la grille sombre et sale du lycée Flaubert. Derrière les fenêtres avec barreaux, des salles de classe aux murs vert clair, des ampoules nues. Au carrefour, elle n'hésite pas, file vers l'avenue Zola en direction de la rivière, sa silhouette à peine entrevue dans les vitrines des magasins. Où elle va comme ça ? Voix d'un passant qu'elle a bousculé. Ton gentil, amusé. On ne peut pas dire qu'elle s'excuse. Elle esquisse un geste. Trop tard, elle est déjà loin.

Le tram la dépasse doucement, éclairé, des silhouettes immobiles debout contre la porte, sans expression, mannequins de cire sous la lumière crue, elle détourne les yeux, ne supporte pas, les gens qu'on transporte et qui ne pensent plus, et la vie qui défile au rythme des néons, pour rien.

François ne va pas aimer, elle le sait, il va faire la gueule. Venir le déranger en plein cours, lui qui a toujours voulu établir une distinction – important ça, dit-il, établir des distinctions – entre sa vie privée et son travail, ne rien mélanger, jamais, cloisonner, toujours. Mais cette fois-ci ça n'a pas d'importance, il la fera la gueule, elle ne s'en occupera pas, elle a des choses à lui dire, elle les dira, il ne pourra pas l'arrêter, elle a trop d'élan en elle, il n'est pas né celui qui.

École Jean-Jaurès, du nom d'un homme politique français. Le sait-on encore ? « Un type célèbre à votre époque » disent les enfants. Son nom ne sert plus qu'à habiller l'angle des rues. La porte de côté qui donne sur l'impasse. Marthe file sous le préau de la cour des Moyens, sa silhouette sur les murs chope les encoignures, les décrochés, grandit, se déforme, rapetisse, disparaît, revient, s'allonge sur le sol, plus noire. Son ombre arrive la première contre la porte de la salle C21. Marthe n'a pas ralenti comme n'importe qui le ferait pour tirer sur un pli ou remettre sa coiffure en place, que sais-je, pour reprendre sa respiration, non, elle est entrée dans la classe à la vitesse où elle allait sous le préau c'est à dire vite, trop, vite, sans réfléchir. La porte n'a pas eu le temps de grincer mais grand bruit quand même, comme un souffle. François est au tableau.

Comment a-t-il fait pour ne pas se retourner d'un bloc ? Il est dans sa blouse grise, celle de ses débuts, seul, les élèves ne sont pas là. Il écrit comme écrivent les maîtres d'école qu'on n'appelle plus comme ça aujourd'hui, avec des pleins et des déliés, des craies de couleur, avec des boucles où on n'en met plus depuis longtemps, il perpétue la tradition, on ne l'en détournera pas comme ça, alors il continue ce qu'il est en train de faire, rien n'a bougé en lui. Quelqu'un d'observateur aurait pu remarquer que ces gestes se sont faits plus lents, à peine, plus lents c'est tout.

Marthe est sur le seuil, François ne dit rien. Ça n'aurait pas dû se passer comme ça. Marthe va devoir parler la première mais dire quoi.

Ce qui lui vient à l'esprit, sans réfléchir. Elle dit il y avait les enfants, là, maintenant, dans la cour, il y avait bien les enfants ? François ne s'est toujours

pas retourné. Il sait tout d'avance, il sait ce qu'elle va dire, dans quel cheminement de la pensée elle est, tout est déjà écrit entre eux, il est dans le mauvais rôle, c'est comme ça. A peine a-t-elle franchi la porte qu'il l'a su, et il sait qu'il n'y échappera pas. Alors il laisse parler. Elle dit François je n'ai pas rêvé, il n'y a plus personne, ils sont toujours au moins trente qui tournent en rond d'habitude. Ils sont partis ? Comment ont-ils fait ? Elle parle des enfants bien sûr. Elle feint de questionner mais elle n'attend pas de réponse, ce ne sont pas des questions, c'est de la parole pour masquer sa gêne et son essoufflement. Elle dit et cette rumeur qu'on entend, c'est encore eux ? François l'entend toute la journée ce bruit mais il ne sait pas ce que c'est, ce n'est pas une rumeur, ça va finir par lui être insupportable à lui aussi, c'est un bourdonnement comme des acouphènes, ça pourrait être un système quelque part qui s'est déclenché tout seul mais lequel.

Maintenant son silence est bien trop long, il ne va plus pouvoir tenir ainsi, le dos tourné, sans un mot. Mais c'est encore elle qui supporte le moins le silence, alors elle dit je te dérange, excuse-moi, j'ai vu que tu étais seul, ça ne m'est pas arrivé souvent, François, depuis quinze ans.

Bien obligé de répondre maintenant. Il dit je devrais te demander ce que tu veux. Il a dit toute la phrase de dos puis a laissé un temps. Deux secondes au moins. Il se retourne enfin, la regarde. Non, la jauge. La passe en revue des pieds à la tête. Elle est forcément attendrissante ainsi, essoufflée, un peu honteuse et en même temps décidée, honteuse et provocatrice.

François change de ton, presque paternel. Qu'est-ce qu'il y a, Marthe ? Tu es venue jusqu'ici pour savoir où étaient les enfants ? Il pose ses craies sur le bureau, machinalement il ne peut s'empêcher de les aligner. Il la regarde comme un instituteur considère un enfant qui a fait une bêtise et dont il sait, malgré la dureté de ses mots, qu'il lui accordera son indulgence.

Parler, François, simplement parler. Tu te rends compte que nous... ? François coupe court. Cette conversation, Marthe, mon dieu combien de fois nous l'avons eue ? Nous l'avons eue, dit Marthe ? Nous l'avons eue, vraiment ? Mais cette conversation, François, on l'a commencée des tas de fois mais on ne l'a jamais terminée, tu as toujours fait en sorte de m'entraîner sur un autre sujet. Nous ne sommes jamais allés au bout, François.

Cette façon qu'ils ont tous les deux de scander leurs phrases par le prénom de l'autre. Tu vois, François. Tu comprends ce que je veux dire, Marthe ? Arrête Marthe arrête. Sans le vouloir, ils trichent un peu, dramatisent, en rajoutent où il faudrait au contraire en enlever. Mettent du poids où il faudrait décapiter, décapiter les mots, leur enlever de la connotation. Se comprendre, ce serait ça, gratter l'émotion, qu'il ne reste pour finir que du pur raisonnement, mais ils font le contraire, c'est plus fort qu'eux.

Et c'est lui qui reprend : tu vois, Marthe. Là, il laisse un silence un peu trop long, n'est-ce pas aussi un petit effet d'acteur, elle va s'impatienter à un moment ou à un autre, elle va lui dire dis ce que tu as à dire, ne mets pas du vibrato. Ça va l'énerver, lui, qu'elle lui assène ce petit mot de vibrato et la dispute va se tendre à cause de cette agressivité qu'ils retiennent mal et cette incapacité à adopter un ton qui soit conforme à la situation. Tu vois, Marthe, ce qu'il faudrait, c'est qu'on prenne un moment ensemble, tiens, ce soir, après les cours, si tu veux, on irait à la Passerelle on parlerait. Pourquoi emploie-t-il le conditionnel, pourquoi ne dit-il pas on ira. Pourquoi ce « on irait » qui signifie que déjà il renonce, qu'elle refusera, ou pire que lui-même n'en a pas si envie que ça, qu'il préfère que ça reste dans le domaine du possible mais pas du faisable.

Il n'a pas compris. Surtout ne pas dire tu ne comprends pas, François. Se dispenser de cette phrase. Dire simplement que c'est trop tard. Peut-être : je crois que c'est trop tard. Et puis non, finalement, comme ça : c'est trop tard [...].

Matin d'hiver, de nos jours, dans une salle de classe...

Régulièrement, l'auteur a été invité à rencontrer les élèves dans les collèges ou les lycées qui allaient accueillir la pièce.

Le journaliste Jean-Pierre Chambon l'a suivi. Témoignage.

« *Voix rauques de ceux-là qui ne savent plus parler, / Voix qui parlent mais ne savent plus dire, / Voix qui croient dire, / Voix qui disent et ne se font pas entendre / Chœurs et cymbales pour faire passer en contrebande / Le sens dans un message qui n'a pas de sens, / Pur chuchotement pour laisser croire / Que le silence n'est pas le silence.* » Ce silence qu'évoque Primo Levi dans un poème écrit en 1981 doit-on l'entendre comme celui de la stupeur de l'anéantissement, le silence de l'indicible, le seuil où toute tentative de parole échoue, ou celui d'un recueillement empêché par le souvenir des voix et des cris qui l'habitent ?

Devant les élèves – comme en ce matin de décembre 2007, ceux d'une classe de 1^{ère} bac pro en « Maintenance et équipements industriels » du lycée professionnel de Susville, puis de 3^{ème} du collège de La Mure, dans l'Isère, rassemblées chacune pour une séance de deux heures –, Claude-Henri Buffard entame la rencontre en expliquant le choix du lieu de la représentation – une salle de classe et non un décor de salle de classe reconstituée – et la situation où il a ainsi placé les spectateurs. S'il est dit dans le texte de *La Minute de silence* que la classe est vide, les spectateurs qui prendront place dans le lieu représenteront donc bien des absents. D'ailleurs les comédiens ne s'adresseront pas à eux, ne croiseront pas leur regard. Par ce « léger inconfort », assis sur la scène même et dans la lumière, à proximité des acteurs qui les ignorent, ils pourront ressentir, un peu, ce que fut la négation de tout un peuple. L'idée du dispositif scénique a été déterminante dans l'écriture de la pièce, explique l'auteur : « C'est lorsque Moïse Touré, le metteur en scène et commanditaire, m'a parlé de jouer dans les lycées, et alors que je commençais à désespérer de trouver comment pouvoir écrire sur le sujet, que j'ai entrevu d'un coup sa solution ».

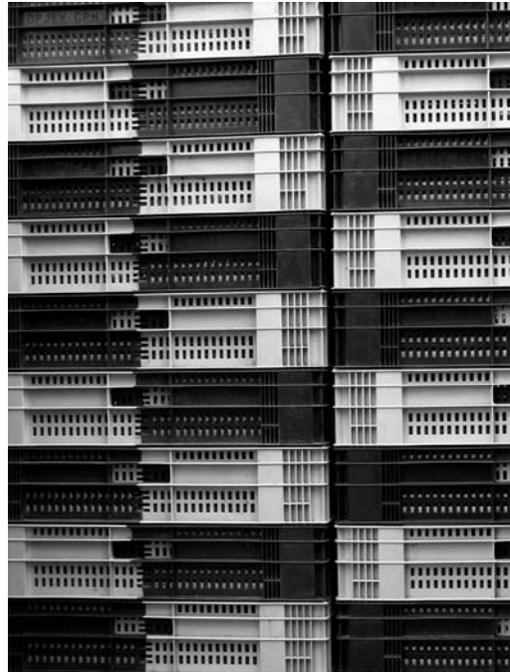
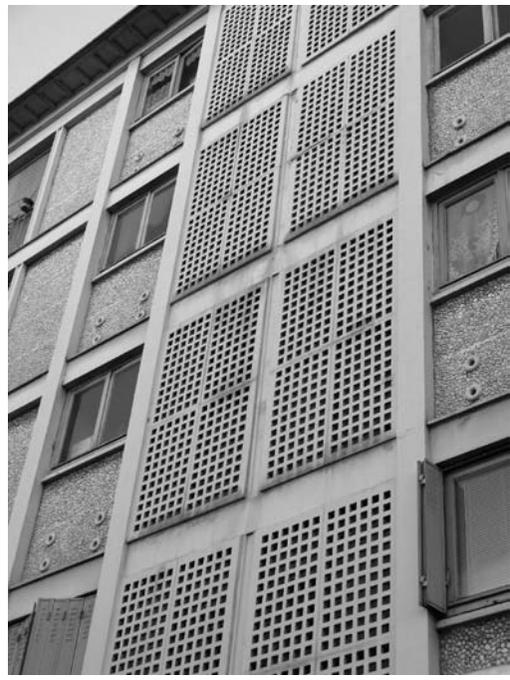
Ainsi commence ce qui se déroulera, par le jeu des questions et des réponses, comme une petite leçon de théâtre. Les interrogations des élèves, fraîches et directes, amènent en effet l'écrivain à éclairer son travail d'écriture et à faire comprendre comment le théâtre, parce qu'il fait beaucoup plus que raconter,

peut donner à éprouver l'Histoire. « Quand on écrit sur un sujet aussi lourd, aussi grave, on ne prétend pas avoir de réponses, on ne peut pas démontrer. Écrire est une façon de s'interroger », souligne Buffard. Pour faire sentir le poids de l'Histoire, il faut la lier à des destins singuliers : « J'ai choisi un homme et une femme dans leur quotidien et j'ai tenté de voir ce qui advenait quand la fracture de l'Histoire passait justement entre eux. »

Mais les mots « génocide », « juif », « camp d'extermination » ne sont jamais prononcés dans la pièce, rappelle l'auteur. C'est qu'on ne saurait en rester à une leçon d'histoire. Le théâtre est politique, il questionne, il alerte. « Cet événement de l'Holocauste est unique, mais un peu de la substance de cet événement ne s'est-elle pas diffusée et ne se diffuse-t-elle pas encore aujourd'hui ? ». Le théâtre doit être aussi une façon de faire réfléchir, de maintenir en éveil, en vigilance. « Garder sa capacité à s'inquiéter, tous les jours, ici même, à votre âge », suggère Buffard aux jeunes. « Le diable est dans les détails, la barbarie commence par de petits faits qui n'ont l'air de rien... » Pour autant, le théâtre ne donne pas de leçon, ne prend pas un ton péremptoire, ne pointe pas du doigt. Une pièce ne s'écrit pas comme un discours ou une thèse. « L'écrivain est un peu dans tous les personnages qu'ils lancent sur la page, puis ceux-ci prennent leur indépendance. Quand ils résistent au plan qu'on avait imaginé, qu'ils commencent à le contredire, c'est bon signe : c'est qu'ils sont vivants. » Aussi l'auteur ne craint pas de décevoir les élèves qui lui posent des questions : Qu'est-ce que devient Marthe quand elle est partie ? Pourquoi le magnétophone ne marche-t-il pas ? « Je suis comme vous, je ne sais pas, mais on peut faire des hypothèses. On croit toujours que l'écrivain en sait plus que ce qu'il écrit... »

Peut-être Claude-Henri Buffard aura-t-il suscité la curiosité de ces jeunes pour le théâtre, où ils ne vont pas – par crainte de s'y ennuyer ou de ne pas comprendre, ou parce qu'ils l'associent à une matière scolaire, une discipline ancienne et compassée. « Dans une société où l'on passe son temps à zapper, à être distrait, dispersé, il me semble que le théâtre est l'endroit où l'on peut se recentrer pour pendant un moment essayer de suivre une pensée, en continu », plaide alors le dramaturge. Claude-Henri Buffard dit espérer simplement qu'à l'occasion de la représentation de sa pièce, ces jeunes spectateurs puissent éprouver « le frisson du théâtre ».

Jean-Pierre Chambon



À Tokyo

La prière silencieuse

Un pavillon de bois, caché sous des grands arbres, qu'on qualifierait de tchekhovien s'il n'était situé au centre d'un campus de Tokyo, celui de l'Université de Gakushuin. Ce pavillon est le dernier du genre. Tout autour, des bâtiments modernes, assez hétéroclites, un terrain de football, la librairie universitaire. À l'intérieur du pavillon, les couloirs racontent une vieille histoire, les planchers craquent, les faibles lumières ajoutent à l'intimité des lieux. Ici, nous sommes non seulement ailleurs mais avant, du côté des années cinquante.

Le public patiente dehors. La pièce qu'il vient voir (intitulée en japonais « La prière silencieuse ») se joue en français. C'est pour cela qu'il vient. Une pièce française. Pour atteindre la salle, les spectateurs empruntent un couloir où Moïse Touré fait projeter une séquence du film « Rome, ville ouverte » de Roberto Rossellini. C'est par un de ces mêmes couloirs, une fois le public installé, que la comédienne (Nathalie Nell) arrivera, jettera sa première réplique à la cantonade, avant même d'ouvrir la porte : « Il y avait les enfants, là, maintenant dans la cour, il y avait bien les enfants ? »

Cette salle de classe ressemble à toutes les salles de classe du monde, mêmes bureaux, mêmes couleurs claires aux murs, même tableau. Soudain, nous sommes nulle part, nous sommes partout, nous sommes au centre de la mémoire commune à tous les spectateurs de la planète. Aux murs, seuls quelques kanji ⁽¹⁾ signalent dans quel pays nous sommes. Celui qui est accroché à côté du tableau, calligraphié en blanc sur fond rouge, signifie seulement qu'il est interdit de fumer. Aujourd'hui, les photos qui montrent le comédien (Dominique Laidet) en train de préparer son tableau avant que les spectateurs ne soient entrés pourraient avoir été prises ailleurs. Partout. Y a-t-il, au monde, un lieu et un dispositif plus partagés que la classe ? Si déjà, par ce dispositif, chaque spectateur pouvait avoir compris, par une sorte de capillarité émotionnelle, que ce qui va se raconter là est universel, un sens essentiel serait donné à la pièce et à sa mise en scène.

La pièce se joue en français. Une pièce, en français, qui traite du génocide juif, au Japon ? Une incongruité ? Ce thème leur « parlera-t-il » ? Nous le croyons. Dans leur histoire récente, il y a ce « trou noir », ce « génocide instantané », heure unique dans l'histoire de l'humanité, ce 6 août 1945 à 8h15, cette effroyable bombe au nom de chansonnette (« Little Boy »), larguée par un bombardier au doux nom de femme (« Enola Gay ») dont la carlingue était taggée d'injures, cette négation foudroyante de tout un peuple. Certains spectateurs s'émeuvent, il y a des larmes, d'autres préfèrent ne pas faire le rapprochement et déplorent seulement de ne pas assez connaître l'Histoire de l'Occident pour comprendre la pièce. Après la représentation, au cours des discussions à bâtons rompus ou au cours des débats, nous ne parlons pas d'Hiroshima, ou de manière très voilée.

La Minute de silence n'est pas une leçon bien qu'elle se joue devant un tableau noir. Elle est une rencontre, une tentative de rencontre. Un partage d'inquiétude. Le sentiment d'apporter ce que nous avons appelé dans un autre texte « notre très modeste contribution au chant perpétuel de l'inquiétude humaine », jamais nous ne l'avons plus éprouvé que là-bas, très loin de chez nous, dans ce pavillon de bois auquel les immenses frênes de l'Université Gakushuin pourraient faire oublier la ville tentaculaire aux trente millions d'êtres humains. C.-H.B.

(1) Les Kanji sont l'un des trois ensembles de caractères de l'écriture japonaise.



Qu'est-ce donc que le « genre humain » si, avant même la mort physique, il peut y avoir sur la terre des lieux où la vie a disparu alors que l'homme est encore vivant ? Des lieux où le matériau humain qui n'a plus rien d'humain se traîne dans l'attente d'une mort qu n'est même plus une mort ? C'est une question à la fois éthique et politique : comment est-il possible (et c'est possible puisque cela a existé) que des hommes survivent qui n'ont plus rien d'humain ? Ou tout au moins de cette humanité que nous pourrions reconnaître et à laquelle nous pourrions nous identifier, fût-ce, comme y incitait la tragédie grecque, par la « terreur » et la « pitié ».

Shoah

l'autre face de la modernité

Moïse Touré

L'idée d'écrire ce texte, à partir de la Shoah, n'est pas venue de l'auteur Claude-Henri Buffard, comme il le précise, elle est venue de toi. C'est une question qui te travaille depuis longtemps, mais est-ce à dire qu'il n'y avait pas de textes susceptibles d'être montés, sur la Shoah, qu'est-ce qui t'a amené à passer cette commande ?

Moïse Touré : C'est d'abord la lecture des textes de Brecht. Puis d'une réflexion personnelle, car je pense qu'on ne peut pas, aujourd'hui, aborder la question de la modernité, sans aborder cette question du génocide. Pour moi, il y a une chose intimement liée, entre la pensée de la modernité en Occident et la question de l'Holocauste. C'est comme une nécessité absolue de ne pas continuer à parler de la modernité, sans avoir abordé cette question. Brecht m'a fait comprendre que je ne pouvais pas aborder la question de la modernité, sans aborder la question de l'Holocauste. Il m'a permis de comprendre que reprendre des textes historiques, cela aurait été de l'ordre du passé. Qu'il fallait parler au présent, comme il l'a fait lors de la montée du nazisme. C'est cela qui m'intéresse pleinement et que je retrouve dans le texte de *La Minute de silence*. Dans les indications que je donne aux acteurs, je précise qu'effectivement, cela évoque des éléments du passé, mais que ce n'est pas uniquement de l'ordre du passé, c'est de l'ordre du présent, car ce sont les corps d'aujourd'hui qui doivent porter cette histoire. Tout cela faisait qu'il fallait mettre en jeu, en chantier, une écriture contemporaine, avec une pensée d'aujourd'hui, et parler de cela aujourd'hui. Il n'y a pas plus présent que cela. Sinon, cette histoire risque de se clôturer, de devenir uniquement de l'archive.

Tu cites souvent la phrase d'Adorno « A-t-on encore le droit d'écrire de la poésie après Auschwitz ? » Quel lien conjoncturel, structurel, organique, fais-tu entre la modernité et la disparition dans les camps ?

M.T. : La connaissance, que nous avons, de ce qui s'est passé à Auschwitz est comme un lieu de fondation. La modernité est aussi une force de lucidité, une forme de rapport concret à notre monde. Nos actes nous dépassent et dans le même temps, ils nous racontent. Ils parlent de notre responsabilité, ils nous disent que l'art du théâtre est un art politique, qu'on ne peut plus articuler l'art du théâtre en pensant qu'il se suffit à lui-même. L'art du théâtre est le lieu de la modernité, parce que nos corps, nos pensées, nos gestes, nous ramènent à notre propre responsabilité.

Est-ce que tu irais jusqu'à dire que la Shoah est consubstantielle de la modernité ?

M.T. : Oui, car la modernité, c'est à la fois la connaissance destructive et la connaissance « féconde ». Au même moment où va se jouer cette tragédie essentielle, elle nous apprend quelque chose de nous-mêmes, elle détruit quelque chose, elle nous enlève une part de l'enfance, en nous donnant en même temps une connaissance. Une connaissance du monde, parce qu'elle nous dit quelque chose de l'espèce, elle nous dit la spécificité de l'humanité ; c'est cette spécificité-là, qui a été menacée, détruite à Auschwitz. Qu'elle dépasse la rage, la couleur, la culture, la géographie, qu'elle est l'acte de mise en danger du commun qu'est l'espèce et qu'elle est la menace ultime de manière éclatante, lucide, claire, de la disparition de l'espèce.

Pour reprendre le texte de Lanzmann, dans Les Temps Modernes, il dit que la Shoah est une chose universelle, et pourtant en ce moment il y a une polémique, parfois les mêmes qui disent que la Shoah touche l'espèce, touche l'universel, disent aussi : « c'est spécifique ». Cela ne peut pas être mis sur le même plan que la traite négrière et d'autres génocides, comme le génocide arménien. N'est-ce pas une chose paradoxale de dire : que la Shoah est universelle, mais en même temps de lui donner un statut particulier, dans le fait que ce n'est semblable à rien d'autre.

M.T. : Je pense que l'on peut tenir ces deux discours, parce que cette forme de connaissance destructive de nous-mêmes, l'esclavage en a été le premier laboratoire ; imaginons aussi que la conquête de l'Amérique fait partie de ce processus de destruction, mais que cette connaissance va s'approfondir en un lieu unique qu'est la Shoah. Elle s'approfondit de manière universelle à Auschwitz, à travers le parcours de la destruction, déjà entamé, ailleurs, depuis longtemps. Pour les autres génocides, on pouvait toujours dire : c'est historique, c'est une situation particulière qui est, par exemple, la conquête de l'Amérique, pour des raisons économiques, sociales, anthropologiques, puisqu'on décide que l'autre n'existe pas, qu'il n'a pas d'âme, qu'on peut en faire une bête de somme. On peut toujours élaborer des théories, des raisons, des préoccupations, même liées à la connaissance, mais avec la Shoah on arrive comme à une sorte d'aboutissement. On aboutit à la logique de la connaissance de la destruction. On ne peut plus après cela articuler ni sociologiquement, ni moralement, ni éthiquement, ni politiquement des raisons, des justifications, c'est fini. C'est en cela que c'est spécifique.

C'est au cœur de la pièce, le monde a continué à faire comme si de rien n'était. Le génocide au Rwanda a montré qu'on pouvait refaire la même chose, et d'autres meurtres en Europe, comme en ex-Yougoslavie. Le mythe du progrès, sur lequel vit la modernité, s'est transformé par la technique, la technoscience, l'instrumentalisation de l'ADN, la biologisation de l'individu, en ce que Foucault appelle le « biopouvoir ». Donc la Shoah est une critique de la modernité, mais une critique qui n'a pas été entendue, et c'est là où la pièce est intéressante.

M.T. : Elle apporte à la fois cette part négative, cette part sombre de ce que nous sommes, et elle l'éclaire. Bien sûr, cette part de modernité destructive, nous l'avons, mais nous avons aussi cette part de modernité éclairante, d'éveil. Nous ne pouvons plus être innocents. Nous sommes comptables, globalement, des actes de chacun de nous sur terre. Avant la Shoah, on pouvait dire, je suis africain : je ne sais pas ce qui s'est passé avec la Shoah. Désormais, il y a comme une sorte d'unicité de l'espèce qui se fait, à cet endroit-là de l'Holocauste. Une unicité de l'ordre de la vie, on ne peut plus être tranquille, pour élaborer une autonomie, un détachement des questions humaines par une spécificité, un particularisme, c'est cela la spécificité de la Shoah. Elle va unifier quelque chose qui dépasse les catégories, les séries, les particularismes, c'est en cela qu'elle est fondatrice d'un état de notre monde, d'un état de notre conscience au monde. C'est « positif » paradoxalement, cette prise de conscience, il y a cent ans, on aurait eu une autre lecture des événements du Rwanda

ou du Darfour. On aurait dit ce sont des sauvages, là on est obligé d'avoir une lecture qui dépasse même le Darfour, qui dépasse même le Rwanda, qui dépasse toute localisation.

Mais l'inaction de cette conscience universelle est la même, la modernité n'a pas tiré les leçons de sa part faustienne, du pacte qui fait qu'une modernité amène une barbarie.

M.T. : On vit perpétuellement dans ce double mouvement, on oscille entre cette connaissance de la barbarie, de la connaissance « sombre », celle qui est à l'œuvre dans la modernité, c'est cela la connaissance destructive. Et en même temps, on a la pensée opposée de l'éveil, de la conscience d'appartenir à l'espèce. C'est le mot de Robert Antelme à propos de cette modernité, à double visage : « ecce homo », enfin voilà l'homme.

Si on remonte plus loin et que l'on prend la Bible, la première malédiction que Dieu a donnée à l'homme, c'est la « connaissance ». Le péché originel, c'est de connaître. On voit bien avec la médecine génétique, les technosciences, que ce désir de connaissance peut conduire aussi un désir de destruction.

M.T. : C'est en cela que tout ce qui existe de la modernité est politique. On ne peut plus se penser comme actions, réflexions, gestes humains déconnectés de ce que c'est d'être ensemble ; comment gouverner, comment le gérer, le mettre en jeu, le fabriquer. Comment se fabrique l'humanité et cette humanité ne peut plus être exempte de cette pression-là, de cet arrière-plan d'une modernité négative. Ce que je sais, par rapport à cela, c'est que face à la fin de l'enfance de l'humanité, à la fin de l'âge d'or, la seule alternative possible est poétique, mais cette poétique ne peut pas se faire dans l'innocence, par la poésie pour la poésie. Elle ne peut se faire que si elle est articulée sur un principe dur : le travail, la mémoire, ces matériaux, car ce sont les endroits de réalité et de choses très concrètes, très précises. Je ne veux pas me retrouver dans quelque chose d'évanescence. Il faut qu'il y ait un arrière-fond de réel dur et c'est sur cet arrière-fond que j'interroge le poétique.

Comment, biographiquement, as-tu découvert cette histoire de la Shoah, le premier récit, les premières images ?

M.T. : C'est personnel, cela n'a pas été une découverte à l'école, mais plus tard, le choc a été d'autant plus grand que je n'avais pas mesuré, à ce point, l'ampleur du désastre. Je me suis dit que je ne pouvais plus avancer, sans traiter cette question, c'était comme une sorte d'obligation, de devoir, à partir du moment où j'avais la prétention de faire du poétique, d'articuler un certain nombre de questions autour de l'art. Il y avait un devoir d'aller à l'origine de la modernité, de questionner d'où l'on vient, et quel est le prix à payer pour vivre cette modernité. Comment peut-on comprendre, ce qui se noue aujourd'hui, sans comprendre cela ? Pour comprendre la modernité, ses conséquences, comment on est lié aux autres, on ne peut plus être dans le côté catégoriel de la pensée de nos centres d'intérêt. Ce fait-là n'est pas historique, il continue à travailler, il continue à produire, il continue à influencer notre rapport au monde, notre corps, notre façon de se positionner dans le monde. On parle de mondialisation, mais comment peut-on avoir une attitude claire sur la mondialisation, si on n'a pas compris cela ? On parle du culte du corps contemporain, mais comment peut-on comprendre la question du corps, si on ne comprend pas cela ? Comment on peut lire les choses simples, même de la vie quotidienne ? C'est très difficile, car cet arrière-fond qui est à la fois morale, éthique, esthétique et politique il est aussi nécessaire pour lire le quotidien, pour fabriquer notre humanité, nos choix, nos habitudes, nos engagements ou non-engagements.

Donc tu serais d'accord pour dire que les camps ont été le prototype de certaines formes, notamment la biologisation du politique, que tu décries de deux façons contradictoires. À la fois c'est la fin du mythe de la modernité innocente du progrès et en même temps, c'est une origine de connaissance : une fin et une origine en même temps ?

M.T. : C'est la fin de quelque chose et l'origine de ce que nous sommes, de notre modernité, de notre éveil, de notre lecture du monde, de nos passions. Pour moi, parler de la langue, sur une scène de théâtre, cela veut dire une étude profonde de ces passions. La langue doit être le lieu de notre travail. On ne plus nommer de manière imprécise, ou considérer une langue, comme un espace secondaire. Quand on transforme la parole de quelqu'un, en une sous-langue, c'est une manière de l'effacer. Il faut toujours rehausser la production humaine, dans le sens où elle prend conscience de ce qu'elle est, de ce qu'elle peut vivre. C'est l'Holocauste qui nous conduit à cette réflexion. Les Allemands ont fait des sous-hommes, ils ont enlevé à l'espèce son langage, par une annulation de l'humain. Je veux à la fois être lucide, réveiller la langue, lui donner la

hauteur qu'elle mérite et à la fois ne pas me tromper sur elle, ne pas oublier qu'elle s'articule avec sa critique ; il faut se dire que nommer les choses, avec justesse, n'est plus un luxe. C'est cela qui dissipe la confusion, pour que la question principale ne glisse pas vers autre chose.

Dénaturer le langage, c'est dénaturer l'homme lui-même, il y a un lien direct entre la destruction du langage et la destruction des corps. On le voit bien dans le texte de Claude-Henri Buffard, sur le découragement qu'il a à traiter la question, comme si notre langage, de manière moléculaire, diffuse, était contaminé par cet événement, par « l'irreprésentable », la modernité la plus extrême se glisserait dans chaque geste, porteur de cette histoire.

M.T. : Il n'a pas tort. Jusqu'à quel point, dans l'infiniment petit de nos gestes, de nos actions, cette chose-là ne nous contamine-t-elle pas ? Est-ce qu'on mesure, à quel point nos habitudes subissent un fascisme quotidien, inconscient, familial, culturel ? Comment faire face à cette contamination, si on ne la met pas en jeu ? Ce qui m'a aidé dans cette question, ce n'est pas tant le théâtre, que le cinéma, que l'image, qui est le lieu même de la modernité. C'est l'image qui m'a aidé à trouver la possibilité de jouer la pièce dans une salle de classe. Je suis parti de l'image. Bien sûr, avec tout le travail qui a été fait au préalable de lecture, de préparation, mais dans la question de la représentation, c'est l'image qui m'a aidée à aller plus loin.

À l'inverse, qu'est ce qui n'est pas possible de faire avec cela ? Qu'est-ce que serait l'image interdite avec la Shoah. Par exemple, on se souvient de la scène de la douche qui se substitue à celle des chambres à gaz, dans « La liste de Schindler » de Spielberg.

M.T. : Comme tu le dis, l'Holocauste, c'est le lieu de la fin d'un mythe et le début de quelque chose. L'image, c'est la même chose. Les caméras ont filmé l'ouverture des camps. C'est par l'image que cette vérité nous est arrivée. Donc, il faut partir de l'image, pour en finir avec l'image. C'est cela qui est compliqué et qu'on a, je crois, réussi dans *La Minute de silence*. Je me suis dit, à l'origine du projet, est-ce que l'on peut reprendre ce récit à l'endroit où nous sommes ? Je pense que oui, mais seulement avec le présent, avec du vivant. On ne peut pas le reprendre avec des : « je me souviens », ou : « c'est du passé ». Mais ce vivant et ce réel, et c'est là toute la force du texte de Claude-Henri Buffard, n'empêchent pas que l'écriture peut paraître parfois de l'ordre de la nostalgie, de l'ordre du souvenir, de l'ordre de la mémoire. C'est complexe, car quand je dirige la comédienne, je lui dis : « parle au présent, ne te fie pas à la structure du texte tel que tu la vois à la première lecture ». Effectivement, sa mère, son frère, le peuple juif, ce n'est pas le passé, elle les vit immédiatement, comme si sa mémoire était présente, et c'est cela qui éveille en elle de la vie, c'est cela qui met en elle de l'énergie, qui met en elle l'urgence de parler, la vitalité d'être. Si la comédienne avait été laissée à elle-même, elle risquait de jouer sur la mémoire, le souvenir.

Est-ce que ce n'est pas le seul biais possible ? Est-ce qu'on peut faire une fiction avec la Shoah ?

M.T. : Je ne crois pas, c'est en cela que l'image et le cinéma m'ont aidé, car le cinéma peut filmer une chose en temps réel. C'est à la fois, concrètement, convoquer du réel, mais à l'intérieur de ce réel, on montre aussi du vivant. D'ailleurs dans le texte de la pièce, l'actrice dit : « je me sens crue... », c'est de l'émotion à l'état pur. La pièce, c'est au fond : on ne peut être présent, qu'à partir du moment où on a la conscience du vivant, sinon on est dans l'oubli de quelque chose. Dans *La Minute de silence*, le professeur de mathématique a sa salle de classe, son tableau noir, il fait son cours, il a son statut social, mais il est déjà mort ; c'est la femme qui est vivante, parce qu'elle s'enfuit, pour rejoindre les autres. C'est en niant les bases de la représentation que l'on peut « représenter » ce dilemme, le contexte de la salle de classe, où se joue la pièce, permet cette tension. Dramaturgiquement, il n'y a pas de spectateurs, ils assistent à un drame qui ne les « regarde pas », au sens littéral, mais c'est ce qui permet que l'homme et la femme puissent livrer quelque chose de l'intime, de leur propre histoire. Mais, il fallait nier la représentation pour parvenir à cette intensité dans l'écriture, dans la mise en jeu et dans la mise en scène. Le texte existe, mais l'image de fiction n'existe pas, il est impossible de « faire de l'image » avec la Shoah. Ceux qui assistent à *La Minute de silence* sont dans l'idée de l'événement, ils sont pris comme des témoins de ce qui arrive au présent.

La Minute de silence

Claude-Henri Buffard

Cette pièce a été créée en mars 2007 à Bonlieu - Scène nationale d'Annecy.

Metteur en scène : Moïse Touré

Dramaturge : Jacques Prunair

Comédiens : Nathalie Nell, puis Sylvie Jobert, dans le rôle de Marthe.

Dominique Laidet, dans le rôle de François

Assistante mise en scène, costumes et maquillage : Fani Carenco

Création sonore : Jean-Louis Imbert

Création lumière : Rémi Lamotte

Régie son et lumière : Vincent Panchen et Joël Silvestre

PARTENAIRES

ACTIONS PÉDAGOGIQUES ET REPRÉSENTATIONS

Le Collège Mallarmé de Paris XVII

Le Collège Jean Monnet de Saint-Jorioz (74)

Le Collège Raoul Blanchard d'Annecy (74)

Le Lycée d'enseignement technique Paul Héroult de Saint-Jean de Maurienne (73)

Le Collège de Frontailles de Saint-Pierre d'Albigny (73)

Le Théâtre L'Apostrophe de Cergy Pontoise (95)

Le Lycée Montesquieu d'Herblay (95)

Le Théâtre Paul Éluard de Bezons, L'Agora - Scène nationale d'Evry et de l'Essonne (91)

Le Lycée Georges Brassens de Courcouronnes (91)

Le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis et le Lycée Paul Eluard (93)

Le Théâtre d'Arles et le Lycée Pasquet (13)

L'École communale de La Chapelle du Bard (38)

L'École communale de Auberives en Royans (38)

Le Lycée professionnel Alpes Sud Isère (38)

Le Collège Mauberrét de La Mure (38)

L'École primaire de Monestiers de Clermont (38)

La Cité scolaire Jean Prévost de Villard de Lans (38)

La Fabrique - Théâtre de Guéret et le Lycée Pierre Bourdan (23)

L'Institut Franco-Japonais, l'Université Gakushuin et le Théâtre public du Setagaya de Tokyo, Japon

REMERCIEMENTS

Mémorial des Martyrs de la Déportation - Paris IV

Mémorial de la Shoah - Paris IV

Le Conservatoire historique du Camp de Drancy (93)

Pierre Dalmas

JOURNAL

© Conception / réalisation graphique : Rachel Godefroy / LimitesLTD. Éditions

© Photographies : Gilles Buyle-Bodin : Couverture, p. 3, p. 6, p. 7, p. 8, p.12 – sauf première photo à gauche : © Karim Houari ; p. 9 -DR

© Illustration page 4 : à partir d'un tableau d'Antoni Taulé

La Compagnie Les Inachevés est financée par la Ville de Grenoble, le Conseil général de l'Isère, le Conseil régional Rhône-Alpes, CulturesFrance et le Ministère de la culture et de la communication.



La Compagnie Les Inachevés

Laboratoire Mobile de Création

RENDEZ-VOUS

LA MINUTE DE SILENCE

Action pédagogique et exposition autour de la pièce : « Mémoire articulée, mémoire désarticulée / Pour retrouver le temps présent » du 2 au 31 mai 2008 à Bonlieu - Scène nationale d'Annecy, avec les élèves et professeurs du collège Jean Monnet - Saint Jorioz, Haute-Savoie, dans le cadre des « Chemins de la culture », dispositif du Conseil général de Haute-Savoie. Reprise du spectacle du 7 au 11 avril 2008 au Collège Jean Monnet - Saint Jorioz, Haute-Savoie, avec Bonlieu - Scène nationale d'Annecy.

2147, L'AFRIQUE

MC2: Maison de la culture de Grenoble sera le lieu de résidence privilégié pour permettre à l'équipe franco-africaine de se retrouver et de préparer un « Événement autour de l'Afrique » qui aura lieu à Grenoble le 19 juin 2008. Spectacle du 24 au 28 juin 2008, à La Villette (Paris), dans le cadre du cycle « Afrique »

PROJETS

KOLTÈS, LA QUÊTE DE L'AUTRE

Dans le cadre du vingtième anniversaire de la mort de Bernard-Marie Koltès en 2009, la compagnie Les inachevés mène le projet « Koltès, la quête de l'autre », projet qui se configure autour de deux volets : la transmission et la création de son œuvre.

Ainsi, en 2008, un travail de « formation / réflexion / traces / transmission » de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, sous forme de chantiers, sera réalisé en Afrique, aux Centres culturels français de Bobo-Dioulasso et Ouagadougou, au Burkina Faso, avec la participation de stagiaires burkinabés et ouvert à des participants d'autres pays africains.

En parallèle, 2008 sera aussi le temps des premières répétitions, préfiguration du travail de création qui aura lieu en 2009, à partir de différentes oeuvres de Bernard-Marie Koltès (*Tabataba / La Nuit juste avant les forêts / Dans la solitude des champs de coton / Douze notes prises au nord*) au Centre culturel français de Bamako, Mali, et retour en France avec la participation d'acteurs français et africains (Carlo Brandt, Fargass Assandé...)

PAYSAGE APRÈS LA PLUIE II

Après la création de *Paysage après la pluie I* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2005 – avec la participation des élèves de la section menuiserie du Lycée Professionnel ECA d'Annecy – Moïse Touré convoque cette fois les habitants grenoblois du quartier Chorier-Berriat – avec la complicité du Théâtre 145 – autour de la question de la géographie de la mémoire, s'appuyant sur l'œuvre de Paul Celan et de Claude Lévi-Strauss, avec la collaboration du chorégraphe Francis Viet.

Compagnie Les Inachevés

Laboratoire mobile de création

Art / Ville / Communauté

8, rue de l'Alma / BP 3042
38816 Grenoble cedex 1

Contact : Mabel Carreira, coordinatrice de projets
Tél 04 76 44 70 58 / Fax 04 76 03 09 58
e-mail : lesinacheves@wanadoo.fr

Février 2008

