

QUE VIENNENT LES BARBARES

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 305 - Mars 2019



Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur de Canopé Paris

Bruno Dairou, directeur territorial de Canopé
Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts

et à la Culture de Canopé

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation Arts et Culture
de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre

honoraire et des représentants

des Canopé académiques

Auteure de ce dossier

Marie-Laure Basuyaux,

professeure de lettres et théâtre

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller théâtre, délégation Arts & Culture

Coordination éditoriale

Philippe Godbillon

Mise en pages

Sybille Paumier

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

© Christophe Raynaud de Lage

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04956-8

© Réseau Canopé, 2019

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux à la MC93 et à Margault Chavaroche pour leur accueil, à Laure Maheo, Marie Szersnovicz et Myriam Marzouki pour l'ensemble des documents mis à notre disposition et pour leur aide précieuse dans la réalisation de ce dossier.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

QUE VIENNENT LES BARBARES

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 305 - Mars 2019

Dramaturgie et texte : Sébastien Lepotvin et Myriam Marzouki

Mise en scène : Myriam Marzouki

Scénographie : Marie Szersnovicz

Lumières : Christian Dubet

Son : Jean-Damien Ratel

Costumes : Laure Maheo

Assistante à la mise en scène et regard chorégraphique :
Magali Caillet-Gajan

Louise Belmas : Jean Sénac, une militante

Marc Berman : un animateur TV, Claude Lévi-Strauss

Yassine Harrada : Mohamed Ali, spectre de Camus, un vigile,
un barman

Claire Lapeyre-Mazérat : une journaliste, une cheffe de service
administratif

Samira Sedira : Toni Morrison, Marianne

Maxime Tshibangu : James Baldwin, Jean-Baptiste Belley

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE,
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 « Que viennent les barbares » : les énigmes d'un titre

9 Des visages et des noms

13 Mettre en scène des personnages réels

16 Espèces d'espaces

18 **ANNEXES**

18 Annexe 1. Entretien avec Myriam Marzouki, metteuse en scène

23 Annexe 2. Entretien avec Laure Maheo, costumière

25 Annexe 3. Entretien avec Marie Szersnovicz, scénographe

Édito

Le titre énigmatique de la nouvelle création de Myriam Marzouki nous invite à nous interroger sur ceux que nous considérons comme étrangers, comme irréductiblement autres, comme « barbares ». Ce faisant, la pièce opère un renversement décisif : plutôt que de demander « Qu'est-ce qu'être français ? », elle pose la question « Qui est perçu comme Autre ? » pour mieux nous conduire à prendre conscience de nos automatismes et de nos a priori.

En mettant en scène tour à tour ou simultanément James Baldwin, Toni Morrison, Mohamed Ali, Jean Sénac, Jean-Baptiste Belley, Claude Lévi-Strauss ou Marianne, en opérant des détours géographiques ou historiques pour mieux revenir à la France d'aujourd'hui, *Que viennent les barbares* permet d'aborder avec les élèves des questions éminemment conflictuelles (le rapport à la couleur de peau, au patronyme, à l'histoire coloniale) à travers une forme placée sous le signe de la liberté, de la fantaisie et de la poésie.

Pour « mettre en appétit » les élèves avant leur venue au spectacle, ce dossier propose de :

- explorer le sens des mots et les imaginaires qu'ils véhiculent ;
- travailler sur les stéréotypes attachés aux visages et aux noms à partir de courtes activités sur des documents textuels et iconographiques ;
- mesurer les enjeux dramaturgiques liés à la mise en scène de figures historiques ou contemporaines ;
- entrer dans la démarche de la scénographe en se confrontant concrètement aux différentes étapes de son travail.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

« QUE VIENNENT LES BARBARES » : LES ÉNIGMES D'UN TITRE

REPRÉSENTATIONS

Questionner les élèves sur le sens du titre de la pièce, sur ce qu'il signifie ou évoque pour eux, sur ce qu'il a d'étonnant au premier abord.

Le titre choisi par Myriam Marzouki et Sébastien Lepotvin contient une forme de provocation énigmatique sur laquelle on invite les élèves à s'arrêter en interrogeant notamment la valeur du subjonctif qu'il contient. S'agit-il d'un subjonctif de souhait ? D'ordre ? Là où l'on attendrait l'expression d'une appréhension, on trouve celle du désir et de l'attente. Pourquoi faudrait-il qu'ils viennent ? Qu'attend-on d'eux ? À quoi sert l'idée même qu'il existe des barbares ? L'échange peut ouvrir sur une réflexion sur ce qui soude un groupe, ce qui lui permet de se définir par exclusion.

Pour enrichir la réflexion, faire lire à la classe « En attendant les barbares » (1904), le poème de Constantin Cavafis qui figure parmi les inspirations de Myriam Marzouki et Sébastien Lepotvin et qui s'achève par ces vers : « Et maintenant, qu'allons-nous devenir, sans barbares. Ces gens-là, en un sens, apportaient une solution. » (1904)

www.myra.fr/wp-content/uploads/2019/01/DP-Que-viennent-les-barbares-OK.pdf

Dans l'entretien qu'elle a accordé à la MC93 (cf. lien ci-dessus), Myriam Marzouki revient sur le sens que ce poème revêt à ses yeux : « C'est un texte étonnant, que l'on imagine situé dans l'Antiquité : les Romains sont rassemblés sur une place pour se protéger d'une invasion barbare imminente. Ce texte a été comme un moment d'éclaircissement de la thématique sur laquelle j'avais envie de travailler : cette inquiétude contemporaine de l'autre perçu comme danger, comme ce qui va mener au chaos et qui rejoint cette figure archaïque du barbare. Le poème m'a plu par sa force symbolique, cette dimension des imaginaires que je voulais explorer. »

Inviter la classe à réaliser collectivement un « nuage de mots » autour du terme « barbare » : chaque élève écrit au tableau un, deux ou trois mots qui se rattachent pour lui à cette notion. Une fois le tableau rempli, les élèves commentent cette collection afin d'y repérer d'éventuelles lignes de convergences (historiques, géographiques, politiques, culturelles...) ou des éléments singuliers, dressant ainsi un portrait de leur imaginaire du « barbare ».

Les références proposées par les élèves permettent, dans leur variété, de mesurer l'étendue du champ sémantique qui se rattache pour eux à ce mot : des actes de violence physique au regard porté sur l'autre, des pratiques esclavagistes aux habitudes culturelles, des références historiques et littéraires (les « Cannibales » de Montaigne) aux exemples tirés de l'actualité.

L'analyse de ce relevé permettra de distinguer des conceptions radicalement différentes : par « barbare » on désigne tantôt celui qui inflige à autrui un traitement qui nie en lui sa qualité d'homme, tantôt celui dont on ne comprend pas le comportement. Au cœur de ces exemples ou de ces tentatives de définition, on trouve toujours l'idée que le barbare est celui qui est irréductiblement autre.

La forme ouverte de la question autorise également des renversements (voir en nous-mêmes des barbares qui torturent d'autres êtres vivants, qui maltraitent la planète, etc.) qui, s'ils sont proposés par certains élèves, pourront être mis en rapport avec une des pistes ouvertes par Myriam Marzouki, qu'elle aborde dans un entretien :

« Je voulais depuis le départ « dépayser » la question identitaire à la fin du spectacle, c'est-à-dire la poser dans un plan très large, faire un immense « dezoom », et finir le spectacle sur un espace scénographique très différent. J'ai voulu poser les personnages à l'échelle de la nature pour situer les humains, leurs conflits et leurs peurs à l'échelle du vivant, replacer l'espèce humaine comme espèce animale parmi les autres. Je crois que les questions politiques autour de la xénophobie et du racisme sont impossibles à séparer désormais des questions écologiques et de l'entrée dans l'anthropocène. Pour la scénographie, nous nous sommes inspirés du diorama des musées d'histoire naturelle pour traiter cet épilogue. Le diorama c'est le mode d'exposition théâtralisé des animaux empaillés, voire même, dans la période coloniale, des figures des « barbares » et des « primitifs ». J'ai imaginé que les barbares qui seront exposés dans un Musée de l'Homme dans quelques siècles, c'est peut-être nous, notre humanité prédatrice, qui prépare l'effondrement... »

DÉFINITIONS

Les élèves, répartis en groupes de quatre, élaborent une carte mentale ou un tableau à partir de la définition du mot « barbare » formulée dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

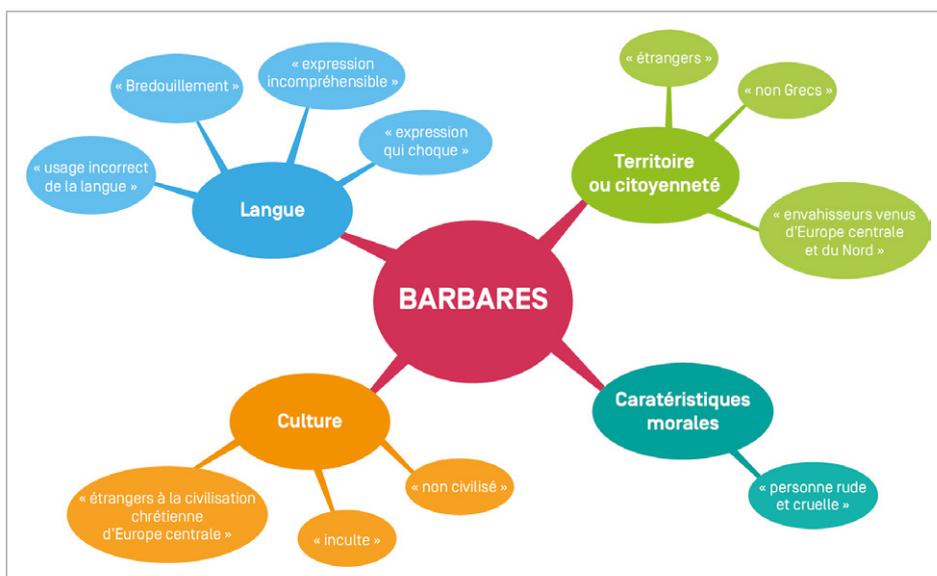
« BARBARE : nom et adjectif est emprunté au latin *barbarus*, d'abord appliqué à tous les peuples autres que les Grecs et les Romains, avec le sens d' « étranger » ; il est employé au figuré pour « rude, grossier, inculte », en particulier pour qualifier un usage incorrect de la langue. [...] *Barbarus* est repris du grec *barbaros*, qui désignait les non-Grecs, mot formé sur une onomatopée évoquant le bredouillement, l'expression incompréhensible [...].

En français, le mot désigne et qualifie, surtout au pluriel, les étrangers à la civilisation chrétienne d'Europe occidentale et à ses références antiques. Avec la Renaissance, il développe des valeurs figurées et affectives, se disant de ce qui est inculte, non civilisé, d'une personne rude et cruelle, aussi en appellatif au XVII^e et au XVIII^e s., par exemple en rhétorique amoureuse.

Il s'est dit spécialement d'une expression qui choque, qui heurte les règles. [...]

Repris en histoire, le mot s'applique aux envahisseurs venus d'Europe centrale et du Nord, en majorité germaniques, par rapport au fonds celte romanisé des Gaules. Il est alors aussi adjectif (les invasions barbares). »

Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1998, p. 325.



Exemple de carte mentale
© Marie-Laure Basuyaux/
Réseau Canopé

Pour aller plus loin : projeter à la classe un extrait de *Race et histoire* de Claude Lévi-Strauss www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/levi-s4m.htm pour le comparer à la définition du mot « barbare » tirée du *Dictionnaire historique de la langue française*. Les élèves relèvent les éléments de convergence avec la définition du « barbare », puis le renversement qu'opère Lévi-Strauss dans la deuxième moitié du texte.

« L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue... ».

Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, [1952], chapitre 3 « L'ethnocentrisme », p. 19.

VISUELS

Projeter aux élèves le visuel utilisé par la Comédie de Reims pour présenter le spectacle de Myriam Marzouki www.lacomediedereims.fr/page-spectacle/804-que-viennent-les-barbares

Leur demander de le décrire, de préciser l'impression qu'il produit, puis de le mettre en rapport avec le titre *Que viennent les barbares* pour formuler des hypothèses sur le propos du spectacle.

La réalisation graphique choisie par la Comédie de Reims représente un personnage au costume ethnique portant un long os dans le nez à la manière de certaines tribus de Nouvelle-Guinée, en train de téléphoner et de lire un texte. Le visuel repose sur l'association d'éléments appartenant à des univers très éloignés (art tribal/nouvelle technologie), mais en soulignant leur association plutôt que leur incompatibilité. Il s'agit ici de mettre en valeur des stéréotypes. On pourra rappeler aux élèves que cette image a été réalisée alors que le spectacle était encore en cours d'écriture.

À partir de la lecture d'un extrait de la note d'intention rédigée par Myriam Marzouki, les élèves répartis en groupes de quatre proposent à leur tour un visuel destiné à communiquer sur le spectacle. Ils utilisent les techniques de leur choix : dessin, collage, photographie, etc.

« Dans notre pays, de nombreux citoyens, bien que nés en France, ne se sentent pas vraiment français parce qu'ils ne sont pas perçus comme tels. Le débat politique et médiatique voudrait nous imposer la question : Qu'est-ce qu'être français ? Qu'est-ce que l'identité nationale ? Il me semble beaucoup plus pertinent de changer de perspective, de cadrer ce questionnement autrement : qui est perçu comme Autre, irréductiblement décalé du « nous » national ? Et cette image de soi, cette surface de l'apparence que nul ne choisit, à quoi renvoie-t-elle ? À quelle altérité ? À quelle peur ? À quelles histoires ? [...]

C'est à cet endroit de l'imaginaire et même de l'inconscient que surgit alors une figure qui m'intéresse : celle de l'étranger, du barbare, qui permet au groupe de se définir et d'affirmer son identité. Avec cette figure du barbare, les enjeux du présent rejoignent les mythes. »

Extrait de la note d'intention de Myriam Marzouki.

Ces visuels pourront être repris à l'issue de la venue au spectacle pour mesurer la difficulté qu'il y a à proposer une image pour un spectacle qui n'existe pas encore puisqu'il est en cours d'écriture. Les élèves analyseront leur justesse ou leur inadéquation par rapport à ce qui aura été vu.

POUR ALLER PLUS LOIN : HISTOIRE MONDIALE DE LA FRANCE

Dans sa note d'intention, Myriam Marzouki évoque parmi ses sources l'ouvrage de Patrick Boucheron, *Histoire mondiale de la France*, publié en 2017. Lire aux élèves les pages 8 et 9 de l'ouverture (qui commencent par ces mots : « Expliquer la France par le monde, écrire l'histoire d'une France qui s'explique avec le monde : tout l'effort vise en somme à défaire la fausse symétrie de la France et du monde. La France n'existe pas séparément du monde, le monde n'a jamais la même consistance pour la France », Patrick Boucheron, *Histoire mondiale de la France*, 2017, Paris, Seuil, « Ouverture ») pour commenter collectivement l'objectif de l'ouvrage et son intérêt dans la perspective de *Que viennent les barbares*.

Distribuer ensuite à chaque groupe de quatre élèves la photocopie d'une des sections de *L'Histoire mondiale de la France*. Après un temps de lecture et d'échanges, les groupes présentent oralement ce qu'ils ont retenu du propos de leur chapitre, le mettent en rapport avec le titre de l'ouvrage et avec celui du spectacle.

Quelques propositions de chapitres à distribuer :

- 451. Quand les Barbares défendent la Gaule romaine (Edina Bozoky)
- 719. L'Afrique frappe à la porte du pays des Francs (François-Xavier Fauvelle)
- 842-843. Quand les langues ne faisaient pas les royaumes (Michel Banniard)
- 1095. L'Orient des Francs (Florian Mazel)
- 1882. Professer la nation (Sylvain Venayre)
- 1883. Du Zambèze à la Corrèze, une seule langue mondiale ? (Pierre Singaravélou)
- 1940. La France libre naît en Afrique-Équatoriale (Eric Jennings)
- 1961. Les Damnés de la terre pleurent Frantz Fanon (Emmanuelle Loyer)
- 1998. La France « black-blanc-beur » (Stéphane Beaud)
- 2015. Le Retour du drapeau (Emmanuel Laurentin)

DES VISAGES ET DES NOMS

FAIRE ÉMERGER LES STÉRÉOTYPES

Par groupes de quatre élèves, dessiner le portrait d'un Français et d'une Française (en format italien, en couleurs, éventuellement avec des accessoires comme des lunettes, etc.). Chaque groupe présente à la classe sa production et la commente. À la fin des présentations, inviter la classe à porter un regard critique sur la collection ainsi rassemblée : certains visages, certaines allures, certains accessoires ont-ils été exclus ? Pour quelles raisons ? Ces portraits traduisent-ils une partie des stéréotypes que nous véhiculons à l'égard de la citoyenneté française ?

Pour enrichir l'échange, lire aux élèves un extrait de la note d'intention de Myriam Marzouki :

« Je ressens une difficulté dans le débat public à reconnaître la France comme une société constituée de citoyens véritablement divers dans leurs apparences et leurs origines, des citoyens aux appartenances également multiples et complexes. Pourquoi est-ce si compliqué ? Ce qui pose vraiment problème à certains selon moi, c'est de vivre dans une France où les Français ne sont plus seulement blancs. Et cette difficulté est en décalage avec la définition abstraite de la citoyenneté française, généreuse et universelle qui ignore le sexe, la couleur, la religion et toutes les spécificités du corps. Nous sommes dans un moment saturé de réactions affectives. D'un côté, il y a la colère de Français qui éprouvent un fort sentiment d'injustice à être traités comme des citoyens de seconde zone : les enfants de la décolonisation qui subissent discriminations sociales et violences policières. De l'autre, la peur d'une part de la société française qui regrette que le pays ne ressemble plus à ce qu'il a été. Ces Français mythifient une France qui n'a sans doute jamais existé et produisent ou laissent dire un discours de racisme de plus en plus décomplexé. Dans ce contexte, qu'est-ce qui fait le « nous » aujourd'hui en France ?

J'ai envie de comprendre dans quoi tout cela s'enracine en racontant des histoires. Sans faire la morale ni prétendre expliquer, mais plutôt en interrogeant nos propres réflexes car il est tentant de dénoncer les attitudes des « autres », plus difficile de décrypter les nôtres. Je crois qu'on peut être moralement et intellectuellement antiraciste et participer en toute bonne foi ou presque, à la perpétuation d'une société structurellement raciste. C'est le cas de la majorité d'entre nous. Et je cherche comment le théâtre peut rendre sensible cela et créer des zones de doute, d'inconfort et de reconnaissance de soi. Je crois aussi qu'il faut prendre au sérieux le fait que ce n'est pas facile de vivre avec ceux qui ne nous ressemblent pas. On a tous tendance à se rassembler par milieux sociaux, affinités professionnelles, par couleur de peau. Or dans le monde entier les migrations, les exils, sont devenus un phénomène massif et plus jamais on ne vivra dans un village ou une ville où il n'y a que des gens qui nous ressemblent. Il faut en prendre acte ! Tout cela dessine un paysage nouveau, et c'est finalement ce paysage, mental, historique, imaginaire que je veux explorer sur scène. »

Extrait de la note d'intention de Myriam Marzouki.

Chez eux, les élèves mènent une recherche documentaire sur la figure de Marianne, symbole de la République française (les valeurs qu'elle incarne, les attributs qui sont les siens, les composantes de sa tenue, les tableaux qui la représentent, les personnalités choisies pour l'incarner, etc.). En classe, par groupes de quatre, les élèves mettent en commun le résultat de leurs recherches et proposent sous la forme d'un croquis un costume pour une nouvelle Marianne.

À la suite de la présentation des travaux, lire aux élèves les remarques de Laure Maheo, la créatrice des costumes du spectacle, sur les sources d'inspiration du costume de Marianne.

« Pour le costume de Marianne, nous nous sommes inspirées du costume créé par Azzedine Alaïa pour Jessye Norman lors des festivités du bicentenaire de la Révolution française. Mais comme Marianne fait une deuxième apparition dans la pièce, nous voulions qu'elle porte une autre tenue. Sébastien Lepotvin a trouvé un croquis d'une Marianne communiste que j'ai ensuite retravaillé. C'est une bonne entrée dans le travail des costumes sur cette pièce que de se demander quel costume réaliser pour Marianne. Pour les élèves qui viendront voir le spectacle, cela peut être l'occasion de se demander ce que représente pour eux cette figure de Marianne, d'imaginer un croquis ou un collage pour traduire la représentation qu'ils en ont. »

Laure Maheo, entretien pour Pièce (dé)montée, 2019.

Projeter aux élèves les croquis réalisés par Laure Maheo et Delphine David pour la Marianne du spectacle. Le premier croquis n'a pas été retenu pour la scène. Sur la photographie, on découvre la Marianne plus contemporaine imaginée pour la deuxième apparition.

1



1 et 2 : Projet de costume pour Marianne
© Delphine David, 2019

3 : Samira Sedira en tenue de Marianne
© Laure Maheo, 2019



2



3

IDENTITÉ ET REGARD DES AUTRES

L'habit fait-il le moine ? Projeter l'une des photographies de la série « Les Égyptiens » du photographe Nabil Boutros www.nabil-boutros.com/wp-content/uploads/2015/05/2011_12NouvObs.pdf www.nabil-boutros.com/egyptians/ et demander aux élèves de la décrire et de dire ce que l'on peut deviner de l'identité de l'homme photographié. Passer à une autre image pour faire le même travail, et ainsi de suite. Interroger la classe sur le sens de cette œuvre photographique et sur ce qu'elle permet de mettre au jour chez le spectateur.

L'œuvre de Nabil Boutros propose une variation réjouissante sur la notion d'identité. Cet artiste s'est photographié lui-même dans vingt identités visuelles différentes en s'inspirant d'archétypes d'Égyptiens. À chaque type de pilosité et de coiffure, à chaque vêtement, à chaque accessoire correspond une identité nouvelle : la barbe fournie d'un prêtre copte, la moustache et la chemise de l'homme d'affaire, le garçon branché au walkman, etc. Tous ces Égyptiens différents sont créés à partir de lui. Sur le premier, nous avons immédiatement à projeter des idées reçues. Le deuxième nous fait prendre conscience du caractère hâtif de notre jugement, et la suite nous donne une leçon : l'habit ne fait pas le moine.

Pour aller plus loin : Faire lire de manière chorale un extrait du texte de Georges Perec « Ellis Island. Description d'un projet ». Chaque élève prononce une phrase, sans ordre préétabli. À l'issue de la lecture, ménager un temps d'échange sur ce que ce texte révèle comme écart entre l'identité vécue de l'intérieur et l'identité attribuée de l'extérieur. Dans l'esprit des pratiques oulipiennes chères à Georges Perec, on propose aux élèves volontaires d'imaginer une réécriture de ce texte en remplaçant « juif » par une autre appartenance, ethnique, religieuse, nationale ou régionale : « Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être...».

C'est à ce type de réécriture que se livre l'un des personnages de *Que viennent les barbares*.

« Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait d'être juif. C'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, une marque, mais une marque qui ne me rattache à rien de précis, à rien de concret : ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue. Ce serait plutôt une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude : une certitude inquiète derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif [...]»

Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet », *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du xx^e siècle », p. 99.

LE NOM

Par groupes de quatre, les élèves échangent des témoignages sur des remarques qu'eux ou leurs proches ont pu recevoir au sujet de leur patronyme. À partir de certaines de ces anecdotes, ils proposent une improvisation de deux minutes devant la classe, afin d'illustrer le regard que les Français portent sur les noms. Chaque groupe doit avoir fixé le début et la fin de l'improvisation avant de commencer.

Pour lancer le travail, on peut faire lire aux élèves un extrait du film *Le Nom des gens* :

Bahia, jeune femme aux yeux bleus, s'assoit dans le box des standardistes et salue sa collègue qu'elle ne connaît visiblement pas.

BAHIA, *mettant le casque sur les oreilles* : Bahia, enchantée.

L'AUTRE : Bahia, c'est joli ! (avec intérêt) C'est Brésilien ?

BAHIA, *avec l'accent arabe* : Bahia Benmahmoud.

L'AUTRE, *déçue* : Ah ?

BAHIA : C'est algérien, je sais, j'en ai pas l'air, mais c'est comme ça.

BAHIA, *face caméra* : Quand je dis Bahia, les gens pensent tout de suite à Copacabana, aux filles à poil qui dansent la samba avec des plumes dans le cul... puis quand je dis Bahia Benmahmoud, alors là on voit plutôt la charia, les femmes voilées des pieds à la tête, couscous poulet, fatima qui fait le ménage, les voitures qui crament...

<https://lecteursanonymes.org/scenario/>

On peut aussi renvoyer à un extrait de l'entretien accordé par Myriam Marzouki à Pièce (dé)montée, dans lequel elle évoque la récente altercation entre Éric Zemmour et Hapsatou Sy, chroniqueuse pour la télévision, au sujet du prénom de la jeune femme, pour commenter sa manière de faire résonner des faits historiques avec notre actualité la plus proche.

« Je pense que pour aborder cette thématique très crispée, très tendue, très inquiète de l'identité, aller voir ailleurs ou avant permet de relativiser certaines choses ; par exemple ce qui arrive à Claude Lévi-Strauss, lorsqu'il demande la transformation de son nom, c'est quelque chose qui est documenté, et que j'ai découvert dans sa biographie par Emmanuelle Loyer, sortie en 2015. Cet épisode, on peut le mettre en regard du énième épisode cacophonique avec Eric Zemmour qui reproche à une jeune femme, Hapsatou Sy, d'avoir des parents qui lui ont donné ce prénom, affirmant que la moindre des choses aurait été qu'elle s'appelle Corine par exemple. Cette idée qu'il y a des prénoms ou des noms français nous rappelle que dans un passé pas si lointain pouvait se poser, pour des Juifs français, la question de savoir ce qu'était un patronyme français. »

Myriam Marzouki, entretien pour Pièce (dé)montée, 2019.

Théâtre forum : la classe prend connaissance du début de la scène confrontant l'ethnologue Claude Lévi-Strauss à la fonctionnaire de l' « Office national français et universel de l'intégration totale ». Deux élèves, texte en main, jouent la scène devant leurs camarades. À la manière du théâtre forum, on propose aux élèves spectateurs d'intervenir pour poursuivre la scène ou en modifier le cours. L'élève qui interprète la fonctionnaire reste en scène, mais le rôle de Claude Lévi-Strauss est interprété successivement par plusieurs élèves qui énoncent leurs arguments et font évoluer la scène comme ils l'entendent.

FONCTIONNAIRE : Monsieur, avez-vous votre convocation ?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Certainement madame.

FONCTIONNAIRE : Très bien, dans ce cas, je vous prie de prendre place. Votre nom je vous prie ?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Gustave Claude Lévi dit Claude Lévi-Strauss, et je souhaite

FONCTIONNAIRE : Votre nom c'est Lévi ou Lévi-Strauss ?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Gustave Claude Lévi dit Claude Lévi-Strauss, et je souhaite faire enregistrer un changement de patronyme

FONCTIONNAIRE : Changer officiellement de nom n'est pas chose facile. Vous êtes Français ?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Certainement, madame

FONCTIONNAIRE : En ce cas, vous devez déposer une requête, précisant les motifs d'abandon du nom d'origine et d'adoption du nouveau nom, présenter un acte de notoriété, des actes de naissance de vos ancêtres, et bien sûr des copies justifiant votre identité et votre nationalité.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Tout est là. *Il désigne un dossier*

FONCTIONNAIRE : Très bien. (*Elle s'assoit derrière le bureau et à partir de là on ne voit plus entièrement son visage*). Pourriez-vous s'il vous plaît, exposer les arguments qui fondent votre requête pour ajouter à votre nom patronymique, Lévi, celui de Strauss ?

LÉVI-STRAUSS : Voici mon argumentaire. Tout d'abord, mon père, né Lévi à Paris a constamment porté le nom de Lévi-Strauss, comme l'attestent de nombreux portraits signés de sa main qui ont appartenu à Tristan Bernard et Louis Jouvet. En adoptant de manière officielle le nom de Lévi-Strauss, mon père souhaitait perpétuer le nom de son grand-père, Isaac Strauss, né à Strasbourg, chef d'orchestre

et célèbre compositeur de valses. Enfin, tous mes ouvrages littéraires et scientifiques ont été publiés sous le nom de Lévi-Strauss, dont je crois pouvoir dire qu'il n'a pas fait tort au rayonnement de la science et de la pensée française dans le monde.

Elle lève la tête par-dessus le comptoir pour croiser son regard

FONCTIONNAIRE : Je dois vous dire que la jurisprudence du Conseil d'État s'est montrée défavorable au changement vers des noms à consonance...

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : à consonance ?

FONCTIONNAIRE : D'habitude les changements de patronyme évoluent

plutôt vers une francisation

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : Francisation, dites-vous ?

Elle passe de l'autre côté du comptoir

FONCTIONNAIRE : Pour éviter que ne se reproduisent les persécutions dont certains citoyens ont été victimes, le Conseil d'État a décidé de faire droit aux demandes présentées par des personnes portant des noms juifs pour franciser leur nom. Des Rubinstein sont devenus des Raimbaud, des Wolkowicz des Volcot, des Frankenstein des Franier, etc. Et jusqu'à présent, l'administration et le Conseil d'État ont refusé à ceux qui le demandaient de reprendre un nom à « consonance étrangère ».

LÉVI-STRAUSS : Consonance étrangère dites-vous ?! [...]

Myriam Marzouki et Sébastien Lepotvin, *Que viennent les barbares*, 2019.

METTRE EN SCÈNE DES PERSONNAGES RÉELS

« Je pense les personnages un peu comme des spectres, des figures du passé dont la présence irradie encore quelque chose pour nous aujourd'hui et que le travail de mise en scène fait revenir au présent. Certains sont là, très incarnés par les comédiens. D'autres sont plus de l'ordre de l'apparition. Et ils rencontrent des personnages contemporains, ancrés dans notre présent. J'envisage les possibilités du plateau comme autant de manières de traiter ces degrés de « spectralité »

Myriam Marzouki, www.myra.fr/wp-content/uploads/2019/01/DP-Que-viennent-les-barbares-0K.pdf

PERSONNES ET PERSONNAGES

Les élèves, répartis par groupes de six, sont chargés de faire une recherche rapide sur l'un des personnages cités dans *Que viennent les barbares* (Toni Morrison, Mohamed Ali, James Baldwin, Claude Lévi-Strauss, Dorothy Counts, Jean Sénac, Albert Camus, Jean-Baptiste Belley). Ils présentent ensuite à la classe le personnage dont ils sont chargés en proposant un très court texte rédigé à la première personne qui contiendra si possible des citations réelles. Ils se répartissent la parole comme ils le veulent au sein du groupe.

« On s'est souvent posé la question en écriture : qui saura que Mohamed Ali est ceci ou cela ? Des gens de plus de quarante ans savent très bien qui est Mohamed Ali ; les gens de moins de vingt ans, je ne sais pas. C'est compliqué de présupposer ce que va savoir le spectateur. J'ai plutôt envie de faire le pari que les personnages vont susciter de la curiosité, de l'intérêt, de l'empathie... et que les spectateurs vont se dire en sortant de la salle : tiens, j'ai envie de lire du Jean Sénac, j'ai envie de voir un film sur Mohamed Ali, j'ai envie de lire du Claude Lévi-Strauss... J'espère plutôt déclencher cette curiosité-là.

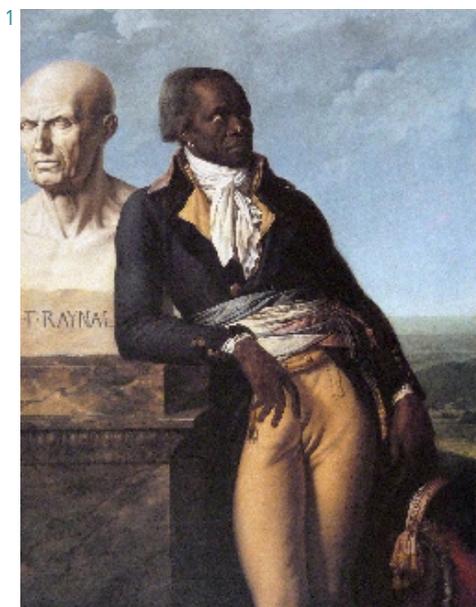
Bien sûr, il y a aussi un plaisir du théâtre qui est l'appréciation du décalage entre ce qui est avéré et ce qui est fictionnel. Quand on n'a pas le point de départ, on peut moins facilement le mesurer. Mais je crois que le spectacle donne les éléments pour que personne ne soit perdu, pour qu'on n'ait pas besoin d'avoir un certain type d'érudition pour le recevoir. »

Entretien avec Myriam Marzouki pour Pièce (dé)montée, 21 janvier 2019.

REÉCRITURES

Projeter aux élèves le portrait de Jean-Baptiste Belley par Girodet et leur demander de le décrire. Projeter ensuite l'autoportrait réalisé par le photographe sénégalais Omar Diop pour analyser collectivement le sens de cette démarche. Répartir ensuite les élèves par groupes et leur demander de proposer une image théâtrale inspirée de ce tableau et de cette photographie.

L'activité vise à sensibiliser les élèves au principe d'inspiration qui anime ces œuvres : le photographe réédite le tableau de Girodet en se mettant en scène pour dire quelque chose de lui-même et de son rapport au passé, et les élèves font exister le tableau sur scène, face à un public, avec leur propre mode de variation. Il s'agit à la fois d'être en lien avec ce qui précède, de lui rendre hommage, et de l'inscrire dans un prolongement contemporain, porteur d'un discours légèrement différent.



1 : Portrait de Jean-Baptiste Belley par Girodet-Trioson, 1798
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Gérard Blot

2 : Omar Victor Diop, Jean-Baptiste Belley, 2014, série Diaspora
© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

3 : Laure Maheo, costumière, et la redingote de Jean-Baptiste Belley
© Marie-Laure Basuyaux, 2019

RENCONTRES ANACHRONIQUES

Par groupes de quatre, les élèves notent sur des petits papiers le nom de personnalités contemporaines ou historiques symbolisant à leurs yeux la lutte contre le racisme, en France ou à l'étranger. Les papiers sont mélangés et chaque groupe en prend deux au hasard pour préparer une improvisation de trois minutes mettent en scène la rencontre entre les deux personnages (dans un café, une salle d'attente, sur un plateau de télévision, etc.). Pour préparer l'improvisation, chaque groupe se pose la question de ce qui unit mais aussi de ce qui sépare les deux personnages. La fin de l'échange doit être fixée à l'avance.

Après le passage des deux premiers groupes, lire le commentaire de Myriam Marzouki sur le traitement de l'anachronisme, puis proposer aux autres groupes de présenter leur travail en tenant compte de la remarque de la metteuse en scène sur le « phrasé » des personnages historiques.

« Mais notre utilisation de l'anachronisme vient aussi d'une réflexion d'ordre dramaturgique. On s'est dit assez vite que pour aborder des questions liées au présent et à la situation française, on avait envie de faire des détours, c'est-à-dire de prendre la question « par la bande », comme au billard : pour avoir un effet là, il fallait taper d'abord à côté. C'est comme ça qu'assez vite on s'est mis à lire des choses sur des périodes passées ou des sociétés autres, notamment la société afro-américaine, parce qu'on avait besoin de comprendre et de réfléchir. Et puis c'était plus intéressant de faire se percuter des personnages historiques dans des situations contemporaines pour produire un effet de décalage, de distanciation, cela permet de mieux penser parce qu'on est moins dans un effet miroir par rapport à nous, à notre présent et à la situation française. Il y a une sorte de double gain : à la fois une poésie de plateau, le fait de faire surgir des personnages qui n'ont pas le costume ni même le phrasé d'aujourd'hui, mais aussi le fait de pouvoir créer la petite distance qui fait qu'on peut penser. On peut faire bien sûr un théâtre dans lequel les personnages nous ressemblent vraiment, un théâtre réaliste de type cinématographique ou télévisuel, ou un théâtre de dénonciation brutale, ou encore un théâtre de stand up, mais ce n'est évidemment pas l'endroit du théâtre où je me situe. L'anachronisme, c'est aussi pour moi l'ingrédient d'un réalisme décalé. »

Myriam Marzouki, entretien pour Pièce (dé)montée, 21 janvier 2019.

À l'issue des présentations des élèves, soulever la question de la distribution : comment les élèves ont-ils choisi les camarades qui devaient interpréter les différents personnages historiques ? Quelle liberté se sont-ils accordée (ou pas) dans ces choix ?

Cet échange pourra être complété par le témoignage de la metteuse en scène Myriam Marzouki sur ses propres choix de distribution dans *Que viennent les barbares* :

« Il était évident que, compte tenu de la thématique du spectacle, il fallait une distribution qui ne soit pas entièrement blanche. Je voulais un comédien noir pour interpréter James Baldwin, mais je voulais aussi déjouer ce point qui fait débat aujourd'hui : est-ce qu'un comédien doit avoir la même couleur de peau que son personnage¹ ? C'est une question complexe, dont la réponse est nécessairement complexe. De manière ludique, nous voulions donner une partie de notre réponse en ne solidarissant pas tout le temps l'identité du personnage et celle du comédien. Le comédien qui interprète le personnage de Mohamed Ali, Yassine Harrada, ne ressemble pas à Mohamed Ali. Sur le plateau, ce comédien a un côté pince-sans-rire, à la Buster Keaton, il a un physique aux antipodes de Mohamed Ali, il est plutôt fluet et peu musclé. On se disait qu'il y avait une possibilité assez drôle de lui faire incarner un mythe de la boxe, alors que faire jouer Mohamed Ali par un comédien qui serait une bête de muscles n'est pas très intéressant théâtralement. Lorsqu'on voit Yassine Harrada, on se dit qu'il vient du sud, mais on ne sait pas s'il est d'origine espagnole ou marocaine ; à un moment du spectacle, il doit évoquer Albert Camus.

¹ Sur cette question, se reporter au dossier Pièce [dé]montée consacré à *Kanata, épisode 1 : la controverse*, en particulier les pages 10 et 11 [« Un projet contrarié : la controverse de l'été »], www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-kanata-episode-i-la-controverse.html
<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/NT-piece-de-montee-kanata-episode-i-la-controverse-19074-13601.pdf>

De la même manière, on fait jouer Jean Sénac par une femme, un personnage d'homosexuel affiché par une comédienne qui a une forme d'androgynie, qui n'est pas dans une féminité classique ou revendiquée. Samira Sedira joue Toni Morrison : ce n'est pas une femme noire, mais elle a la peau foncée. À partir de quand est-on catégorisé comme « noir » ? C'est une manière de jouer avec la question de la définition de soi, de demander s'il faut se définir, de créer du trouble. Samira jouera Marianne et portera une robe inspirée de celle que portait Jessye Norman pour le bicentenaire de la Révolution française. Marc Berman joue Claude Lévi-Strauss et l'interviewer du début : c'est à la fois vraisemblable pour ce qui est de son âge, mais cela déplace le personnage vers une forme comique que n'avait pas le vrai Claude Lévi-Strauss. Pour chaque personnage, le choix du comédien introduit une part de vraisemblable et une part d'inadéquation. »

Myriam Marzouki, entretien pour Pièce (dé)montée, 2019.

ESPÈCES D'ESPACES

Que viennent les barbares met en scène des rencontres entre des personnages n'appartenant pas nécessairement aux mêmes époques, dans des espaces variés, parmi lesquels un plateau de télévision, un espace d'accueil administratif, un diorama (reconstitution d'un espace naturel en volume dans des vitrines)

INSPIRATIONS

L'un des espaces mis en scène dans *Que viennent les barbares* est un hall d'accueil administratif. Les élèves lisent le dialogue entre Claude Lévi-Strauss et la fonctionnaire qui se déroule dans cet espace (voir II, 2 de ce dossier : « Le nom »). Répartis par groupes, ils font chez eux une recherche d'images pour réaliser, à la manière de la scénographe Marie Szersnovicz, un *mood board* (une « planche de tendances ») sur les espaces d'accueil. Ils apportent en classe des images imprimées qui seront collées sur un support (affiche ou tableau), ou échangent leurs images sous format numérique pour vidéoprojecter leur planche.

À l'issue de la présentation des différents *mood boards*, chaque groupe réalise un croquis de scénographie pour cet espace d'accueil, qui sera ensuite commenté devant la classe. Avant la réalisation des croquis, on rappelle aux élèves que ces espaces n'ont pas l'obligation d'être réalistes mais qu'ils doivent être créateurs de jeu pour les comédiens (par la distance qui sépare certains éléments, par la présence d'accessoires, etc.).

ESPACES NATURELS

La fin de *Que viennent les barbares* ouvre une réflexion sur notre espace commun, la Terre, un espace naturel fragile et menacé. Les élèves, par groupes de six, conçoivent un dispositif scénographique sur cette thématique sous la forme d'un croquis annoté ou d'une petite maquette (dans une boîte à chaussures par exemple). Ils précisent quels matériaux ils comptent utiliser pour faire apparaître cet espace naturel sur un plateau de théâtre.

À l'issue des présentations, lire à la classe l'extrait dans lequel Marie Szersnovicz explique sa proposition de diorama et projeter les photographies de sa maquette

« L'idée de paysage était présente dans la deuxième partie du texte ; j'ai proposé que la nature soit présente dans l'administration comme élément décoratif puis se développe sous la forme d'un diorama. Le diorama, est un dispositif emblématique du XIX^e siècle, c'est une manière de représenter la nature dans un décor en trois dimensions, avec des éléments naturels, des animaux naturalisés, dans une vitrine, comme dans un musée d'histoire naturelle.

J'ai une fascination pour les dioramas, il y a eu une grosse exposition au palais de Tokyo il y a quelques années, que Myriam Marzouki a vue elle aussi. Elle a réagi à cette proposition de diorama en ouvrant le texte à une dimension plus universelle, plus écologique. Cela permettait de « dézoomer » par un autre problème qui replaçait l'humain dans autre chose qu'un rapport de race. On a donc décidé d'inverser le rapport : ce sont les acteurs qui vont se mettre dans les dioramas, comme une mise en scène fictive de l'humain dans son milieu naturel. »

Marie Szersnovicz, entretien pour Pièce (dé)montée, 2019.



1

1 : Marie Szersnovicz et la maquette du diorama

© Marie-Laure Basuyaux, 2019

2 : Maquette du diorama (deux modules)

© Marie-Laure Basuyaux, 2019

3 : Maquette du diorama

© Marie-Laure Basuyaux, 2019

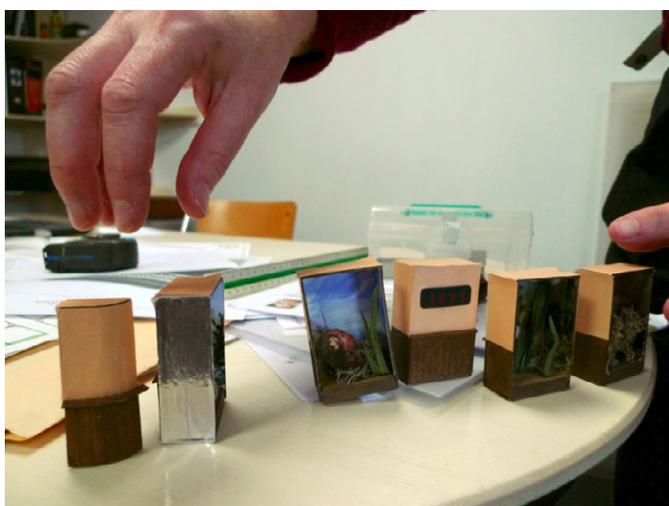
4 : Réserve de plantes pour le diorama

© Marie-Laure Basuyaux, 2019

2



3



3



Annexes

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC MYRIAM MARZOUKI, METTEUSE EN SCÈNE

Quelle a été l'origine de ce projet ?

Myriam Marzouki : La question que pose *Que viennent les barbares*, celle de la citoyenneté, est une question qui n'était pas posée dans mon spectacle précédent ; *Ce qui nous regarde* parlait du voile, du corps féminin ; la notion de citoyenneté n'était pas dans le viseur mais, à la fin du processus, j'ai entendu ce que m'ont dit des femmes qui sont venues voir le spectacle et d'autres que j'avais rencontrées pour le spectacle, qui m'ont dit à quel point avec leur foulard elles n'étaient pas perçues comme française. Cela a été le point de départ d'une réflexion sur nos manières collectives de percevoir qui est français et qui ne l'est pas.

Vous avez écrit ce texte avec Sébastien Lepotvin : quel a été votre processus d'écriture ? Y a-t-il eu une part d'écriture de plateau ? Certains éléments sont-ils venus des comédiens ?

M. M. : Ce n'est pas une « écriture de plateau » car le point de départ n'est pas le plateau, mais c'est une écriture travaillée de manière nécessaire par le plateau. Entre la proposition initiale non aboutie et ce à quoi on est arrivés, il y a eu des étapes, des tentatives avec les acteurs (nous avons eu des sessions en avril, en septembre et en octobre, et un jour en décembre) et à chaque fois le texte a évolué. Nous avons commencé par des étapes d'écriture, Sébastien Lepotvin et moi avons travaillé depuis le début à la conception du projet, à partir d'envies nées après le spectacle *Ce qui nous regarde*. Nous avons avancé parallèlement, il écrivait et je relisais, je reprenais, je coupais, ou inversement, nous nous sommes corrigés réciproquement. En termes d'imagination, chacun a apporté ses références, il a apporté Mohamed Ali, moi Jean-Baptiste Belley, il a apporté Jean Sénac, moi Claude Lévi-Strauss, etc. Nous avons fait un gros travail de documentation pour ne garder parfois qu'une idée ou une phrase tirée d'un ouvrage. Il n'y a pas eu de répartition stricte du travail, cela a été une avancée commune.

Ensuite, j'ai pris le plateau comme un endroit d'observation et d'expérience pour alimenter le processus d'écriture. On propose aux acteurs des scènes déjà écrites et à la suite du travail avec eux parfois on réécrit presque totalement le texte, parfois on opère des coupes ou bien on fait venir des choses qui n'étaient pas encore là parce qu'on a le sentiment qu'il manque quelque chose. L'écriture de plateau, c'est autre chose, c'est une écriture à partir d'improvisation, ce qui n'est pas le cas ici ; en revanche, dans notre travail, nous avons besoin que les mots qui sont dits et que leur rythme soient expérimentés au plateau.

Certaines choses sont également venues de la rencontre avec les comédiens. Je voulais par exemple que la comédienne qui interprète Marianne soit une comédienne non blanche et j'ai mis du temps avant de rencontrer Samira Sédira, la comédienne qui l'incarne. C'est grâce à elle que le personnage de Toni Morrison est apparu. Samira peut jouer une femme arabe mais aussi une femme afro-américaine ou une femme antillaise avec ses cheveux très bouclés. Le personnage de Toni Morrison est venu de là. Tous les personnages sont venus d'une rencontre. Cela a été le cas avec Maxime Tshibangu. Depuis le début, il y avait le désir d'avoir Baldwin sur scène. Maxime a une forte ressemblance avec lui, mais en le voyant sur scène j'ai également repensé à une exposition que j'avais vue à Arles dans laquelle il y avait une série de photos d'Omar Victor Diop, un photographe sénégalais qui a fait une série de portraits de lui-même dans des costumes de personnages du XVIII^e siècle venant de toute l'Europe ; l'un d'entre eux était Jean-Baptiste Belley. Pour chaque photographie, Omar Victor Diop s'est inspiré d'un tableau existant et s'est photographié en intégrant à l'image un anachronisme, par exemple un ballon de foot pour son portrait inspiré de Jean-Baptiste Belley. C'est la présence physique de Maxime Tshibangu qui m'a conduite vers la photographie de Jean-Baptiste Belley.

À quelle veine appartient *Que viennent les barbares* ? Peut-on parler de « théâtre documentaire » à propos de cette création ?

M. M. : Je ne conteste pas la dénomination de « théâtre documentaire » mais j'ai l'impression que dans le théâtre documentaire, il y a une charte implicite qui fait qu'on montre l'archive et que la dimension de fiction est secondaire, voire absente de l'adresse. Ici c'est un spectacle très documenté, c'est vrai, nous avons lu beaucoup de choses, nous avons fait un important travail de documentation pour ne pas dire des bêtises, mais notre intention a été dès le départ d'écrire des fictions et que les comédiens incarnent des personnages.

Nous ne montrons pas les documents en tant que tels, mais nous avons beaucoup travaillé en amont sur les sources historiques des personnages. Nous avons cherché à doser la proportion de véridique, d'avéré, d'historique et de fictionnel, mais nous n'avons pas cherché le vraisemblable : Jean-Baptiste Belley fait par exemple irruption dans une administration française du xx^e siècle. La situation est invraisemblable mais on cherche une forme de vérité là-dedans. Sa parole, cette sorte de prose révolutionnaire, cherche une vérité du présent, cherche la justesse des questions qu'il pose, des réflexions qu'il suscite chez nous, mais pas dans un souci de reconstitution historique

Votre texte parle du passé tout en s'écrivant à partir d'aujourd'hui, il est riche d'une matière passée pour aborder des passions actuelles. Comment pensez-vous l'articulation de ces deux temporalités ? Qu'attendez-vous notamment du jeu que vous introduisez sur les anachronismes ?

M. M. : Le principe de l'anachronisme a été vite quelque chose qu'on a choisi comme un des éléments de la charte de notre écriture, charte qui s'est créée progressivement, qui n'était pas présente d'emblée. J'avais déjà utilisé l'anachronisme dans *Ce qui nous regarde*. De manière subjective, j'avais reproduit sur scène un tableau de Georges de La Tour, *La Marie-Madeleine pénitente*. La comédienne qui jouait Marie-Madeleine avait une chevelure rousse et renvoyait pour moi à un imaginaire de peinture flamande. On a reproduit ce tableau sur scène, et peu à peu la comédienne sortait de l'image, elle explosait à l'écoute d'un discours très misogyne. Ce que peut produire l'anachronisme m'intéresse donc d'abord du point de vue d'une poésie de plateau, le costume ici m'intéressait pour des raisons plastiques, par le contraste qu'il introduisait.

Mais notre utilisation de l'anachronisme vient aussi d'une réflexion d'ordre dramaturgique. On s'est dit assez vite que pour aborder des questions liées au présent et à la situation française, on avait envie de faire des détours, c'est-à-dire de prendre la question « par la bande », comme au billard : pour avoir un effet là, il fallait taper d'abord à côté. C'est comme ça qu'assez vite on s'est mis à lire des choses sur des périodes passées ou des sociétés autres, notamment la société afro-américaine, parce qu'on avait besoin de comprendre et de réfléchir. Et puis c'était plus intéressant de faire se percuter des personnages historiques dans des situations contemporaines pour produire un effet de décalage, de distanciation, cela permet de mieux penser parce qu'on est moins dans un effet miroir par rapport à nous, à notre présent et à la situation française. Il y a une sorte de double gain : à la fois une poésie de plateau, le fait de faire surgir des personnages qui n'ont pas le costume ni même le phrasé d'aujourd'hui, mais aussi le fait de pouvoir créer la petite distance qui fait qu'on peut penser. On peut faire bien sûr un théâtre dans lequel les personnages nous ressemblent vraiment, un théâtre réaliste de type cinématographique ou télévisuel, ou un théâtre de dénonciation brutale, ou encore un théâtre de stand up, mais ce n'est évidemment pas l'endroit du théâtre où je me situe. L'anachronisme, c'est aussi pour moi l'ingrédient d'un réalisme décalé.

La question du passé, de l'histoire, est liée à cette réflexion. D'abord intellectuellement, philosophiquement, on a besoin de comprendre ce qui nous arrive à partir du temps long, quel que soit le sujet, de remettre en perspective historique ce qui nous arrive, ça permet de le regarder avec plus de clairvoyance, plus d'intelligence, plus de... tout ! Et si faire de la reconstitution historique n'a pas forcément beaucoup d'intérêt parce que cela ne fait pas forcément penser, traverser les époques c'est quelque chose qui me plaît beaucoup en revanche. D'abord parce que c'est possible au théâtre, on peut passer un pacte avec le spectateur, qui est que d'une scène à l'autre on va se retrouver dans un autre pays, un autre siècle. Le théâtre l'autorise, alors pour quoi s'en priver ?

Je pense que pour aborder cette thématique très crispée, très tendue, très inquiète de l'identité, aller voir ailleurs ou avant permet de relativiser certaines choses ; par exemple ce qui arrive à Claude Lévi-Strauss,

lorsqu'il demande la transformation de son nom, c'est quelque chose qui est documenté, et que j'ai découvert dans sa biographie par Emmanuelle Loyer, sortie en 2015. Cet épisode, on peut le mettre en regard du énième épisode cacophonique avec Éric Zémour qui reproche à une jeune femme, Hapsatou Sy, d'avoir des parents qui lui ont donné ce prénom, affirmant que la moindre des choses aurait été qu'elle s'appelle Corine par exemple. Cette idée qu'il y a des prénoms ou des noms français nous rappelle que dans un passé pas si lointain pouvait se poser, pour des Juifs français, la question de savoir ce qu'était un patronyme français.

Ce qu'on fait dire à Lévi-Strauss (ce n'est pas lui qui le dit historiquement, nous l'avons trouvé dans d'autres textes), que l'on considérait à une époque que les Auvergnats n'étaient pas français parce qu'ils dansaient la bourrée et n'allaient pas au bal français, rappeler ces choses-là, cela permet d'inscrire toutes nos obsessions dans un temps long.

La pièce propose des régimes de paroles très variés (interview, dialogue contradictoire, monologue, scène chorale) qui évoluent au cours du spectacle. Est-ce une manière d'échapper au risque du didactisme ?

M. M. : Nous n'avons pas déterminé d'emblée certaines formes de paroles, nous voulions limiter les monologues pour que les personnages soient le moins possible en situation d'adresser au public une parole didactique ou de surplomb ; nous avons plutôt cherché à faire exister des déchirements, des tensions, des antagonismes, soit à l'intérieur même des personnages, soit parce que c'est l'essence même du dialogue que de faire exister de la conflictualité sur toutes ces questions.

Nous avons essayé tout au long du processus d'écriture d'aller vers le plus de nuance possible. De ce point de vue, les personnages qui sont situés dans le début des années 1970 installent des antagonismes assez forts, des positions de certitude et de combat, et sans doute de certitudes *parce que* de combat : Mohamed Ali par exemple est dans un moment où le conflit avec les blancs est tellement aigu aux États-Unis qu'il faut sans doute être dans la provocation. Mais progressivement, on va dans le spectacle vers des personnages qui sont aussi dans le désarroi, dans la difficulté à trouver des réponses certaines. L'organisation de ces régimes de paroles s'est faite à partir de ce désir de complexifier, d'intérioriser de plus en plus les interrogations qui étaient les nôtres au départ et d'éviter quelque chose qui nous semble assez propre à l'époque, mettre en scène des antagonismes qui vont jusqu'à la dispute, jusqu'au conflit. Nous avons largement la matière pour le faire, et c'était très tentant. Dans *Ce qui nous regarde* nous avons construit une grande scène finale autour de la définition de ce qu'est le voile qui finissait comme une aporie, personne n'avait raison. Cela fonctionnait très bien car cela montrait le caractère insoluble de ce débat, c'était une scène drôle et réussie mais on ne voulait pas faire la même chose. Là j'avais plutôt envie, en tant que metteuse en scène, d'emmener le spectateur vers un ailleurs, de « dépayser » la question de l'identité, de la mettre dans un autre paysage. J'avais envie d'esquisser un rapprochement entre la question identitaire et la question de la catastrophe climatique, pour les mettre en résonance à partir d'une réflexion formulée de manière un peu simpliste, qui consistait à dire qu'au fond toutes ces questions identitaires allaient être dans un premier temps accentuées par les dérèglements climatiques (sécheresse, exil, « hordes barbares » perçues comme telles par les pays riches, montée des peurs et de la xénophobie, etc.) mais que dans un deuxième temps cette urgence climatique pourrait être l'occasion pour l'humanité de se ressaisir comme une. Pour l'instant, on n'en prend pas vraiment le chemin... En tout cas je voulais « dézoomer » d'une certaine manière, car ce qui m'intéresse dans le théâtre c'est de passer par des focales très petites pour ensuite ouvrir le cadre, ce qui est l'objet de la dernière partie, l'épilogue. J'avais l'envie que la fin se passe dans un contexte visuel totalement différent du début. Sébastien Lepotvin avait dans sa bibliothèque ce texte de Constantin Cavafis, que je ne connaissais pas du tout, *En attendant les barbares*. C'est lui qui a amené l'idée que ce texte pourrait être présent dans le spectacle, dans le prologue ou dans l'épilogue.

Les personnages de James Baldwin et de Toni Morrison s'affrontent au sujet de l'expression « gens de couleur » et des présupposés sur lesquels elle repose. Est-ce aussi à une réflexion sur le poids des mots que nous invite *Que viennent les barbares* ?

M. M. : À partir du moment où on prend conscience que les mots qu'on utilise ne sont pas neutres, on commence à avancer. Ce racisme structurel dont nous voulons parler concerne aussi le vocabulaire. Certains diront que le politiquement correct brime la liberté, mais je ne suis pas d'accord, les mots disent des choses, ils disent plus que la blague qu'ils véhiculent.

C'est en lisant Baldwin que nous avons commencé à réaliser que, pour les blancs, l'expression « gens de couleur » désigne spontanément les non-blancs, mais qu'en réalité tout le monde a une couleur. Rigoureusement cette expression n'a donc pas de sens. Considérer que les blancs n'ont pas de couleur et que les autres ont une couleur, c'est faire du blanc l'universel. Si on fait le parallèle avec le sexisme par exemple, on observe de la même manière que beaucoup de termes font du masculin l'universel, et que lorsqu'on féminise on a l'impression que cela singularise. Ce sont ces présupposés-là qu'on a questionnés. Même si on n'a pas travaillé sur la thématique des mots dans le spectacle, le spectateur est amené à réfléchir sur son lexique. Notre intention n'est pas de créer chez lui une culpabilisation, mais plutôt un moment de trouble. Il est amené à se demander : comment est-ce que j'aurais réagi dans cette situation ? Est-ce que je ne me suis pas déjà fait cette réflexion ? Nous créons des situations de jeu entre les personnages, sans présenter l'un comme le gentil et l'autre comme le méchant : quand Jean-Baptiste Belley renvoie la fonctionnaire à son impensé colonial, elle-même le renvoie à son oubli des femmes durant la Révolution.

Comment abordez-vous la question de la distribution ? C'est un choix qui engage le physique et qui croise donc certaines des problématiques soulevées par la pièce.

M. M. : Il était évident que, compte tenu de la thématique du spectacle, il fallait une distribution qui ne soit pas entièrement blanche. Je voulais un comédien noir pour interpréter James Baldwin, mais je voulais aussi déjouer ce point qui fait débat aujourd'hui : est-ce qu'un comédien doit avoir la même couleur de peau que son personnage ? C'est une question complexe, dont la réponse est nécessairement complexe. De manière ludique, nous voulions donner une partie de notre réponse en ne solidarissant pas tout le temps l'identité du personnage et celle du comédien. Le comédien qui interprète le personnage de Mohamed Ali, Yassine Harrada, ne ressemble pas à Mohamed Ali. Sur le plateau, ce comédien a un côté pince-sans-rire, à la Buster Keaton, il a un physique aux antipodes de Mohamed Ali, il est plutôt fluide et peu musclé. On se disait qu'il y avait une possibilité assez drôle de lui faire incarner un mythe de la boxe, alors que faire jouer Mohamed Ali par un comédien qui serait une bête de muscles n'est pas très intéressant théâtralement. Lorsqu'on voit Yassine Harrada, on se dit qu'il vient du sud, mais on ne sait pas s'il est d'origine espagnole ou marocaine ; à un moment du spectacle, il doit évoquer Albert Camus.

De la même manière, on fait jouer Jean Sénac par une femme, un personnage d'homosexuel affiché par une comédienne qui a une forme d'androgynie, qui n'est pas dans une féminité classique ou revendiquée. Samira Sedira joue Toni Morrison : ce n'est pas une femme noire, mais elle a la peau foncée. À partir de quand est-on catégorisé comme « noir » ? C'est une manière de jouer avec la question de la définition de soi, de demander s'il faut se définir, de créer du trouble. Samira jouera Marianne et portera une robe inspirée de celle que portait Jessye Norman pour le bicentenaire de la Révolution française. Marc Berman joue Claude Lévi-Strauss et l'interviewer du début : c'est à la fois vraisemblable pour ce qui est de son âge, mais cela déplace le personnage vers une forme comique que n'avait pas le vrai Claude Lévi-Strauss. Pour chaque personnage, le choix du comédien introduit une part de vraisemblable et une part d'inadéquation.

Dès l'écriture de la pièce, vous avez inscrit dans son déroulement des moments dansés. Quelle place occupe ce travail chorégraphique ? Est-ce un moyen d'aborder la question du corps autrement ? De « décaler » le réalisme ?

M. M. : Pour la partie chorégraphique, je vais travailler avec quelqu'un avec qui j'ai déjà collaboré pour le précédent spectacle, Magali Caillet-Gajan. Je voudrais que ces moments dansés apportent des moments de poésie, que les corps expriment quelque chose sans forcément parler. Cela concerne surtout l'apparition de Mohamed Ali dans la première partie, l'apparition de Marianne, et dans la troisième partie la séquence sur le bal. Ce moment s'inspire du spectacle de Jean-Claude Penchenat, *Le Bal*, dans lequel jouait Marc Berman, et qui a ensuite été adapté au cinéma par Ettore Scola. Dans la troisième partie de *Que viennent les barbares*, je fais un clin d'œil au début de ce film durant lequel tous les personnages se présentent à la caméra. Ce moment-là, je vais le travailler avec Magali. La présence du corps en mouvement, du corps stylisé est effectivement une manière de décaler le vraisemblable vers quelque chose de plus onirique, de plus sensible, vers une respiration dans laquelle les corps ne sont plus livrés à eux-mêmes dans un mouvement spontané, mais où la stylisation du geste permet d'exprimer quelque chose.

Votre texte mentionne un certain nombre de musiques (Coltrane, Reinette l'Oranaise...) ou de voix. Quel rôle accordez-vous à la construction de cet univers sonore ?

M. M. : La partition sonore accompagne la dramaturgie, elle nous fait faire un voyage dans des imaginaires associés à ces époques. La musique n'est pas là pour signifier quelque chose mais pour ouvrir une porte : on entend Coltrane et on est tout de suite dans l'Amérique des années 1970, la musique est là pour permettre d'accompagner le spectateur dans ce voyage mental.

L'archive sonore sera très tissée dans le son en général, elle ne sera pas entendue comme telle mais quelques voix du passé résonneront. La scène d'interview de Mohamed Ali par exemple se fera sur fond d'archives du match de Kinshasa, avec la voix du commentaire américain. Il s'agit plus de suggérer une atmosphère que de montrer quelque chose qui existe.

Dans quel sens avez-vous travaillé le choix des costumes ?

M. M. : Les costumes vont dans le sens de cette dramaturgie, il s'agit de rendre sensible cette poésie de l'anachronisme : le personnage de Jean-Baptiste Belley apparaît dans le costume qu'il porte sur le seul tableau que l'on ait de lui, celui de Girodet, où il est en redingote et culotte du XVIII^e siècle. Le costume de Marianne s'inspire de celui créé par Azzedine Alaïa pour le bicentenaire de la Révolution. Pour les autres, c'est de l'achat, mais ce sont des costumes dont le dénominateur commun est d'appartenir, pour la plupart, aux années 1960-70. Tous les spectateurs ne se diront pas forcément que ça se passe à ce moment là, mais le choix des tenues et des matières fait que ce sont possiblement des costumes portés par les personnages dans ces années-là.

De la même manière, la scénographie se compose d'un mur de fond lambrissé, d'un sol marron recouvert d'un lino tacheté ; cela fait très années 1970 mais cela pourrait aussi être aujourd'hui. Ce choix d'une inscription dans les années 1960-1970 n'est pas anodin, c'est à ce moment-là que tous nos personnages ont vécu leur moment de plus grande activité intellectuelle. De la même manière, notre thématique de fin qui évoque le dérèglement climatique rappelle que nous sommes en train de payer un mode de vie impossible qui s'est mis en place à cette époque-là.

Peut-on dire qu'à travers ces échanges qui opposent des personnages célèbres, le spectateur est, d'une certaine manière, invité à se reconnaître, à prendre conscience de son propre imaginaire et de ses contradictions ?

M. M. : C'est précisément cela que je vise. Bien sûr, un spectacle peut apprendre des choses aux spectateurs (sur des événements, sur des personnages connus ou moins connus, sur des figures qu'on redécouvre...), il peut faire comprendre certaines choses et donner des éléments de compréhension du monde, ce n'est pas interdit, mais l'intention première pour moi est tout de même de déclencher chez le spectateur, de manière intime, des effets d'identification pour interroger son propre imaginaire, de produire cette activité dont j'aimerais qu'elle soit indissociablement émotive et intellectuelle, cet aller-et-retour entre ce que j'éprouve et ce que je pense, ce que je vois et ce que je sens, ce dont je me souviens et ce que je comprends, qu'il y ait un ensemble de circulations entre plateau et spectateur.

Faut-il connaître les différents personnages que vous mettez en scène pour recevoir pleinement le spectacle ?

M. M. : On s'est souvent posé la question en écriture avec Sébastien : qui saura que Mohamed Ali est ceci ou cela ? Des gens de plus de quarante ans savent très bien qui est Mohamed Ali ; les gens de moins de vingt ans, je ne sais pas. C'est compliqué de présupposer ce que va savoir le spectateur. J'ai plutôt envie de faire le pari que les personnages vont susciter de la curiosité, de l'intérêt, de l'empathie... et que les spectateurs vont se dire en sortant de la salle : tiens, j'ai envie de lire du Jean Sénac, j'ai envie de voir un film sur Mohamed Ali, j'ai envie de lire du Claude Lévi-Strauss... J'espère plutôt déclencher cette curiosité-là.

Bien sûr, il y a aussi un plaisir du théâtre qui est l'appréciation du décalage entre ce qui est avéré et ce qui est fictionnel. Quand on n'a pas le point de départ, on peut moins facilement le mesurer. Mais je crois que le spectacle donne les éléments pour que personne ne soit perdu, pour qu'on n'ait pas besoin d'avoir un certain type d'érudition pour le recevoir.

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux, le 21 janvier 2019.

ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC LAURE MAHEO, COSTUMIÈRE

Comment s'opère, pour les costumes, le travail entre la metteuse en scène Myriam Marzouki et vous-même ?

Laure MAHEO : Je travaille depuis plusieurs années avec Myriam Marzouki, nous avons collaboré sur plusieurs créations, ce qui permet un rapport de confiance et de fluidité. Elle m'apporte le texte, des idées, des références qui ouvrent un imaginaire et nous « tissons » ensemble. Elle et Sébastien Lepotvin, qui a coécrit le texte avec elle, me donnent de la matière, venue de leurs références ou de leur vécu, qui alimente beaucoup ma réflexion et mon imagination. Ensuite, je leur renvoie un point de vue de costumière sur ce qu'ils m'ont donné, je fais une sorte de synthèse. Ma démarche de costumière, c'est de travailler en lien avec l'univers du metteur en scène et de le développer sur le corps de l'acteur, de permettre une interaction entre le projet du metteur en scène et l'acteur. Je me demande ce que raconte le costume, j'entre dans une dramaturgie du costume.

Que viennent les barbares met en scène des personnages qui appartiennent à des époques différentes. Comment avez-vous abordé ce travail sur l'anachronisme au niveau des costumes ?

L. M. : Tout se frotte sur ce projet : au début du spectacle on est dans les années 1970, puis on voyage dans des temporalités différentes. Nous ne sommes pas dans la reconstitution, qui n'est pas très intéressante en elle-même, même si nous avons fait des recherches historiques passionnantes sur les différents personnages, sur Baldwin, sur Toni Morrison, etc. ; mais ensuite nous rêvons. Nous nous demandons plutôt ce qu'on garde d'une époque. Nous apportons aussi de notre histoire dans la grande Histoire. Un personnage de journaliste apparaît dans la pièce ; pour moi, c'était Michel Polac. Je fais des propositions, mais si Myriam Marzouki n'y adhère pas, je ne creuse pas l'idée et je vais chercher ailleurs. Nous nous intéressons aux personnages plutôt qu'à l'époque en elle-même, si nous partons d'une époque, c'est pour en faire quelque chose. La figure du révolutionnaire Jean-Baptiste Belley par exemple a été reprise par un jeune photographe qui s'en est inspiré pour réaliser un autoportrait tout en le transformant. À notre tour, nous pouvons nous en emparer pour raconter quelque chose. Nous jouons ainsi sur un mélange entre l'historique et le contemporain.



La redingote
de Jean-Baptiste Belley
dans le vestiaire du comédien
Maxime Tshibangu
© Marie-Laure Basuyaux, 2019

Une partie des costumes provient d'achats, tandis qu'une autre partie a été entièrement créée. Laquelle ?

L. M. : Nous avons créé deux costumes pour lesquels j'ai travaillé en collaboration avec une illustratrice, Delphine David, pour la réalisation des croquis, notamment ceux du costume complet de Jean-Baptiste Belley pour le comédien Maxime Tshibangu, et du costume de Marianne, pour Samira Sedira. À chaque fois, nous faisons des recherches historiques, nous trouvons des tableaux, des photographies qui nous servent d'inspirations, nous réalisons des croquis pour faire des propositions à Myriam Marzouki ; il y a un certain nombre d'allers-et-retours, puis Isabelle Beaudoin et moi confectionnons le costume. Pour le costume de Marianne, nous nous sommes inspirées du costume créé par Azzedine Alaïa pour Jessye Norman lors des festivités du bicentenaire de la Révolution française. Mais comme Marianne fait une deuxième apparition dans la pièce, nous voulions qu'elle porte une autre tenue. Sébastien Lepotvin a trouvé un croquis d'une Marianne communiste que j'ai ensuite retravaillé. C'est une bonne entrée dans le travail des costumes sur cette pièce que de se demander quel costume réaliser pour Marianne. Pour les élèves qui viendront voir le spectacle, cela peut être l'occasion de se demander ce que représente pour eux cette figure de Marianne, d'imaginer un croquis ou un collage pour traduire la représentation qu'ils en ont.

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux, le 15 février 2019.

ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC MARIE SZERSNOVICZ, SCÉNOGRAPHE

Comment s'organise votre travail avec Myriam Marzouki ? À quel moment commencez-vous à échanger sur ce que sera la scénographie ?

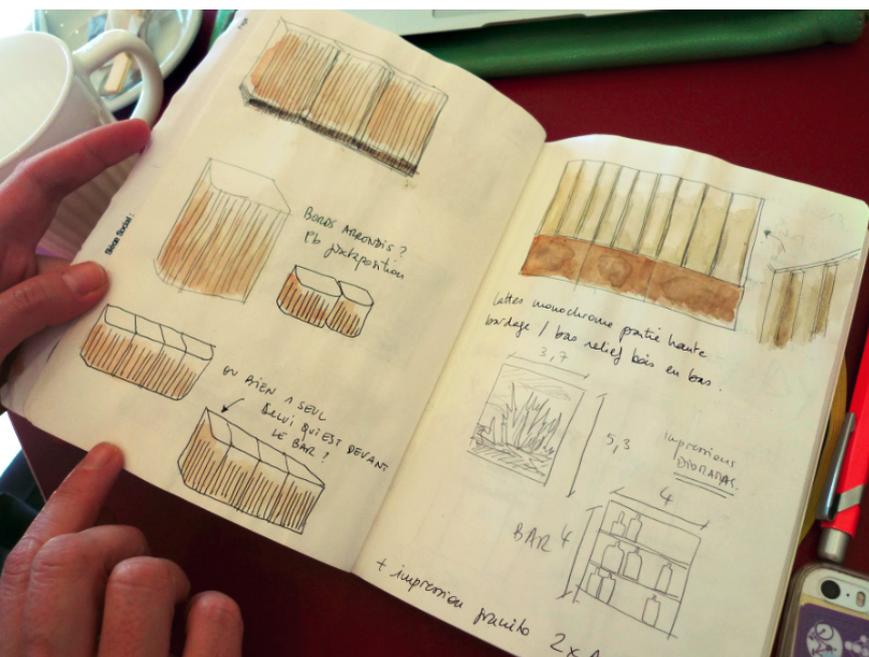
Marie SZERSNOVICZ : C'est ma première collaboration avec Myriam Marzouki, nous avons donc dû inventer notre méthodologie. Nous avons commencé le travail très tôt, à partir des premières versions du texte. Certaines propositions ont disparu car ce texte a bien sûr évolué ; par exemple le début de la pièce devait originellement se passer dans un bidonville à Nanterre, chacun des personnages était dans un espace distinct, une cabane pour Jean Sénac, la journaliste dans un jacuzzi, et James Baldwin dans un bar à New York. À ce moment-là, j'ai proposé qu'une cabane soit faite avec des matériaux hétéroclites, des bouts de bâche, j'aimais le côté fragile, il fallait trouver quelque chose de léger car Myriam voulait ensuite faire disparaître cette petite construction. Ce que je trouvais fort dans les images que j'ai pu collecter en travaillant sur cet espace, c'est l'aspect « tag révolutionnaire » qu'on pouvait voir sur les constructions et qu'on retrouve aussi dans les images du Bronx ou de Brooklyn. Il fallait que Jean Sénac puisse être assis sur des caisses, au seuil de l'espace, ni vraiment à l'intérieur ni à l'extérieur. Il fallait aussi qu'il puisse écrire des choses revendicatives ; pour cela, j'ai repensé à une image venue d'un autre spectacle, un mur blanc qui, lorsqu'on l'arrosait, laissait apparaître des traces bleues qui disparaissaient en séchant.

Ce travail dans la durée a permis une vraie porosité entre les envies de Myriam Marzouki et Sébastien Lepotvin d'une part et les propositions que j'ai pu faire pour l'espace d'autre part. Nous avons adopté une manière de faire singulière, ce qui a permis d'intégrer certaines propositions scénographiques à l'écriture, en particulier la présence du diorama qui apparaît dans la troisième partie.

Comment travaillez-vous concrètement ? Par quelles étapes passez-vous ?

M. S. : Je travaille d'abord à partir de *mood boards*, des collages d'images qui font référence à des univers, pour donner une première orientation à l'espace qui sera construit. Cette recherche iconographique constitue vraiment la première étape de la réflexion. J'ai par exemple réalisé un *mood board* autour de l'espace du ring pour Mohamed Ali : il fallait décider notamment de sa hauteur par rapport aux autres personnages, de l'allure qu'aurait son entrée (construire ou pas un « catwalk », une sorte de course comme dans les défilés de mode, pour renforcer le côté spectaculaire). J'ai aussi travaillé sur l'espace du jacuzzi dans lequel devait se trouver la journaliste : depuis la coquille Saint-Jacques très kitch jusqu'au jacuzzi architecturé que l'on pouvait ensuite transformer en bar. Un autre *mood board* était consacré au plateau de télévision, aux images d'interview qui donnent des idées des postures et des types de mobilier (chaises, micro, rideaux, etc.). Pour la salle d'attente, j'étais attachée à une image assez cocasse, celle de ces desks d'accueil très hauts qui ne laissent dépasser que le sommet du crâne de la personne qui s'y trouve lorsqu'elle est assise. Le contraste entre cette situation ridicule et l'autorité que détient la personne qui délivre les papiers est créatrice de jeu.

Il y a eu plusieurs étapes de ce dossier contenant les *mood boards*, plusieurs rendez-vous, puis nous nous sommes mises d'accord sur un principe de modules parce qu'on avait envie de quelque chose qui puisse évoluer, et il y a eu une maquette. Entre temps des étapes de travail au plateau ont permis de préciser l'utilisation de l'espace. Je ne fais pas toujours de maquette, mais ici elle a eu un rôle important : elle a permis à la metteuse en scène de s'emparer très concrètement et de manière ludique de l'espace, de voir les possibles, de réaliser que deux modules étaient parfois suffisants pour ce que nous voulions construire. Cette maquette a fonctionné comme une boîte à jouets, comme une sorte de maison de poupées, et certaines modifications sont venues de son utilisation.



1 : Croquis

2 : Maquettes des modules

© Marie-Laure Basuyaux, 2019



1

2

Ensuite, j'ai réalisé des croquis précis qui constituaient en quelque sorte le répertoire des éléments que nous allions faire construire. Plus tard est venu le choix des couleurs et des matières. Nous avons récupéré un sol existant, de couleur grise, le ring est bleu, il y a du bois et des verts-bruns sur les modules. À la fin, des gens sont venus pour poser une patine sur les modules, pour que cela ait l'air moins plat. Je voulais que les murs de l'administration soient un peu usés mais pas trop sales, il y avait aussi des détails à ajouter pour le sol. Le décor a commencé à être construit en novembre et nous avons pu avoir des modules non finis mais malgré tout utilisables pour une étape de travail en répétition. La dernière étape, ce sont les commandes de plantes.

Votre scénographie semble être pensée pour évoluer au cours du spectacle.

M. S. : J'aime l'idée que l'espace se transforme, que les éléments qui composent l'espace vont être utilisés de manières différentes et qu'un élément puisse se retourner pour avoir plusieurs fonctions. Les changements sont faits à vue par les comédiens et les techniciens, tout est monté sur roulettes.

Nous sommes partis de ce principe modules précisément pour permettre cette évolution : chaque module est constitué d'une boîte qu'on peut tourner sur ses quatre facettes pour créer différents espaces. Lorsque les modules se tournent d'un quart de tour, ils laissent apparaître les miroirs à facettes. Tous les éléments sont pensés sur ce principe de l'évolution et des usages pluriels : on se sert également des poteaux à corde du ring pour faire une file d'attente dans l'administration, puis une ligne de protection pour les œuvres comme dans un musée pour le diorama.

Les personnages mis en scène dans *Que viennent les barbares* appartiennent à des époques différentes. Quel rapport au temps entretient votre scénographie ?

M. S. : Effectivement, la pièce met en scène des figures du passé mais elle fait se télescoper des époques sans chercher de cohérence chronologique. Les années 1960 sont tout de même très présentes dans l'écriture. Dans l'espace, cela se traduit par la présence de certains matériaux ou de certaines couleurs (le vert, le bas relief en lambris notamment). La deuxième partie est en revanche davantage placée sous le signe des années 1980, de la couleur rose, du miroir à facettes qui évoque une esthétique disco. Ce miroir, qui s'inspire du film d'Ettore Scola *Le Bal*, est très présent dans le jeu, il permet de comprendre que les personnages sont dans une réflexion sur eux-mêmes. La troisième partie est plus intemporelle avec le diorama.

La pièce s'achève par une évocation poétique de la nature, de ses limites et de sa fragilité. Comment la scénographie intègre-t-elle la présence de la nature ?

M. S. : L'idée de paysage était présente dans la deuxième partie du texte ; j'ai proposé que la nature soit présente dans l'administration comme élément décoratif puis se développe sous la forme d'un diorama. Le diorama est un dispositif emblématique du XIX^e siècle, c'est une manière de représenter la nature dans un décor en trois dimensions, avec des éléments naturels, des animaux naturalisés, dans une vitrine, comme dans un musée d'histoire naturelle.

J'ai une fascination pour les dioramas, il y a eu une grosse exposition au palais de Tokyo il y a quelques années, que Myriam Marzouki a vue elle aussi. Elle a réagi à cette proposition de diorama en ouvrant le texte à une dimension plus universelle, plus écologique. Cela permettait de « dézoomer » par un autre problème qui replaçait l'humain dans autre chose qu'un rapport de race. On a donc décidé d'inverser le rapport : ce sont les acteurs qui vont se mettre dans les dioramas, comme une mise en scène fictive de l'humain dans son milieu naturel.



Maquette du diorama [détail]

© Marie-Laure Basuyaux, 2019

Comment se déroule concrètement la construction d'un décor ? Quels problèmes cela pose-t-il, en particulier pour la réalisation d'un élément aussi particulier que ce diorama ?

M. S. : Les décors sont construits à la MC93 et je n'avais encore jamais travaillé avec eux. La relation avec le chef constructeur est décisive pour la construction du décor. L'éclairagiste Christian Dubet a proposé qu'il y ait un éclairage à l'intérieur des boîtes composant le diorama, ce qui posait des problèmes de branchements et de mobilité. Le wifi pour commander les lumières à distance coûte cher, surtout pour travailler les nuances d'éclairage. J'ai contacté des fabricants de dioramas aux États-Unis, j'ai suis allée au Muséum d'Histoire naturelle pour savoir comment étaient réalisés leurs dioramas, comment ils étaient éclairés. Il faut se pencher sur toutes ces contraintes pour prendre des décisions.

Notre projet scénographique était un peu ambitieux, ce qui posait évidemment des difficultés budgétaires, mais le chef constructeur était très enthousiaste sur le projet, il adore les dioramas, il a senti très vite que cela allait être difficile mais il a retourné les choses dans tous les sens pour trouver des solutions. Nous ne pouvions pas faire peindre le diorama, cela aurait coûté trop cher, mais il a eu l'idée de faire peindre une miniature, de la scanner et de l'imprimer sur un support. L'image est donc vraiment conçue pour cet espace, la ligne d'horizon se maintient en fonction du point de vue, cela fonctionne très bien. Cette réussite est vraiment le fruit de cette relation avec le chef constructeur.

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux, le 15 février 2019.