

L'Œil du cyclone de Luis Marquès



Édito

Pièce (dé)montée s'ouvre, avec ce nouveau numéro, à un autre théâtre, **le TARMAC de la Villette** qui, cette année, nous a proposé une saison sensiblement africaine. Comme nous voulions nous ouvrir aux cultures francophones dans le cadre du festival des cultures francophones de 2006, le TARMAC de la Villette nous semblait le lieu idéal pour proposer une approche différente des cultures francophones et sensibiliser les enseignants à un théâtre qu'ils connaissent encore peu. Si la saison 2005 était majoritairement consacrée à l'Afrique, il n'en sera pas de même pour 2006 qui verra éclore la diversité du monde francophone et montrera à un public français ce qui se passe ailleurs, au-delà de ses frontières géographiques et linguistiques.

Avec *L'Œil du cyclone*, Luis Marquès et sa troupe ont voulu nous sensibiliser à ces guerres qui ravagent des pays de part en part. Que faire de ces enfants devenus soldats, une fois les guerres terminées et les traités de paix signés ? Comment les réinsérer dans la vie de tous les jours, quand ils ont appris à tuer et à piller ? Comment arriver à les rééduquer ? Autant de questions que soulève avec pertinence l'auteur et auxquels nous avons voulu donner quelques échos dans ce dossier.

Le prochain dossier de Pièce (dé)montée sera consacré, en janvier 2006, à une pièce du Théâtre du Rond-Point, *Les Antilopes* (mise en scène de Jean-Pierre Vincent) : l'auteur suédois Henning Mankell évoque, avec beaucoup de dérision, la question de l'humanitaire en Afrique.

Nicole Duchet

- **Le théâtre en Afrique Noire : quelques repères** [voir p. 2]
- **Portrait de l'auteur et des comédiens** [voir p. 4]
- **L'Œil du cyclone, une fable moderne** [voir p. 4]
- **Rencontre avec Luis Marquès** [voir p. 5]
- **Quelques citations, pistes pédagogiques** [voir p. 8]
- **Quelques extraits de la pièce** [voir p. 10]

" L'Afrique, avec la présence de pratiques ancestrales de la parole, de rituels et de formes théâtrales profondément ancrés dans la vie sociale, me semblait l'une des destinations où je pourrais trouver ou retrouver un sens à la pratique théâtrale. "

Luis Marquès

LE THÉÂTRE EN AFRIQUE NOIRE : QUELQUES REPÈRES

Le théâtre africain a, pendant des années, œuvré à la reconstruction d'une identité bafouée par plus d'un siècle de colonisation européenne. Si les années soixante-dix ont vu éclore les prémises d'une mythologie africaine qui érigeait en héros populaires les résistants à la colonisation (Chaka, fondateur de la nation zoulou, dans le poème du même nom de Senghor et dans la pièce de Seydou Badian *La Mort de Chaka* de 1961, ou encore Lat Dior, héros populaire qui résista à Faidherbe et qui fut mis en scène par Amadou Cissé Dia dans *Les Derniers Jours de Lat Dior...*), les indépendances ont apporté avec elles leur lot de désillusions : les dictateurs, personnages monomaniacs et sanguinaires, font leur apparition sous la plume des Sony Labou Tansi, Tchicaya U'Tamsi, Bernard Dadié et consort. La mythologie cède alors la place à l'introspection, voire à l'autocritique et au questionnement de ces dictatures, reproductions d'un système colonial en mal d'idées.

Les auteurs s'interrogent alors sur cette perversion des mœurs et cette fatalité des dictatures qui laisse l'Afrique dans un état exsangue. À qui la faute ?

Ce repli sur soi semble se renouveler sous la plume des écrivains contemporains qui, comme le souligne Sylvie Chalaye « quittent le terrain miné de l'africanité pour une inscription plus large dans le monde. Ce nouveau positionnement où l'appartenance à l'humanité prend le dessus sur les fixations de l'identité leur permet de renouveler l'appréhension de l'Afrique et du peuple noir. »* En 1990, Koffi Kwahulé montrait, par exemple, l'univers new-yorkais du jazz et de la boxe dans *Cette vieille magie noire* ; dans *Tout bas... si bas*, Koulsy Lamko mettait en scène un bidonville qui pouvait être représentatif de tous les bidonvilles des pays pauvres ; Caya Makhélé décrivait, quant à lui, un au-delà intemporel, sans ancrage aucun dans une réalité nommée, avec *La Fable du cloître des cimetières*.

Mais si le théâtre africain actuel cherche à traverser les territoires culturels et fait de l'Afrique un référent plus lointain, il s'inscrit toujours dans une longue recherche pluridisciplinaire qui puise dans le répertoire traditionnel (conte, musique, danse, chant, ...) et qui fait de la création théâtrale un laboratoire d'idées souvent très engagées : un *théâtre utile* qui veut s'ancrer dans le quotidien de la société.

Au Bénin, par exemple, il n'est pas rare de voir les mascarades traditionnelles (qui associent jeu et danses) devenir des interventions plus critiques. On se souvient des *pièces-procès* de l'époque marxiste où l'on critiquait le gouvernement, la France et le FMI.

Au Niger et Mali, les auteurs ont repris une ancienne forme de spectacle de marionnettes comiques (le *sogolon*) pour commenter, voire critiquer les événements quotidiens.

Au Togo, au Ghana et au Nigeria, on parle de *Concert-party* : un mélange entre une palabre indigène, un théâtre scolaire issu plus directement de la colonisation, et une dramatisation des textes bibliques à laquelle se mélangent mime, bouffonnerie, et danse (dialogue entre musiciens et acteurs sur scène). Il s'agit de traiter des scènes de la vie courante, en interpellant le public.

La démarche la plus connue en matière de *théâtre utile* est certainement celle proposée par le *kotéba*, très répandue dans toute l'Afrique de l'Ouest. À l'origine du *kotéba*, une fête organisée par les villages bambara après les récoltes, fêtes où se mêlaient les danses, les chants et le théâtre burlesque. Les saynètes créées à cette occasion permettaient de se moquer des villageois et de leur travers sans jamais nommer personne afin de ne pas blesser. Le *kotéba* était donc une sorte de catharsis veillant à préserver l'unité du village.

* Sylvie Chalaye, « Des dramaturges qui se pensent au monde », *Africultures*, n° 54, Paris, janvier-mars 2003.

S'inspirant du *kotéba*, des troupes théâtrales décident alors de tourner dans les villages afin de faire passer, à travers des saynètes, des messages concernant la santé (la prévention du SIDA, la vaccination) ou la protection de l'environnement. Technique qui n'est pas sans rappeler le *théâtre forum* qu'avait mis au point, dans les années soixante, le Brésilien Augusto Boal pour désamorcer les tensions engendrées par les dysfonctionnement dans les favelas de Sao Paulo.

Depuis les années quatre-vingts, le *kotéba* est donc devenu un mode d'action très courant dans le domaine du *théâtre utile* ou *théâtre pour le développement* dans les pays africains. On y traite, en langues locales, des thèmes essentiels de la vie de tous les jours : hygiène dentaire, accidents du travail, SIDA, ... Et ce théâtre utile de devenir *théâtre-débat* quand le public répond aux interpellations des comédiens ou *théâtre-forum* quand le public est invité à rejoindre la troupe pour proposer des solutions.

Certaines compagnies, depuis lors, pratiquent même en alternance interprétations des textes d'auteurs et créations collectives d'intervention. Ainsi, à Ouagadougou, depuis 1978, le **Théâtre de la Fraternité** de **Jean-Pierre Guingané** et l'**Atelier Théâtre Burkinabé** de **Prosper Kampaoré** qui mélangent Césaire ou Shakespeare à des spectacles participatifs (débat et forums).

En Côte d'Ivoire, dès 1974, Niangoran Porquet, Aboubacar Traoré et Souleymane Koly inventent ce qu'on appelle depuis, la *griotique* avec l'Ensemble Kotéba d'Abidjan : il s'agit d'intégrer l'héritage des griots à celui des groupes populaires de danses, chants ou comédies pour parler aux

jeunes de ce qui les intéresse en utilisant le français de la rue (ou *français Moussa*). Avignon proposera en 1993, au public français un exemple de cette démarche, avec *Funérailles tropicales* de Soulaymane Koly.

Dans les années quatre-vingts, certains metteurs en scène, toujours basés à Abidjan, poussent encore plus loin l'expérimentation en mêlant théâtre et recherche anthropologique : on pense ici au *Digida* de Bernard Zadi Zaourou qui emprunte aux chasseurs *bété* l'usage initiatique des rythmes et de l'art musical pour dire l'indicible), ou au **théâtre rituel** de Marie-José Hourantier (qui fait de l'acteur un initié au service de la société et qui prône, à travers le chant et la danse, une sorte de *transe psychodrame* qui rappelle certaines utilisations du *kotéba*). Il ne faut pas oublier enfin le *Ki-Yi Mbock* (qui signifie en bassa *Ultime savoir-Univers arrangé*) de Werewere Liking qui se présente comme une expérimentation d'un *art total*. En effet, la troupe a ouvert un village intégrant musée, ateliers de peintures et sculptures, restaurants et boutiques de vêtements créés sur place afin de financer la vie du collectif.

En 1999, Kousy Lamko crée aussi au Rwanda le **Centre Universitaire des Arts de Butare**. Il s'agissait pour l'auteur de manifester un devoir de solidarité mais aussi de redonner à l'écriture sa vocation première : dire le caché, transgresser l'ineffable. Aider à la renaissance d'une parole cathartique, tout en redonnant, par la pratique de l'art, quelques raisons de vivre aux jeunes Rwandais. Expérience capitale et jusqu'alors inédite pour exorciser le génocide de 1994.

PORTRAIT DE L'AUTEUR, LUIS MARQUÈS

Comédien et metteur en scène espagnol, titulaire d'une maîtrise en Anthropologie à l'université Paris III, Luis Marquès se rend pour la première fois en Côte d'Ivoire en 1991 où il effectue des recherches sur le théâtre africain. Il y rencontre Claude Bowré Gnakouri, également comédien et metteur en scène. Ils décident d'associer leurs talents et fondent l'*Ymako Teatri* en s'appuyant sur la tradition orale africaine et la recherche sur diverses formes théâtrales. *L'Œil du cyclone* est la première pièce écrite en solo par Luis Marquès.

PORTRAIT DES COMÉDIENS

Fargass Assandé : auteur, comédien et metteur en scène, Fargass Assandé n'avait que dix ans quand il a été subjugué par une prestation d'acteurs. C'est alors qu'il a décidé de se lancer dans l'aventure et depuis, il n'a jamais quitté le milieu. Il a été accueilli plusieurs fois aux Francophonies en Limousin, comme auteur en résidence à la Maison des auteurs en 1998, et comme metteur en scène de *La Complainte d'Ewadi*, de Liazere, programmée en 1996. Il a également joué et mis en scène *M'appelle Birahima*, adaptation du roman d'Amadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*.

Maimouna N'Diaye : actrice au cinéma et à la télévision, comédienne, mais également présentatrice et réalisatrice de documentaires, c'est une artiste complète qui rejoint la troupe Ymako Teatri en 1995. Elle a participé à la création de *Fama* de Koffi Kwahulé (à signaler un article qui lui est consacré sur <http://crdp.ac-paris.fr>, dans la rubrique outils pour la classe / lettres-théâtre), et elle a joué dans *Les Paléos*, pièce adaptée du roman d'Amadou Kourouma, En attendant le vote des bêtes sauvages (mise en scène de Patrick Collet).

L'ŒIL DU CYCLONE, UNE FABLE MODERNE

Cette pièce bouleversante n'édulcore en rien la violence des guerres civiles qui ensanglantent l'Afrique. Une jeune avocate, idéaliste et déterminée, fraîchement émoulue de ses études de droit à Nanterre, est confrontée à un petit chef de guerre, enlevé, par une faction armée, à 8 ans, et qui n'a rien connu d'autre que la guérilla. La jeune femme accepte alors de défendre le soldat pour s'assurer que le procès ne sera pas qu'un simulacre de justice. Mais leur rencontre ne sera des plus aisées, car elle met en lumière l'abîme qui les séparent, dans un pays qui n'est pas nommé.

Dans le huis clos de la prison, le soldat s'oppose à l'avocate à l'occasion de véritables *joutes verbales* : le monologue va devenir au fil de la pièce, une véritable discussion (un espace d'échanges mais aussi d'affrontements) où chacun va faire accéder l'autre à une part inconnue, et refoulée de lui-même.

L'Œil du cyclone a été créé lors des Récitrâtes 2003, une résidence d'écriture réunissant des troupes de six pays africains durant trois mois, à Ouagadougou (Burkina Faso). Selon une méthode familière à l'*Ymako Teatri*, le spectacle est le fruit d'un travail collectif : d'abord une recherche de l'auteur et les acteurs sur leur personnage respectif (chacun ignorait ce que l'autre savait) puis une mise en confrontation lors de séances d'improvisations avec le metteur en scène et l'auteur qui s'en est inspiré pour écrire la pièce.





RENCONTRE AVEC LUIS MARQUÈS

Entretien réalisé au TARMAC de la Villette, le 18 septembre 2005 par Célia

D'origine espagnole, vous avez choisi de créer une troupe en Afrique.

Le théâtre d'Afrique de l'Ouest est souvent méconnu en Europe. Comment l'avez-vous découvert ? Qu'est-ce qui, en tant qu'Européen, vous a attiré dans le monde du théâtre ivoirien ?

Je suis un *enfant de l'exil*, voilà pourquoi. Je suis né en France, et lorsqu'en 1975 Franco est mort, mes parents avaient leur travail et leur vie en France, nous sommes restés.

J'ai donc poursuivi mes études en France jusqu'à faire une licence au sein de l'Institut d'études théâtrales de Paris III, puis une maîtrise en Anthropologie théâtrale en 1990. C'est suite à cela que j'ai cherché des bourses pour venir en Afrique francophone. Mon questionnement face à ce que je voyais du rôle de la pratique théâtrale en Europe (pour caricaturer : une vague décoration de la vie des gens) tenait à cette passion qui brûlait en moi : à quoi le théâtre sert-il ? À quoi servait-il à l'origine ? Egocentriquement, je sentais que la passion qui me dévorait ne pouvait se résoudre à n'être qu'une expérience ludique et parfaitement accessoire pour quelques esprits curieux.

L'Afrique (mais cela était un choix parfaitement subjectif dû à un vieux rêve d'enfance), avec ses pratiques ancestrales de la parole, de rituels et de formes théâtrales profondément ancrées dans la vie sociale, me semblait l'une des destinations où je pourrais trouver ou retrouver un sens à la pratique théâtrale. J'ai atterri à l'université d'Abidjan en Côte d'Ivoire avec une bourse de trois mois... et je ne suis jamais reparti !... pour vous dire si j'ai trouvé ce que je cherchais !

Ymako signifie en bambara *ton problème, ce qui te concerne*.

La compagnie *Ymako Teatri* est née de notre rencontre avec Claude Gnakouri en Côte d'Ivoire en 1991, et surtout de la somme de nos frustrations respectives.

Dans nos deux expériences théâtrales, le projet théorique était magnifique mais sa mise en pratique était à des années-lumières de ce qu'on souhaitait sur papier, donnant

lieu à des spectacles prétentieux, élitistes, et surtout, nous semblait-il de part et d'autre, non viables...

Nous avons donc décidé d'aller chercher le public là où il se trouvait : dans la rue. Or, pour intéresser un public populaire qui n'est pas captif à Abidjan, il faut lui parler de choses qui l'intéressent et d'une façon qui le concerne. Là encore, nous nous sommes trouvés avec Claude car il avait de son côté voyagé au Burkina Faso et pris part à un Festival qui pratiquait le *théâtre-forum*, une forme de théâtre d'intervention sociale qui l'avait fasciné. De mon côté, j'avais étudié le *Théâtre de l'Opprimé* d'Augusto Boal qui avait déclenché en moi le même appétit.

Ainsi, nous avons commencé par faire des spectacles dans la rue avec comme objectif d'accrocher le public sur un problème vécu par tous au quotidien, de le faire intervenir lui-même pour trouver une solution et ainsi, servir de catalyseur pour une action visant à améliorer les conditions de vies (par exemple : prévention du SIDA, promotion des médicaments générique, hygiène du quartier, lutte contre les sectes religieuses, etc.). Bref, l'idée était de commencer par la **pratique d'un théâtre concret** que nous avons appelé *utile* pour explorer des méthodes qui, si elles se révélaient efficaces, pourraient plus tard devenir un véritable instrument mis au service des campagnes de sensibilisation. C'est ce que nous avons fait. Les résultats des premières expériences en ville ont été si stupéfiants (notre spectacle de théâtre invisible sur les sectes religieuses à obtenu le prix RFI 1994) que très vite nous avons été repérés par des ONG et d'autres commanditaires. Nous sommes alors partis faire nos premières campagnes dans les villages, ce que nous continuons de faire jusqu'à ce jour.

Bien sûr nous nous inscrivions dans une longue tradition de transmission orale de l'information et logiquement nous avons commencé des recherches sur les méthodes ancestrales en voie de disparition (conteurs, griots) ce qui nous a amenés à revisiter la tradition et à créer des spectacles tels que *La légende de Kaidara*.



L'Œil du Cyclone dissèque sans compromis la machine de mort des guerres civiles africaines, dénonçant notamment l'implication des puissances du monde entier, qui arment les factions rivales, de manière à obtenir minerais et matières précieuses au plus bas prix.

Par ce texte engagé, vous inscrivez-vous dans la lignée des formes traditionnelles de théâtre comme le kotèba malien, qui mettent au jour les conflits sociaux pour chercher à les résoudre ?

La citation placée en exergue de la pièce, « celui qui instruit ne juge pas », empruntée au monde de la justice, résume aussi notre posture. Ici, nous cherchons simplement à faire naître des questionnements sur ces situations de guerre, à informer aussi, car les médias européens transmettent souvent une vision très déformée de la réalité africaine. Il n'y a aucune agence de presse africaine ! Toutes les informations dont on dispose émanent de l'agence d'État française, l'AFP... Bien sûr, nous souhaitons mettre au jour des échanges, des débats, ici et en Afrique. Une exposition de photos et une rencontre avec des militants d'Amnesty accompagnent d'ailleurs le spectacle.

Dans le sillon d'Allah n'est pas obligé, d'Amadou Kourouma, de nombreux textes et spectacles évoquent actuellement le sort des enfants-soldats. Vous choisissez délibérément de mettre en scène un homme d'une trentaine d'année, et non un enfant. Pourquoi ?

Je participais à une mission de sensibilisation des villageois de l'Ouest ivoirien sur la préservation d'un parc naturel, quand les mercenaires du Libéria et du Sierra Leone sont entrés dans le pays. Beaucoup de villageois ont pu survivre en se cachant dans la forêt toute proche, mais il ne restait rien des villages, et les soldats massacraient tout ce qui bougeait, sans même chercher à comprendre à qui ils avaient à faire. Ces hommes de vingt-cinq / trente ans n'avaient rien connu d'autre que la guerre, et je me suis demandé ce qu'ils allaient devenir, une fois le conflit fini...

De nombreux programmes de réinsertion existent pour les enfants-soldats, même si

rien n'est évident. Pour les adultes, en revanche, on considère que si on leur donne cinq cents dollars en échange de leur arme, ils vont acheter une petite boutique, et s'en sortir... Mais pour ceux qui n'ont connu que la guerre depuis quinze / vingt ans, c'est le monde normal qui leur paraît être de la folie. Ils gardent parfois des réflexes conditionnés de violence. Certains reforment des gangs. Rien n'est évident et c'est aussi un des sens de la fin de la pièce.

L'Œil du Cyclone nous fait pénétrer dans l'intimité d'un tueur qui cherche à analyser la mécanique implacable qui l'a conduit à commettre les plus atroces exactions dans l'indifférence. Menace de mort, drogue et alcool l'envoient au premier massacre où, dans une sorte de schizophrénie, c'est un autre que lui-même qui tue.

Pour écrire ce récit bouleversant et très profond, vous êtes-vous inspiré de témoignages, et nourri d'autres œuvres sur ce thème ? Quelle est votre part d'invention ?

Absolument, je me suis inspiré des **témoignages que la Croix Rouge et le HCR** m'ont permis de consulter avec le metteur en scène, Vagba Obou de Sales, et le comédien, Simon Aka, qui a participé à la création. Forts de ces témoignages tantôt filmés tantôt écrits que nous avons volontairement cachés à la comédienne qui, elle, poursuivait avec moi des recherches auprès des avocats d'assises, nous avons organisé des séances d'improvisation pour confronter tous ces matériaux. Des étincelles qui en ont jailli sont nées des situations et les éléments de la pièce.

À noter que tout ce que j'avais pu inventer en amont avec ma pauvre imagination était très en deçà de la terrible réalité et bien que réinventés, les événements et atrocités révélés dans la pièce sont absolument conformes aux témoignages.

Le texte a donc été créé à partir des improvisations des acteurs sur le thème. Vous vous inscrivez ainsi dans la tradition de création collective de nombreux spectacles traditionnels africains. Cela présuppose une fantastique capacité d'improvisation des acteurs...

Oui, cela a sans doute des racines historiques et culturelles, liées à la tradition orale :



Les acteurs africains ont une formidable capacité d'improvisation et une mémoire remarquable. On peut très facilement revenir avec eux sur une improvisation réalisée quelques jours avant : ils la reproduisent avec beaucoup de fidélité, ce qui permet de la travailler et de l'améliorer. Même dans la vie quotidienne, dès que des gens racontent une histoire, ils incarnent très vite les personnages, improvisant de véritables saynètes. La parenté avec la plaisanterie, dans laquelle on insulte pour rire des membres d'une autre caste ou ethnie, donne aussi lieu à de véritables mises en scène, très spontanées.

Les acteurs arrivent ainsi à créer avec beaucoup de force des personnages. Nous travaillons toujours ainsi à l'*Ymako*, même pour des pièces comme *Kaidara* ou *Fama*, adaptées de textes littéraires. Nous partons de l'improvisation des acteurs, à partir de recherches communes autour du thème et des personnages, et cette improvisation va progressivement s'enrichir, s'affiner, le langage lui-même va évoluer. Cela nous permet notamment parfois de faire jouer des gens qui ont un talent d'acteur remarquable... mais qui ne savent pas lire !

Cette méthode part aussi du constat que des acteurs extraordinaires peuvent se sentir très à l'étroit avec un texte de théâtre écrit dans un français élitiste (qui, de plus, n'est pas leur langue maternelle) et se mettre à jouer d'une manière empruntée. Il faut faire alors un travail énorme pour revenir au naturel. C'est pour cela que nous préférons faire l'inverse : partir du talent de l'acteur et le travailler.

Le français parlé par le prisonnier, chargé d'africanismes, ancre profondément L'Œil du Cyclone en Afrique. Pourtant, la topographie anonyme (V6, V32, ...), et les noms génériques des personnages (« L'Avocate ») semblent tendre vers une recherche d'universalité.

Cette guerre anonyme pourrait-elle se passer dans n'importe quel pays d'Afrique, voir du monde ?

Le texte a été conçu pour pouvoir être interprété aussi bien en Europe de l'Est qu'en Amérique Latine, ou en Asie, bref, dans n'importe quels pays où des guerres interminables ont cours. Ce que nous avons cherché à faire avec le texte, ce n'est pas créer des africanismes (mon seul regret c'est la seule référence directe à l'Afrique qui reste et qui est celle-ci « œuf blancs, œufs africains ») mais bien avoir deux niveaux de langages différents, voir opposés, mais pas en référence à l'Afrique en particulier. Il existe actuellement une traduction en italien et une autre en suisse-allemand, et là, les répliques du prisonnier sont une sorte d'argot, un langage brut mais s'appuyant sur la langue de référence et non pas sur l'Afrique. Je m'explique, j'espère bientôt traduire la pièce en espagnol mais le langage du prisonnier cherchera des références dans la langue des ghettos de Bogota ou des montagnes du Guatemala ou - comme nous l'avons fait pour la version africaine - un mélange non identifiable de plusieurs argots espagnols.

Néanmoins rendons à César ce qui lui appartient : nous avons écrit la pièce en Afrique de l'Ouest et avec l'aide de merveilleux comédiens africains qui se sont inspirés de leur réalité. Cette mise en scène du Tarmac est résolument la version africaine du spectacle et nous l'assumons.

QUELQUES CITATIONS...

... de Luis Marquès

« Notre inspiration est venue de la situation que nous avons vécue en Côte d'Ivoire où nous avons vu surgir, dans l'Ouest du pays, des rebelles libériens dont certains avaient vingt-six et vingt-sept ans et qui ne connaissaient que la guerre depuis l'âge de huit ou douze ans. D'où cette réflexion sur l'avenir de ces jeunes qui malheureusement existent dans toutes les longues guerres du monde. Qu'en fait-on le jour où la guerre est finie ? Ces dizaines de milliers de jeunes, quel type d'humanité sont-ils devenus ? »

... d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*

« Dans toutes les guerres tribales et au Libéria, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder. Les enfants-soldats et les soldats, pour se nourrir et satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé. C'est pourquoi on trouve tout à prix cadeaux au Liberia. De l'or à prix cadeau, du diamant au prix cadeau, des télévisions au prix cadeau [...]. » (p. 51-52, coll. Point Seuil, 2004)

PISTES PÉDAGOGIQUES

Le spectacle semble particulièrement indiqué pour des **élèves de 2^{de} et de 1^{re}** pour travailler sur l'argumentation.

1. Silence et logorrhée : tension dramatique

L'Avocate, par un discours construit et méthodique, cherche à tirer le Prisonnier d'un mutisme obstiné qui menace et le procès et la pièce. L'homme s'enferme dans le silence malgré toutes les sollicitations de la jeune femme et ses mimiques viennent suggérer qu'il est complètement imperméable à l'extérieur.

- la **gestuelle** du prisonnier : le **repli sur soi**
Il est en manque de cocaïne, et réagit comme s'il était hanté par les fantômes de tous ceux qu'il a massacrés. Vagba Obou de Sales et Luis Marquès ont voulu montrer l'état très inhabituel dans lequel sont parfois ceux qui se savent condamnés : ils se pensent déjà morts, sont même déjà morts dans leur tête (les auteurs se sont inspirés de certains procès staliniens pour traduire ce décalage).

- la **litanie** de l'avocate : une forme d'**isolement**

L'Avocate ne cesse de parler sur un ton monocorde et répétitif, sûre de son bon droit. Ce phrasé l'isole, elle aussi, accentuant

l'impression de deux univers complètement imperméables (mettre cette tension en rapport avec l'affiche de la pièce, par exemple).

Pour parer au silence qui la met mal à l'aise, elle cherche constamment, dans sa mallette, documents et blocs-notes : face à l'échec de la parole, elle s'appuie sur l'autorité de documents écrits et tente de montrer son professionnalisme. Mais cela n'est d'aucun effet sur le prisonnier analphabète, et renforce encore l'opposition entre leurs deux univers.

- le jeu des **cigarettes** : une **transition vers le dialogue** ?

C'est en offrant une cigarette au prisonnier que l'Avocate va arriver à briser le silence. Or, ce geste, loin de les rapprocher, souligne au contraire que tout les oppose : elle fait semblant de fumer, toussote, comme si c'était sa première cigarette. Il fume le tabac comme s'il se délectait de cannabis, ses bouffées sont jouissance, violence (il fume la cigarette dans les deux sens, ne ressentant pas la brûlure dans la violence du geste), pour y puiser une force vitale.

2. Duel /duo

- Le **dépouillement** de la mise en scène : renforcer la **puissance du langage**

Il s'agit de mettre l'accent sur l'omniprésence du langage : pas besoin de décor, ni de musique, ni de jeu d'éclairage. La pièce offre une magnifique illustration de tous les actes de langages.

- La **joute verbale : rhétorique et altérité**
L'Avocate, pour convaincre et persuader le Prisonnier, utilise une très riche palette de ressources langagières et rhétoriques.

Son français policé (elle vouvoie son interlocuteur avec obstination) contraste avec l'argot du prisonnier : il l'alpague avec un *tu* familier, et son français pauvre, rude, nourri d'africanismes, est parfois à la limite du compréhensible. Refuser de parler, ou au contraire de se taire est un véritable enjeu dramatique. L'**abolition de la distance langagière** (quand elle le tutoie) se traduit par une grande **proximité physique**.

La **position des personnages sur scène** vient souligner les rapports de force entre les deux protagonistes : l'Avocate et le Prisonnier sont tour à tour sur le devant de la scène, ou disparaissent presque dans un recoin du fond, reflet des **situations de domination langagière qui s'inversent** constamment au fil des entretiens.

- **Du duel au duo : une relation ambiguë**

Les deux protagonistes oscillent, sur scène, entre proximité et distance physique. D'abord, tout les oppose, et la proximité est menace pour le Prisonnier. Puis

naît une certaine connivence, très fragile : la distance s'estompe fugacement. Mais la violence du prisonnier sourd constamment, toujours prête à ressurgir. D'où une forte tension de ces moments de proximité physique.

3. Un temps resserré

Pour suggérer le passage d'un jour à l'autre, les personnages sont plongés sur scène dans une brève obscurité.

Le metteur en scène a voulu ici s'inspirer de la **technique cinématographique du fondu enchaîné** et de la **superposition des plans** pour que l'évolution des personnages semble d'autant plus saisissante et que les différentes séquences se superposent plus facilement dans l'esprit du spectateur.

4. Une fin ouverte

Le Prisonnier étrangle la jeune femme alors qu'ils dansent pour célébrer l'issue positive du procès. Le rideau tombe sans que l'on ait pu voir l'expression du soldat, et donc deviner ses sentiments.

De multiples pistes sont possibles : **geste d'amour** selon lui, comme pour la jeune Awa, qu'il avait tuée quand il était soldat pour la protéger de la violence du monde ; **sursaut inattendu de violence alors qu'une rédemption semblait possible**. C'est ce que propose Luis Marquès dans l'entretien : comment revenir si facilement à une vie normale, quand on n'a connu qu'une extrême violence ? Le soldat est irrémédiablement rattrapé par son passé.

QUELQUES EXTRAITS DE LA PIÈCE

JOUR 5

AVOCATE Bien dormi ? En venant ce matin un gardien m'a dit qu'on ne vous avait rien donné à manger depuis trois jours. Pourquoi vous ne m'avez rien dit ? Regardez je vous ai apporté un sandwich. Mais c'est donnant-donnant.

PRISONNIER Fous le camp d'ici ! À cause d'une cigarette et d'un morceau de pain tu crois que tu peux me parler comme ça ? Tu sais qui je suis ? Tu connais mon grade ? Je suis Hitler Mussolini ! Colonel ! Regardez-moi une petite fille comme ça ! À cause d'un morceau de pain tu veux déranger un colonel. C'est moi qui pose les questions aux gens, c'est moi ! Toi tu veux poser des questions à qui ? Tu es qui toi ? Qui t'a envoyé ici ?

AVOCATE Je suis maître Tou et j'ai été commis d'office par la Cour pour vous défendre à la première audience.

PRISONNIER C'est toi qui va me défendre moi ? On ne me défend pas moi ! J'ai défendu toute une zone. Fous le camp avec ton sandwich de merde ! Une petite fille... d'ailleurs, tu as combien d'années d'expérience ? Tu as traité combien de dossiers ?

AVOCATE Peu importe.

PRISONNIER J'ai dit : Tu as gagné combien de procès ?

AVOCATE Parce que vous croyez que je veux gagner ce procès ? Je veux simplement qu'il existe ! Vous dites que votre travail c'est de faire la guerre, n'est-ce pas ? Eh bien le mien, aussi stupide et injuste que cela puisse paraître, c'est de défendre des types tels que vous ! Et vous savez pourquoi je vais vous défendre ? Ce n'est pas pour sauver votre peau, je me fous de votre peau de criminel psychopathe ! C'est pour éviter que toute la barbarie et la sauvagerie que vous transportez ne nous contaminent tous !

JOUR 6

(...)

PRISONNIER Pourquoi tu me parles de ces gens ?

AVOCATE Parce que c'est des gens avec une vie normale, simple, heureuse. Ils vont au champ le matin, les enfants partent à l'école. Le dimanche tout le monde va à l'église et ils portent les plus jolis habits avec des souliers qui brillent. Des fois aux champs, le papa quand il se repose, il taille des flûtes dans les roseaux pour son petit Tobias. Ils n'ont jamais eu beaucoup d'argent mais les champs produisent assez pour faire à manger et vendre un peu au marché. C'est la maman, qui partait chaque samedi vendre en ville. Des fois elle emmenait Stella sa fille aînée, celle qui est là à côté de son papa.

PRISONNIER Et elles ne font plus ça ?

AVOCATE Non.

PRISONNIER Pourquoi ?

AVOCATE Parce qu'on a retrouvé leurs cadavres, dans le village où vous avez été arrêté. Avec tous ceux qui sont sur ces photos.

JOUR 7

(...)

PRISONNIER Le plus dur, le plus difficile, c'est de commencer, mais quand on a tué une fois, ça devient facile de tuer le deuxième, puis le suivant...

On les voit plus... on oublie...

Je savais pas que j'allais faire ça. Jusqu'au moment où c'est arrivé.

Pour devenir un bon soldat, on apprend pendant des jours et des jours.

Comment utiliser les armes pour tuer. Comment on découpe avec machette. Comment marcher avec des armes.

On veut des soldats motivés.

« Quel est l'esprit de la baïonnette ? Tuer Sergent ! Tuer ! Tuer ! Tuer ! »

On nous a formé à tuer, mais tuer quelqu'un dans la réalité c'est pas la même chose qu'à l'entraînement.

Je ne pensais pas qu'il y avait des femmes et des enfants dans la guerre...

Je ne voulais pas tuer qui que ce soit. Je n'ai pas été élevé pour tuer.

Les premiers morts c'est les pièges, les tueurs embusqués, pas d'engagement.

Tu te retournes et ton ami est accroché dans les airs, il a des bois qui sortent de partout, il a même pas eu le temps de faire Ah !

Tu es en train de manger, tu entends Prraaa ! Et celui qui est allé pisser, il est coupé en deux.

Les Boss étaient furieux. Alors on est parti en représailles vers un village de l'autre faction.

Les ordres étaient venus : « Tuez tout le monde dans le village. »
 Quelqu'un a demandé : « Les femmes et les enfants aussi ? »
 « Tout le monde ! Ils sont tous dedans, c'est eux qui nous tuent ! »
 Et puis les Boss se sont mis à nous donner du Rhum.
 Ils criaient sur nous que ça allait chauffer, que « Aujourd'hui c'est aujourd'hui ! »
 Ils ont pris lames de rasoir, ils ont commencé à tailler nos jambes. Si un pleurait ils le frappaient, le frappaient, avec les ceintures, les bottes.
 Ceux qui ont rien dit, ils ont frotté la cocaïne, plein, sur les coupures. Ils ont dit que si les balles arrivaient sur nous elles allaient couler comme des gouttes d'eau.
 On est arrivés à cinq heures du matin...
 J'ai débouché et j'ai vu cette femme, elle courait en s'éloignant vers la forêt, elle portait quelque chose.
 Je la voyais de dos. Je savais pas si c'était une arme ou quoi.
 Mais c'était une Tantie et je voulais pas tirer sur une femme...
 Mais j'avais reçu l'ordre de tirer.
 Alors je me suis dit : « C'est une arme ! Elle court avec une arme ! »
 Et j'ai tiré.
 Trois ou quatre fois.
 Les balles l'ont traversée.
 Quand je l'ai retournée j'ai vu que c'était son ventre qu'elle tenait, elle était enceinte, le ventre avait éclaté comme une pastèque.
 C'était ma première fois de voir un fœtus.
 Alors là, je sais pas, je suis parti. Il y a eu comme un vide.
 J'avais l'impression d'être un caïd. Pour moi les autres étaient devenus comme des poulets ou des rats, j'avais envie de les tuer.
 Ce jour-là, dans ce village je ne sais pas combien j'en ai terminé, quinze, vingt ?
 J'étais pas le seul à faire ça. Tous les gars faisaient pareil. J'ai suivi le mouvement.
 J'ai continué à tuer par tous les moyens.
 Je savais pas que j'avais ça en moi.
 Je n'avais pas de sentiments, pas d'émotions, je savais plus où on était. Je tuais, c'est tout : des femmes, des vieux, des enfants au dos.
 Entre-temps personne avait tiré contre nous.

Extraits de L'Œil du cyclone, © Luis Marquès

Comité de pilotage et de validation
 Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
 Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Académie de Versailles)
 Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil,
 directeur de la collection nationale «-Théâtre Aujourd'hui-»

Retrouvez l'ensemble des **dossiers de Pièce (dé)montée** sur
<http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture

Pour inscrire vos classes à une représentation :
 Maud RESMOND (01 40 03 930 94)
relationspublic@letarmac.fr

site : <http://www.tilf.fr/index.php?rub=letarmac>

Directrice de la publication
 Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale
 Marie FARDEAU
 Sylvie GROUSSET DAMBRE

Chef de projet
 Eloïse BREZAULT

Auteurs

Célia CVIKLINSKI
 (pour l'entretien et les pistes pédagogiques)

Eloïse BREZAULT
 (pour " Le théâtre en Afrique Noire ")

Nos remerciements chaleureux à Luis Marquès et à toute l'équipe du TARMAC de la Villette.