

TANDEM

Scène nationale



MILO RAU . IIPM

EMPIRE

Fiche pédagogique réalisée par

Alexandra Pulliat et Laëtitia Opigez, professeures missionnées

ÉDUCATION ARTISTIQUE / UNESCO

Dans la plupart des cultures, les arts font partie intégrante de la vie : fonction, création et apprentissage sont liés. Les arts véhiculent, de façon formelle ou informelle, le savoir mais aussi des méthodes d'éducation dans diverses disciplines. En ce sens, l'éducation artistique ne limite pas les arts à un outil d'éducation supplémentaire, et n'a pas pour simple ambition d'intégrer les arts comme sujet principal, au sein des programmes éducatifs.

L'UNESCO soutient l'éducation artistique à travers deux approches qui peuvent être complémentaires. La première approche concerne l'éducation à travers les arts/la culture et démontre comment les expressions artistiques, les ressources et pratiques culturelles, contemporaines et traditionnelles peuvent être utilisées comme un outil éducatif. Elle a pour but de souligner la richesse de la culture, du savoir et du savoir-faire des sociétés pour favoriser une approche interdisciplinaire et renforcer la participation dans un vaste nombre de domaines.

La seconde approche se réfère à l'éducation dans les arts/la culture et met l'accent sur les perspectives culturelles, multi et interculturelles ; sur le respect des cultures à travers les procédés éducatifs. Ce type d'approche contribue à améliorer la compréhension de l'importance de la diversité culturelle et encourage le maintien de la cohésion sociale.

Introduire les arts et les pratiques culturelles dans des environnements éducatifs constitue un réel atout, résultat d'un développement intellectuel, émotionnel et psychologique équilibré des individus et des sociétés. Une telle éducation renforce non seulement le développement cognitif et l'acquisition de connaissances sur la vie et l'alphabétisation - la pensée innovante et créative, la réflexion critique, les compétences communicationnelles et interpersonnelles, etc - mais participe aussi à l'adaptabilité sociale et à la prise de conscience culturelle des individus. Elle leur permet ainsi de construire une identité personnelle et collective et de comprendre ce que sont la tolérance, l'acceptation et l'appréciation des autres. Son impact est remarquable sur le développement des sociétés : il concerne l'amélioration de la cohésion sociale et de la diversité culturelle, mais aussi la prévention de la standardisation et la promotion du développement durable.

Source : site de l'UNESCO <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/creativity/arts-education/>

THÉÂTRE

Durée : 1H45
Spectacle en arabe, français,
grec, roumain et kurde, surtitré en
français

Tarif B : de 9 à 22 €

Conférence

Le théâtre documentaire : néo-
naturalisme ou « faire théâtre de
tout » ?

le 16 janvier

EMPIRE

Milo Rau . IIPM

SUISSE / ALLEMAGNE

En 2014, dans *The Civil Wars*, Milo Rau faisait se croiser les biographies de ses acteurs avec des questions sur ce qui pouvait pousser de jeunes européens à s'engager pour le djihad au Moyen-Orient. En 2015, *The Dark Ages* regardait à l'Est, tressant ensemble les expériences de conflits d'acteurs allemands, russes, serbes et bosniaques de la fin de la Seconde guerre mondiale au siège de Sarajevo. Empire, conçu sur le même principe de biographies des interprètes mêlées à des textes de théâtre, se tourne vers le Sud. Qu'est-ce que la migration ? Qu'est-ce que cela veut dire, « avoir un chez-soi » ? Quel visage aura la Nouvelle Europe ? La pièce interroge ce que les itinéraires de ces immigrés, migrants ou réfugiés qui débarquent sur les rives de la Mer égée et dont les destinées tragiques résonnent avec les mythes de l'ancienne Grèce, disent de l'Europe d'aujourd'hui, d'où elle vient et ce qu'elle est devenue.



Janvier

ArrasThéâtre
Salle à l'italienne

25 | Mercredi 20:30 
26 | Jeudi 20:00

Navette au départ de
Douai le 25 janvier à 19:45



Und plötzlich sehe ich meine Cousine,
voller Saub und Blut, wie sie auf die Kamera zuläuft.



LE SPECTACLE

Qu'est-ce que la fuite ? Et le pays d'où l'on vient ? Comment parler sur scène de douleur, de perte et de nouveau départ ? *Empire* est le dernier volet de la trilogie de l'Europe, et un travail de trois ans sur les mythes et réalités de l'Europe, et présente des gros plans biographiques de personnes arrivées en Europe en tant que réfugiés ou venant de pays à ses lisières.

Après une réflexion sur l'inhospitalité idéologique de l'Europe de l'Ouest dans *The Civil Wars*, puis sur les guerres et expulsions d'ex-Yougoslavie, de Russie et d'Allemagne dans *The Dark Ages*, des comédiens de Grèce, de Syrie et de Roumanie nous parlent dans cette troisième et dernière partie du tragique au théâtre et dans la vie, de torture, de fuite, de deuil, de mort et de renaissance.

Qu'arrive-t-il à ceux qui ont perdu leurs biens ou leur pays à cause d'une crise ou d'une guerre ?

Sur scène, deux comédiens représentants de la vieille, de la traditionnelle Europe, se tiennent aux côtés de deux comédiens syriens ayant récemment fui en France et en Allemagne. Le Grec Akillas Karazissis a découvert le théâtre, la vie hippie et le « Bal des cœurs solitaires » dans les années 1970 en Allemagne, à Heidelberg. Il a plus tard interprété de grands guerriers et héros tragiques dans le théâtre antique d'Épidaure. Maia Morgenstern est connue pour ses rôles au cinéma avec Theo Angelopoulos et comme Mère de Dieu dans « *La Passion du Christ* » de Mel Gibson. Elle dirige actuellement le Théâtre Juif de Bucarest. C'est avec un faux passeport roumain que le comédien Rami Khalaf a fui vers Paris, où il a travaillé pour une radio syrienne et s'est lancé à la recherche de son frère disparu parmi les milliers de photos de victimes assassinées par le régime syrien. Le Kurde Ramo Ali a passé plusieurs mois dans les prisons d'Assad, où les interrogatoires étaient de la torture mais aussi une sorte de psychanalyse. En Allemagne, il s'est mis à raconter son histoire sur scène.

De ces quatre biographies naît le portrait intime autant qu'épique d'un continent au passé maintes fois fracturé et à l'avenir incertain. La première partie de la trilogie de l'Europe a été perçue par la radio « *Die Deutsche Welle* » comme « un portrait radical de la société, comme une fresque de l'Europe ». Pour la version en ligne de l'hebdomadaire « *Der Spiegel* », *The Dark Ages* était un spectacle s'élevant vers « l'universellement humain » et « l'intemporel ». *Empire* poursuit la réflexion sur les racines culturelles de l'Europe, sur son présent et son avenir politiques : un continent entre mythes antiques et présent impérial.

www.international-institute.de

NOTE D'INTENTION

C'est avec *Empire* que Milo Rau et l'International Institute of Political Murder (IIPM) concluront leur Trilogie remarquée sur l'Europe. Cette fois, ils mettent le cap sur ses frontières méridionales, là où l'Europe dessine aujourd'hui ses contours alors même qu'hier, elle y traçait ses fondations mythologiques et culturelles. La première partie de la Trilogie de Milo Rau sur l'Europe s'est ouverte avec *The Civil Wars* (jouée pour la première fois au Theater Spektakel, à Zurich, en 2014) : une enquête sur les salafistes qui interrogeait les motivations des jeunes recrues du djihad et qui a remporté le Grand Prix du Jury du Festival triennal allemand « Politik im Freien Theater ». La production était centrée sur les récits très intimes et personnels de quatre comédiens français et belges. Autant d'histoires de perte du père, d'errance existentielle et idéologique. Avec ses gros plans biographiques, *The Dark Ages* (second volet joué pour la première fois au Residenztheater de Munich, en 2015) obéit au même schéma narratif : des comédiens venus d'Allemagne, de Bosnie, de Russie et de Serbie reviennent sur ce qu'ils ont vécu, de la fin de la Deuxième Guerre mondiale à aujourd'hui en passant par le Siège de Sarajevo. Leurs visages sont projetés sur grand écran, leurs témoignages se mêlent les uns aux autres, dans une symphonie en cinq actes portée par la musique de Laibach, un groupe slovène culte. Sur le site Spiegel.de, on pouvait lire : « Sortez voir ça ! Allez écouter les histoires de ces comédiens ! » *Empire* appliquera cette même formule esthétique éprouvée, livrant ainsi des récits de vie très personnels, tout en étant d'une grande force tragique, à la fois intimes et universellement humains. Après ces performances qui se déroulaient à l'ouest et au sud-est de l'Europe, notre attention se tourne de l'autre côté des frontières européennes : sur ceux et celles qui quittent l'Afrique et le Moyen Orient pour l'Europe, les réfugiés, les migrants. Sur tous ces gens qui débarquent en Grèce, mais aussi ceux qui y sont nés. Et nous soulevons les questions suivantes : Qu'est-ce que la migration ? Qu'est-ce que cela veut dire, avoir un « chez-soi » ? Quel visage aura la Nouvelle Europe ? D'après la légende, l'Europe doit son nom à une princesse phénicienne que Zeus enleva et ramena avec lui en Crète (le littoral libanais d'aujourd'hui). La Méditerranée, autrefois, était le centre. Ce qui nous amène à nous demander : dans quelle mesure l'Europe, depuis des siècles, est-elle définie par sa marge ? Les récits biographiques et les sujets portés par les comédiens des deux premières pièces trouvaient leur écho dans les textes du théâtre classique : la peur bourgeoise de la perte, dans *La Cerisaie* de Tchekhov, et le déclin des familles et dynasties dans les tragédies meurtrières de Shakespeare. Pour ce troisième et dernier volet, ce seront les grandes œuvres du théâtre grec antique, avec leurs destins tragiques, leurs histoires de migrations et de raptus tout autour de la mer Méditerranée, qui donneront à *Empire* son ancrage historique et théâtral.



MILO RAU

Milo Rau, essayiste, réalisateur de cinéma et metteur en scène de théâtre, fut enseignant en sociologie après avoir été élève de Pierre Bourdieu à Paris. Nourries d'enquêtes socio-historiques préalables, ses œuvres interrogent l'identité de l'Europe post-moderne en s'intéressant à ses mythes médiatiques rassurants et à ses responsabilités inavouées. Elles questionnent autant les faits historiques que leurs représentations, se situant à la frontière incertaine entre documentaire et fiction, refusant alors autant l'ironie sur le sujet qu'il traite que l'autoréférence esthétique ou la déconstruction d'un thème. Il dirige l'International Institute of Political Murder (IIPM) qu'il a fondé en 2007 entre Berlin et Zurich. A Vidy, il a présenté en 2015 *The Dark Ages* ; en 2016, *Compassion*. L'histoire de la mitraillette et, à l'Arsenic, *The Civil Wars*.

Source : <http://www.vidy.ch/metteurs-en-scene-auteurs/milo-rau>



ENTRETIEN AVEC MILO RAU

Cet entretien a eu lieu en juillet 2016 à Erbil, en Irak, à l'occasion d'un voyage à Qamichli (nord de la Syrie), la ville d'origine de Ramo Ali.

Stefan Bläske : La trilogie de l'Europe a commencé en 2014 en Europe de l'Ouest avec des comédiens de Belgique et de France, elle a continué en allant vers l'est avec des comédiens d'Allemagne, de Bosnie, de Serbie et de Russie, et elle semble désormais passer les frontières du sud, puisque deux des comédiens sont venus de Syrie en Europe. Où sont les frontières ? Où s'arrête selon toi l' « Empire » européen ?

Ce n'est pas un hasard si nous avons cette conversation à Erbil, dans le nord de l'Irak. Ici au Kurdistan, d'où le comédien Ramo Ali vient de la partie ouest, donc syrienne, la réalité historique destructrice de l'Europe se donne à voir de manière évidente. Avec les « accords » Sykes-Picots en 1916, qui fixent sur le papier les zones d'influence de la France et de la Grande Bretagne dans l'Empire ottoman en train de s'effondrer, est né par exemple le problème kurde. Du fait de cette frontière artificielle, les Kurdes sont devenus minoritaires dans trois pays à la fois : en Irak, en Syrie et en Turquie. La famille de l'autre comédien syrien, Rami Khalaf, a elle aussi été séparée par la ligne Sykes-Picot. Et ce moment impérial de l'Europe se répète dans les biographies des comédiens plus âgés Akillas Karazissis, qui est Grec, et Maia Morgenstern, qui est Roumaine : la famille de Akillas Karazissis est arrivée en Grèce du fait de la Révolution russe et de l'expulsion des Grecs d'Asie Mineure après la Première Guerre mondiale, dans une certaine mesure donc à cause de la réaction de l'Empire ottoman détruit face à l'impérialisme européen. Et la famille de Maia Morgenstern, des Juifs biélorusses, a été expulsée et assassinée à l'exception de quelques membres seulement lors de la dernière expérience impériale européenne avant l'UE, celle des Nazis.

Il s'agit là de la dimension historique des empires européens. Qu'en est-il du passé récent, de l'actualité dans *Empire* ?

La trilogie de l'Europe nie la temporalité externe et s'oriente sur une temporalité interne. Elle fonctionne selon le credo esthétique de Tchekhov, qu'il voulait faire frapper sur un anneau : « Rien n'est passé ». Le souvenir, on le sait, se rapporte à la vérité existentielle, culturelle, et non historique. Elle résiste au temps, en elle le passé demeure présent. Même le futur – et c'est incontestablement la dimension tragique de l'esthétique – n'est rien d'autre que la métamorphose de ce qui a été. Mais dans *Empire* il y a bien sûr, outre ce principe dramaturgique fondamental, des histoires très concrètes : les comédiens syriens ont tous les deux fui : pour le Kurde Ramo Ali, ce fut après un séjour dans le centre de torture de Palmyre, depuis paradoxalement libéré par Daesh. Et leur fuite les a tous deux de nouveau confrontés à la réalité de l'impérialisme européen : son exclusivité, sa protection des frontières, son système d'asile, sa tolérance répressive, et enfin, son aveuglement historique. Avec *Empire*, je voulais d'une part interroger, après les histoires de guerres internes (*The Civil Wars*) et de guerres intra-européennes (*The Dark Ages*), l'Europe comme espace stratégique et culturel ; explorer le continent depuis ses lisières, depuis le Moyen Orient, la Roumanie, la Grèce, et depuis ses récits fondateurs. D'autre part, *Empire* poursuit les problématiques centrales de la trilogie : qu'est-ce qu'une guerre entre citoyens, une guerre civile ? Qu'est-ce que, concrètement, le pouvoir ? Et l'impuissance ? Pourquoi croyons-nous ? Et comment s'inscrit l'histoire européenne de la violence dans nos corps, dans nos cœurs et dans les images de notre temps ?

Avec Akillas Karazissis il y a donc un comédien grec dans l'équipe. La Grèce antique est considérée comme le berceau de la démocratie, de la philosophie et du théâtre. Ce n'est donc pas seulement pour des réactions géographiques qu'après Tchekhov dans le premier volet et Shakespeare dans le deuxième, le troisième volet de cette trilogie opère, à travers ses références théâtrales, un retour vers les Grecs antiques. Pourquoi Médée en particulier ? Au lycée, j'ai fait six ans de grec ancien, et depuis ma traduction en allemand des « Troyennes » d'Euripide pour mon

mémoire de fin d'année, je suis travaillé par la question du tragique : quel est ce savoir obscur, qui n'accouche de rien mais déploie le cauchemar de crimes passés ? Pourquoi les dieux mettent-ils les hommes à l'épreuve ? Ce qui m'a amené à Médée, c'est l'adaptation cinématographique de Pasolini, il y a une vingtaine d'années également : un film presque ethnographique et, du fait bien sûr de la Callas en Médée, – très proche de l'opéra, à la limite du pathétique et du ridicule. Un mélange somptueux ! Médée se retourne – et Pasolini, le grand chantre du déclin de la vieille, de l'antique Europe dans la consommation de masse, exacerbe cette dramaturgie – contre l'incompatibilité des communautés traditionnelles et de la civilisation. Qu'est-ce qui distingue le savoir circulaire et rituel des communautés traditionnelles du savoir orienté et historique de nos civilisations modernes ? Quelle est la différence entre la sentimentalité et la souffrance, le rituel et l'ésotérique, l'échange et la consommation ? En même temps, Médée pose la question de l'origine de la culpabilité et par là, de l'histoire de la violence. C'est une question que nous n'avons pas arrêté de nous poser lors des répétitions : où commence vraiment la tragédie ? Avec l'expédition de Jason sur Colchide, avec Médée tuant son frère, Médée se retrouvant abandonnée ou bien encore, Médée jalouse tuant ses enfants, ce dont Euripide a fait un mythe ? Le hasard a voulu qu'Akilas Karazissis ait plusieurs fois interprété Jason – et qu'il s'identifie, à quelque chose près, à sa rationalité. Maia Morgenstern, de son côté, a incarné Médée dans une mise en scène devenue classique. À cela s'ajoutent les autres thèmes : le rôle ingrat, incertain de l'étranger, de l'immigré, et l'essentielle négation du tragique dans l'idée éclairée de famille recomposée selon Jason, qui n'éprouve rien à l'égard de la douleur fondamentale de Médée, ni face à l'aveuglement de son désir.

Dans cette même logique s'en est suivie aussi la décision de travailler avec la musique d'Eleni Karaindrou. La compositrice de Theo Angelopoulos s'est fait connaître à travers sa musique de film qui lie éléments traditionnels et classiques. Dernièrement elle a mis en musique « Médée ».

La musique tient un rôle important dans la trilogie de l'Europe : de la même façon que l'arrière-scène relie dans les trois volets une dimension privée des histoires et des anecdotes avec la « grande Histoire », la musique est dans ce format un élément qui dépasse les personnages individuels, elle va au-delà, traverse l'histoire de la musique, mais aussi des traditions plus profondes, en somme l'histoire des peuples et des idéologies. Pour *The Dark Ages* nous avons travaillé avec Laibach, un groupe slovène qui a mis en chanson la chute des grandes idéologies modernes et l'ascension de l'UE dans toute sa contradiction. Pour *Empire* il est vite devenu clair que nous travaillerions avec Elena : au cours des dernières décennies, rares sont ceux qui comme elle ont essayé de combiner des éléments de musique antique et populaire avec des principes de composition modernes, épiques et finalement aussi cinématographiques. En somme, Eleni a réellement composé une musique « impériale » : une musique ethnographique au sens positif du terme, dans laquelle les instruments et les sons des différents peuples sont respectés dans leur particularité, mais qui tente en même temps de raconter une histoire européenne, une histoire épique des expériences collectives d'exil et de perte. On en retrouve une vision pour ainsi dire allégorique dans une scène du « Regard d'Ulysse » d'Angelopoulos : une statue de Staline démontée descend le Danube roumain lors d'un plan séquence presque infini, le tout est agrémenté par la musique d'Eleni. D'ailleurs dans ce film, la roumaine Maia Morgenstern joue le rôle principal qui éprouve la chute du communisme à ses dépens.

Dans le premier volet de la trilogie, *The Civil Wars*, vous aviez débuté avec une recherche sur les djihadistes et en vous demandant pourquoi de jeunes gens de Belgique s'en allaient faire la guerre au Moyen-Orient. Partant de là, un comédien a raconté comment il avait été battu par son père. Quel lien fais-tu entre la violence domestique et les guerres du monde ?

La trilogie a été pensée depuis le début comme une grande symphonie de voix. C'est pourquoi nous jouons de nombreuses questions de *The Civil Wars*, comme dans un accord final : la question des images de la violence, celle de la dimension psychique de l'histoire, la possibilité de la raconter. Quant à la ligne métaphorique qui soutient peut-être toute la trilogie – le mouvement des fils de *The Civil Wars* de leur salon jusqu'à la Syrie et le nord de

l'Irak, et le mouvement esthétique parallèle de la trilogie d'un portrait d'âmes bourgeois à la Tchekhov jusqu'aux tableaux antiques de la violence de l'exil, en passant par le monde des luttes de pouvoir de Shakespeare –, nous la menons donc avec *Empire* à son terme. D'un côté en faisant des recherches sur place dans les zones frontières entre la Syrie et l'Irak, et en parlant tout autant aux sympathisants de l'EI qu'à leurs victimes. D'un autre, en poursuivant l'interrogation sur les fils battus, la compassion, l'extrémisme, la culpabilité, et la rédemption possible dans les biographies extrêmes des comédiens syriens, mais aussi dans la biographie professionnelle de Maia Morgenstern (qui joue Marie, la mère dans « La Passion du Christ » de Mel Gibson), de manière parfois très réelle : l'une des raisons de notre voyage dans les zones kurdes d'Irak et de Syrie est notamment que Ramo Ali revoit ainsi son pays et sa mère. En ce qui concerne ta question à propos du lien « direct » entre la violence domestique et la guerre : le point de vue psychosocial m'intéresse moins de ce côté-là. Ce qui m'intéresse, c'est la question des courants souterrains de l'histoire, que l'humanité traverse sans le savoir pleinement. Que signifie l'exil ? Que signifie le fait qu'une tradition soit vraiment et durablement rompue ? Et que la « vieille Europe » disparaisse, comme les grandes cultures antiques ont disparu ? Il y a un texte très tardif de Pasolini, écrit peu de temps avant sa mort, dans lequel il s'en prend au déclin du tragique. Les fils et les filles, dit-il en référence à la génération de 1968, refuseraient de continuer à porter la culpabilité de leurs parents. L'individu s'est libéré pour de bon, dans la consommation de masse, dans le sourire niais, pubertaire et sans fond du « groupe cible » écervelé. Pour moi, si je peux me risquer à une analyse, le salafisme relève d'une telle libération négative : un renoncement à tout passé à travers la conversion. Une libération du moi social, qu'Husserl nommait l'ego transcendantal – un basculement dans le solipsisme radical, anhistorique, dans lequel l'Autre a cessé d'exister. Une négativité fondamentale. Elle mais c'est pas pour ça qu'on le fait. Je regardais les reportages de Jean Rouch sur l'Afrique, je me suis dit que si les hommes qu'il filme venaient voir un spectacle comme *Cesena*, ils verraient des gens bien habillés à 4h30 et des danseurs qui chantent au petit matin avec des voix étranges, c'est mystérieux, c'est au-delà de la culture. C'est étrange. L'idée même de réunir un public n'est pas si normale, il y a de la folie là-dedans.

Pourrait-on dire qu'avec *Empire*, cette négativité est poussée jusqu'à l'extrême ? Regarder la souffrance constitue en effet l'un des thèmes déterminant de la trilogie.

Oui, il y a une ligne directe entre les fantasmes de meurtres déclenchés par des snuff movies coréens¹ dans *The Civil Wars* et Rami Khalaf qui regarde 12.000 images de torturés à mort pour tenter d'y découvrir son frère. Mais il y a là une évolution, puisque contrairement aux deux premiers volets de la trilogie, *Empire* atteint un niveau de transcendance : Rami Khalaf ne connaîtra certes pas la rédemption car il ne découvre pas son frère dans les dossiers-torture ; mais en même temps, cela amène à un certain lâcher prise, à une réconciliation – comme d'ailleurs avec la visite de Ramo Ali sur la tombe de son père lors de notre voyage de recherche. Ce retour « à la maison » est également présent à plusieurs niveaux dans le récit d'Akillas Karazissis : à travers un geste de compassion qu'il a en tombant pour ainsi dire amoureux de son père sur son lit de mort, ou lorsqu'il joue dans une troupe un Ajax techniquement parlant déplorable et qu'il vit tout à coup le dévouement de ce comédien-paysan grec comme une renaissance. Et puis finalement avec Maia Morgenstern, qui dans « La Passion du Christ » doit, en tant que Marie, supporter la cruauté de la torture et de la crucifixion de son fils avant d'embrasser son corps supplicié.

Quels liens fais-tu entre cruauté et rédemption ? Ou de manière plus générale : quel rôle joue la foi dans *Empire* ?

¹ Le snuff movie, ou parfois snuff film, est un terme désignant une vidéo ou un long-métrage mettant en scène la torture, le meurtre, le suicide ou le viol d'une ou plusieurs personnes. Dans ces films clandestins, la victime est censée ne pas être un acteur mais une personne véritablement tuée ou torturée.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Snuff_movie

Il n'y a, sitôt qu'une société est devenue athée, pas de retour à la foi – ou alors justement uniquement sous une forme brute et autiste comme avec le salafisme. Empire décrit, une nouvelle fois et dans toute son ampleur, ce passage de sociétés « croyantes » devenues sociétés de consommation. Akillas Karazissis grandit dans la Grèce conservatrice des colonels et vit les années 1970 en Allemagne comme séquence maniacodépressive de sa libération – pour finalement être repris par son hellénisme et se réconcilier avec lui. Maia Morgenstern la Roumaine se distancie de ses origines juives et ne se retrouve confrontée à sa religion qu'à l'occasion d'un tournage à Auschwitz, ainsi que suite aux réactions au film « La Passion du Christ ». Le cas le plus extrême est évidemment celui de Ramo Ali, qui passe d'un traditionnel Kurdistan de l'Ouest au théâtre d'Allemagne du Sud, où l'on se convertit à l'islam de manière express et pour s'amuser.

Parallèlement à cette perspective sociologique, il y a dans Empire un axe existentiel : la foi dans le sens du Nouveau Testament, c'est-à-dire en tant que source de compassion. C'est là que le regard de Marie sur son fils en souffrance est déterminant : sous le regard de sa mère, Jésus est délivré de sa condition de dieu et redevient humain. Il est de nouveau l'enfant qui souffre. Dans une anecdote, Rami Khalaf parle d'une série télé saoudienne controversée qui traite des quatre premiers califats : Mohammed, le prophète, n'y est montré que comme halo lumineux. Il est interdit de le regarder, de le représenter – sans même parler de le toucher. Il demeure invisible, intouchable. Le regard de Marie sur le corps brisé de son fils, qui sur la croix meurt de la mort la plus humiliante qui soit dans l'Antiquité : cela, selon moi, marque la victoire de l'amour terrestre sur toutes les aventures solitaires transcendantales de l'ego dont regorge cette trilogie de l'Europe – et plus largement l'histoire de la foi.

Nous en venons ainsi à la question centrale de la trilogie : celle qui se demande qui est le comédien sur la scène, et depuis quel point de vue parle-t-il lorsqu'il parle « de lui ». Akillas Karazissis, par exemple, a des conceptions très claires du rôle d'un comédien et de l'impossibilité d'être « quelqu'un d'autre ». La question de l'identité se formule de manière existentielle avec les deux Syriens : Rami Khalaf devait se faire passer pour Roumain et Ramo Ali pour Palestinien afin de tromper les videurs et Cerbères de l'empire européen. Lorsque Ramo Ali décrit les interrogatoires dans les prisons d'Assad comme une sorte de psychothérapie, on en arrive à un niveau presque masochiste – ou lorsqu'il raconte se retrouver en Allemagne avant tout casté en tant que réfugié avec son histoire à raconter.

On en revient là au « Tu ne te feras point d'image » de la Bible, mais aussi au fait étrange de vivre dans un monde absurde et tragique, sans l'assistance de Dieu. Comment cependant s'arrache-t-on de la passivité consistant à se laisser raconter par l'histoire, comment en vient-on à bout de toute cette réalité atroce, de l'Holocauste à la guerre civile en Syrie, sans devenir un de ces consommateurs au sourire niais du texte de Pasolini ? Bien que dans la trilogie, et donc aussi dans Empire, je transmette une image plutôt pessimiste de l'humain, et même si j'ai décrit l'ensemble des concepts collectifs, famille y comprise, comme infestés de violence ou pervers, ou encore comme des malentendus des plus stupides, il y a comme une lumière au bout du tunnel : c'est cet autre, qui écoute. C'est le spectateur qui, pour reprendre une belle expression de « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, voit le comédien s'agiter devant lui dans son aveuglement tragique – et qui l'intéresse, qu'il écoute peut-être même plein de sympathie. On ne peut pas avoir plus de rédemption en ce monde.

ANNEXES

- PHOTOS
- AUTOUR DU SPECTACLE
- LIENS UTILES
- PRESSE
- PISTES PÉDAGOGIQUES

ArrasThéâtre
Laurette Hue,
09 71 00 56 62
lhue@tandem.email

DouaiHippodrome
Maxence Maréchal-Delmotte,
09 71 00 56 64
mdelmotte@tandem.email





AUTOUR DU SPECTACLE

LES ACCORDS SYKES-PICOTS

Les accords Sykes-Picot sont des accords secrets signés le 16 mai 1916, après négociations entre novembre 1915 et mars 1916, entre la France et le Royaume-Uni (avec l'aval de l'Empire russe et du royaume d'Italie), prévoyant le partage du Proche-Orient à la fin de la guerre (espace compris entre la mer Noire, la mer Méditerranée, la mer Rouge, l'océan Indien et la mer Caspienne) en plusieurs zones d'influence au profit de ces puissances, ce qui revenait à dépecer l'Empire ottoman. Ces accords secrets n'ont été finalement révélés au grand public que le 23 novembre 1917 dans un article des Izvestia et de la Pravda et le 26 novembre 1917 dans un article du Manchester Guardian. Le Proche-Orient est découpé, malgré les promesses d'indépendance faites aux Arabes, en cinq zones :

1. Zone bleue française, d'administration directe formée du Liban actuel et de la Cilicie ;
2. Zone arabe A, d'influence française comportant le nord de la Syrie actuelle et la province de Mossoul ;
3. Zone rouge britannique, d'administration directe formée du Koweït actuel et de la Mésopotamie ;
4. Zone arabe B, d'influence britannique, comprenant le sud de la Syrie actuelle, la Jordanie actuelle et la future Palestine mandataire ;
5. Zone brune, d'administration internationale comprenant Saint-Jean-d'Acre, Haïfa et Jérusalem. La Grande-Bretagne obtiendra le contrôle des ports d'Haïfa et d'Acre.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Accords_Sykes-Picot

LE DOCUMENTAIRE...

... AU THÉÂTRE

Le « théâtre documentaire » a été initié par Peter Weiss, auteur suédois d'expression allemande.

Entre 1963 et 1965, Peter Weiss assiste au procès de vingt-deux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz. À partir de ses notes, il écrit *L'Instruction* (1965), pièce qui lui permettra de développer sa théorie du théâtre documentaire.

Voici les grandes lignes de la définition qu'il en donne :

« Le théâtre documentaire adopte un point de vue contre le point de vue médiatique. En effet, il s'oppose aux médias de masses - et plus largement à l'État - qui manipulent l'information. Alors que les médias tendent à cacher, à camoufler, et à corrompre la vérité, le théâtre documentaire, quant à lui, fait lumière sur des événements et conflits géopolitiques, en s'inspirant de sources fiables et en en rendant compte fidèlement. »

Depuis Weiss, plusieurs metteurs en scènes et auteurs à travers le monde ont créé des spectacles de ce type.

Source : https://www.theatreperiscope.qc.ca/media/le_documentaire_%20faire_lamour.pdf

LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

Le théâtre documentaire se définit comme un théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et montés en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge. Le théâtre documentaire questionne l'utilisation des sources.

Dès le XIXe siècle, certains drames historiques utilisent, parfois in extenso, leurs sources. C'est le cas de Georg Büchner (1813-1837) qui, dans *La Mort de Danton*, utilise nombre d'ouvrages historiques. (...) Ecrite en 1835, il est intéressant d'envisager l'utilisation du document dans cette œuvre, qui est à l'origine du théâtre documentaire qui se développe aux lendemains de la Première Guerre mondiale.

Büchner, mort à vingt-trois ans, tour à tour pamphlétaire, agitateur politique, philosophe, savant et écrivain, produisit trois pièces qui lui valurent un prodigieux destin posthume. Situé à l'articulation entre romantisme et réalisme social, il annonce toute la dramaturgie du XXe siècle (...).

Le théâtre du document est donc l'héritier du drame historique. Il s'oppose à un théâtre de pure fiction, jugé trop idéaliste et apolitique, et s'insurge contre la manipulation des faits en manipulant lui aussi les documents à des fins partisans. Il utilisera plus tard volontiers la forme du procès ou de l'enquête, qui permet de citer les comptes rendus, comme le fera Heinar Kipphardt dans *L'Affaire Oppenheimer* (1964) ou Peter Weiss dans son *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution* (1968).

Héritier lui aussi de Büchner, Erwin Piscator (1896-1966), metteur en scène allemand qui a donné une puissante impulsion au théâtre politique dans les années vingt, a multiplié les innovations scénographiques aussi bien que dramaturgiques au service d'un marxisme révolutionnaire. Piscator se sert du théâtre comme outil politique. Il aimait dire que la génération de 1914 était morte pendant la guerre, même si elle n'avait pas péri sous les obus. Après un tel cataclysme, les hommes et le théâtre ne peuvent plus être les mêmes. Piscator utilise donc le théâtre pour reconstruire l'histoire. Il pense en effet que la vie des hommes est marquée par le conditionnement économique et social. Il cherche à informer son public par ses pièces de théâtre et a la volonté réelle de mettre en scène la réalité sociale de son époque. Il n'hésite pas à diffuser des documentaires et des photos qui ajoutent une information supplémentaire. Pour lui, l'important n'est pas la pièce en elle-même, mais le résultat informatif. Le théâtre est ainsi utilisé comme média pour véhiculer un message. Il expérimente la formule du « drame documentaire » dans *Malgré tout !* (1925), œuvre collective de toute une équipe théâtrale, reposant intégralement sur le document politique, dont d'authentiques séquences cinématographiques organiquement liées aux événements scéniques. Piscator fait ainsi partie des promoteurs du théâtre d'agit-prop¹⁵ (terme venant du russe *agitatsiya-propaganda* : « agitation et propagande »), forme d'animation théâtrale qui vise à sensibiliser le public à une situation politique ou sociale, et qui apparaît après la révolution russe de 1917 et se développe surtout en URSS et en Allemagne jusqu'en 1932-1933.

Source : <http://www.fabula.org/colloques/document1734.php>

* Dossier complet « Pour une approche du théâtre documentaire » réalisé par le théâtre de Cornouaille :

http://www.lephenix.fr/wp-content/uploads/2016/03/theatre-doc_dossierpeda.pdf

Extrait : « (...) le docu-fiction, genre auquel sa démarche et sa dimension pédagogiques assurent un succès grandissant. Le recours à la fiction par la narration et ; l'incarnation de personnages constitue un media efficace et donne une lisibilité et une accessibilité nouvelle à l'Histoire. Étonnamment, cette vulgarisation n'interdit pas une approche relativement complexe et subtile des événements. Le théâtre documentaire relève tout à la fois de ces divers aspects : la prétention à la « vérité » du témoignage, la démarche pédagogique et/ou critique, et la dimension artistique au travers d'une mise en scène. En effet, là où l'auteur du récit documentaire élaborera la narration (instances énonciatives, point de vue, construction d'un schéma et d'un ordre narratif...), le metteur en scène fera lui aussi des choix qui conditionneront la réception de son spectacle... »

* Vidéo Débat/ Rencontre « Comment le documentaire devient théâtre ? » par Artcena. Rencontre animée par Armelle Talbot, Maître de conférences en Arts du spectacle à l'Université Paris Diderot – Paris 7 : <https://www.theatre-video.net/video/Rencontre-Comment-le-documentaire-devient-theatre>

* Vidéo Conversation « Existe-t-il un théâtre documentaire ? » avec Yannick Butel, chercheur, critique à l'Insensé (insense-scenes.net), enseignant à l'Université d'Aix Marseille, Florence March, enseignant-chercheur, Maître de Conférences à l'Université d'Avignon modération Karelle Ménine

Le matériau documentaire peut être très divers (collecte de témoignages, textes, films...) et exploité avec une grande liberté. Parfois les artistes s'inspirent de la réalité, des faits réels pour proposer une forme documentaire utopique. C'est notamment le cas avec le spectacle *Les optimistes* de la compagnie Majaz qui réunit sur scène des comédiens venus d'Israël, de Palestine, du Liban, d'Iran, du Maroc. Une pièce qui mêle utopie et réalité historique.

Une autre artiste dans la même veine du théâtre documentaire.

Yael Ronen (née en 1976 à Jérusalem) est une dramaturge austro-israélienne. Ses pièces mêlent performance et documentaire. Avec *Common Ground*, la dramaturge nous emmène par exemple au cœur de la Yougoslavie ; un pays qui n'existe plus. Pour la deuxième fois après 1914, Sarajevo a été le théâtre d'un conflit sans fin. Beaucoup de gens ont fui, certains pour trouver une nouvelle vie, et se sont installés à Berlin. Ils viennent de Belgrade, de Novi Sad ou de Prijedor, Yael Ronen les réunit sur scène dans une sorte de psychodrame géopolitique. (...)

Le théâtre devient la scène commune où tout sera débattu, la chambre d'écho de la grande Histoire et des petites histoires individuelles. Tous les projets de Yael Ronen se placent au centre de terribles contradictions et attaquent les clichés et la langue de bois avec un humour dévastateur.

Dans sa dernière pièce, *The Situation*, elle implante le Proche-Orient à Berlin et le pose sur la scène. Et ce n'est pas la première fois. Le Proche-Orient, le conflit israélo-palestinien, l'extermination des juifs et l'exode, la fuite et l'exil étaient déjà au programme de sa pièce *La 3e génération* en 2008. Pour les besoins de sa pièce, elle a sillonné Israël avec son équipe germano-israélo-palestinienne, glanant sur place des histoires familiales, des souvenirs et des expériences personnelles en multipliant les angles, les idées, les sentiments.

Pour *The Situation*, elle était aussi partie en exploration avec ses comédiens pendant des semaines : à Neu-Kölln, un quartier multiculturel de Berlin. Elle-même a vécu là quelques années. Avec le comédien Yousef Sweid, un Israélien palestinien chrétien, et le fils qu'ils ont eu ensemble.

Cette pièce se nourrit aussi d'expériences biographiques : elle aborde leur séparation, traçant un parallèle entre l'échec des négociations de paix israélo-palestinienne et la séparation de leur couple. Dans *The Situation*, 3 Palestiniens, 1 Syrien et 1 Israélienne suivent un cours d'allemand. Ils ont tous les cinq quitté leur pays au Proche-Orient, fuyant la guerre, la violence, la haine. Le conflit du Proche-Orient déteint sur la perception que les protagonistes de différentes origines ont l'un de l'autre.

Par Petra Dormmann

Source : <http://sites.arte.tv/metropolis/fr/le-theatre-politique-de-lisraelienne-yael-ronen-est-un-laboratoire-pour-la-condition-de-refugie>

LIENS UTILES

* Page internet du spectacle sur le site du TANDEM Scène nationale :

<http://www.tandem-arrasdouai.eu/fr/tandem/programmation/saison/2016-2017/lieu/arras/empire.html>

Rendez-vous du TANDEM Scène nationale proposés autour du spectacle Empire :

* Conférence Autour de Empire Le théâtre documentaire : néo-naturalisme ou «faire théâtre de tout» ?, animée par Yannic Mancel, conseiller artistique, dramaturg et enseignant à l'Université de Lille 3 - Charles de Gaulle, au théâtre d'Arras le lundi 16 janvier à 14h30. Entrée libre.

* Journée d'étude autour de l'éducation artistique et culturelle et de la question :

L'ACTUALITÉ SUR UN PLATEAU : Y A-T-IL TROP D'ÉTRANGER-E-S DANS LE MONDE ?

Mercredi 25 janvier 2017 à Canopé et au théâtre d'Arras. En partenariat avec l'Association nationale de Recherche et d'Action théâtrale, la Délégation Académique aux Arts et à la Culture de Lille, l'Université d'Artois et Canopé, mercredi 25 janvier 2017. De 9h30-17h30.

Cette journée s'adresse principalement aux responsables d'associations, médiateurs culturels, artistes, éducateurs, animateurs, enseignants, élèves, journalistes, mais aussi plus largement à tous les amateurs de spectacle vivant désireux de partager une démarche de recherche collective sur les liens entre création artistique et société.

Inscription : https://docs.google.com/forms/d/1O_OC5MTafRNELVDnp41BZ_79QxXwFLzxoI9zvSbYU2A/viewform?edit_requested=true

Site internet du Musée de l'Histoire de l'Immigration : <http://www.histoire-immigration.fr/>

Avec le film en ligne à visionner « Deux siècles d'histoire de l'immigration en France » : <http://www.histoire-immigration.fr/histoire-de-l-immigration/le-film>

ARTICLES DE PRESSE

UNE PIÈCE MAJEURE.

La dernière création de Milo Rau présentée pour la première fois au théâtre de Vidy-Lausanne marque la fin d'une trilogie interrogeant l'histoire européenne. *Empire* est sans nul doute, une pièce qui frappe les cœurs, les corps et les esprits.

Milo Rau porte un regard tranchant sur le monde contemporain et le livre en toute justesse dans sa nouvelle création *Empire*, dernier volet d'une trilogie européenne commencée en 2014 avec *The Civil Wars* puis *The Dark Ages*, en 2015. La pièce interroge le destin de quatre acteurs, une Roumaine – Maia Morgenstern, un Grec – Akillas Karazisis, et deux Syriens – Ramo Ali et Rami Khalaf, en résonance avec les mythes antiques dans une Europe qui semble oublier ses racines et ne sait pas ce quel sera son avenir.

D'entrée, nous sommes confrontés à une immense bâtisse en ruines, au pied de laquelle s'amoncellent les stigmates d'une guerre passée ; cela pourrait tout aussi bien être un vestige d'un palais occidental à l'architecture gothique, qu'un autre au Moyen-Orient. Lorsque les acteurs tournent ce module, nous basculons dans l'ancienne cuisine de Ramo Ali en Syrie, et c'est là qu'est donnée une parole que l'on ne pourrait pas entendre de cette manière, ailleurs. Chacun va filmer tour à tour les autres, comme pour laisser une trace, un message prenant place dans la réalité du présent pour mieux le transmettre à nos regards de citoyens parfois détachés de ce qu'il se passe « loin » de nous.

Nous connaissons actuellement les frontières géographiques de l'Union Européenne, mais l'histoire de l'Europe s'inscrit bien au-delà, dans un *Empire* qui a tissé une véritable toile d'araignée au fil des siècles. Au travers des histoires très concrètes des quatre acteurs, c'est cette toile que Milo Rau explore et déroule. Ainsi, les accords Sykes-Picot au Proche-Orient en 1916, la Révolution russe qui a suivi la Première Guerre Mondiale, les déportations sous le régime nazi, la Dictature des colonels en Grèce à la fin des années 60 ou la guerre en Syrie actuelle s'entremêlent. Tous ces faits vécus directement ou indirectement par les comédiens ou leur famille nous emmènent dans des zones d'inconfort – comme lorsque l'on voit défiler les photographies d'hommes morts sous la torture du régime d'Assad, partageant ainsi le besoin de réponse d'Amir Khalaf sur ce qu'il a pu arriver à son frère disparu. À partir d'une parole intime, chacun des protagonistes trouve la juste distance en ne basculant jamais dans la compassion qui se voudrait trop émotive ou liée à l'affect.

Nous sommes également mis sur le chemin de l'héritage d'une violence au travers des âges qui prend ses racines dans la Grèce antique notamment au travers du mythe de Médée ou de Jason. Remontant jusqu'aux origines, au berceau démocratique, *Empire* interroge avec brio les enjeux sociétaux et géopolitiques actuels qu'ils soient liés aux guerres, à l'exil, à la religion et avant toute chose notre rapport à l'être.

Source : <http://www.carnetdart.com/empire/>

LE PRINCIPE DE RÉALITÉ N'EMPÊCHE NI LE COURAGE, NI L'ÉMOTION

A Vidy, *Empire* de Milo Rau traverse les illusions de l'actualité avec maestria.

Au théâtre, espace d'illusions, peut parfois surgir la réalité dans sa plus poignante nudité. (...)

Face à cette pièce qui entremêle les témoignages de quatre comédiens, une Roumaine, deux Syriens et un Grec, les fumées de l'actualité, des guerres, des migrations, se dissipent pour révéler la puissance de destinées humaines qui dessinent à elles seules les frontières aiguës d'un empire, l'Europe.

Cet empire est le nôtre, il assoit notre vision du monde, atténuée, si ce n'est amoindrie, par le confort intellectuel et matériel que sa prédominance confère. A la périphérie de ce territoire, notre regard devient fuyant, s'oublie dans la contemplation distraite d'écrans filtrant le lointain.

L'illusion est notre royaume

L'illusion est notre royaume, Milo Rau nous ramène à l'empire (l'emprise) du réel, en usant des mêmes armes qui

nous endorment, ces caméras que le metteur en scène braque sur ses acteurs pour cerner leur parole la plus intime déployée en direct sur leurs visages agrandis.

Avec lui, Maia Morgenstern, Ramo Ali, Akillas Karazissis et Rami Khalaf prennent le risque de dévoiler leurs vies où les malheurs se bousculent au gré de voyages pas toujours désirés, où les êtres chers disparaissent comme les pages d'un calendrier fatal, où la géopolitique fait mal.

Les smartphones servent à diffuser les dernières paroles des morts, père ou mère. Les images médiatiques d'attentat sont détournées de leur impersonnalité par les commentaires de ceux qui ont fréquenté les lieux, ont vécu à côté du sang écoulé. Les photos de prisonniers syriens morts après torture incarnent la quête éperdue de retrouver un frère...

Pas de pathos

Le risque est évidemment de dérapier dans le pathos, de plaquer des accords trop forts sur le clavier de la compassion. Mais le metteur en scène suisse en a conscience, lui qui avait présenté en mars dernier une pièce au titre éloquent: Compassion mitrailleuse... Chacun de ses narrateurs autobiographiques est comédien. Ils savent s'abriter, prendre de la distance et faire tinter l'humour, restituer la pâte humaine, familiale, qui les constitue et nous les rend si douloureusement proches.

Milo Rau sait aussi relier leur parole à l'histoire la plus vaste, la plus littéralement théâtrale. Il avait invoqué Tchekhov et Shakespeare. Sur ce volet migratoire et guerrier, il cite avec une justesse folle les anciens Grecs, Troie, Médée. Aujourd'hui, il devient impossible de séparer le chaos de l'histoire et la manière de le voir. Tout comme le réalise un Gianfranco Rosi dans son film *Fuocoammare*, Milo Rau trouve des solutions inédites pour rendre compte de l'horreur et de l'impuissance de ses spectateurs. Car c'est bien là que commence la tragédie...

(24 heures)

(Créé: 06.10.2016, 11h26)

PISTES PÉDAGOGIQUES

AVANT LE SPECTACLE

UN SPECTACLE AU CŒUR DE L'EUROPE :

1- Proposer aux élèves de rédiger une définition de ce qu'est pour eux l'Europe. Selon la section la définition sera plus ou moins élargie par les connaissances acquises notamment en histoire-géographie.

2- Puis, inviter quelques élèves à proposer leur définition à l'ensemble de la classe afin de compléter le tableau suivant :

Qu'est-ce-que l'Europe selon le point de vue :

POLITIQUE, ECONOMIQUE, SOCIAL	HUMAIN

3- Inviter les élèves à saisir le mot « Europe » sur le moteur de recherche « Google » et entamer à voix haute un échange sur les entrées proposées par ce même moteur de recherche.

4- Réaliser une étude (concise) de la carte de l'Europe et demander aux élèves quel(s) pays ils connaissent le mieux et pour quelles raisons.



Qu'est-ce-que l'Europe selon le point de vue :

PAYS EUROPÉEN	MA CONNAISSANCE DU TERRITOIRE
Exemple : Allemagne	Echange franco-allemand scolaire

5- Proposer aux élèves d'écrire un texte qui parle, décrit leur pays d'origine. Si tous sont originaires de France, la lecture des écrits sera intéressante car chacun des jeunes aura un point de vue un peu différent et il serait pertinent de mettre en évidence les divergences en les notant au tableau afin d'entamer un débat. L'échange sera riche si certains élèves ont d'autres origines. Nous sommes dans une région où l'immigration a été forte au lendemain des deux conflits, il est ainsi, envisageable de demander aux élèves de demander de quels pays sont originaires leurs grands-parents et arrière grands-parents et quel est leur héritage identitaire que l'on rassemblera au sein d'un padlet.

(Outil collaboratif en ligne qui permet de créer et de partager des murs virtuels et qui fonctionne sur la plupart des supports mobiles, smartphones ou tablettes.)

Exemple :



6- Demander aux élèves de faire une liste de ce qui leur manquerait le plus s'ils devaient quitter la France.

7- Proposer une lecture collective de l'article de presse ci-dessus Une pièce majeure.

* Un spectacle du tragique

Un retour sur des extraits de pièces tragiques peut être intéressant afin de confronter la proposition de Milo Rau au théâtre tragique. Pour ce faire, il est possible de reprendre la figure emblématique de Médée.

* UN SPECTACLE DU MOUVEMENT

1- Demander aux élèves de travailler par groupe afin de mettre en scène la fuite. Les raisons de la fuite doivent être différentes d'un groupe à l'autre et doivent être comprises par le spectateur.

2- Proposer aux élèves d'imaginer un dialogue entre deux personnes d'origine territoriale diamétralement opposées qui évoquent l'Europe.

3- Inviter les élèves à mettre en scène la frontière en proposant un moyen de se déplacer (courir, sauter, ramper, ...) et d'effectuer ces déplacements en ajoutant un sentiment sur le visage.



APRÈS LE SPECTACLE

* SE REMÉMORER LE SPECTACLE

- 1- Demander à quelques élèves d'évoquer face à la classe ce qu'il sait sur les déplacements de population actuels.
- 2- A quel moment du spectacle correspond cette image ? Demander aux élèves quel est la volonté, ici, de montrer un bâtiment en ruine pour le mettre en scène.



- 3- Questionner les élèves sur ce choix : pourquoi mettre en scène un bâtiment en ruine dans le décor ? A quel genre de bâtiment cet élément fait-il référence ? Qu'est-ce que le spectateur doit comprendre face à ce décor en déconstruction ?
- 4- Demander aux élèves seuls ou en groupes de réaliser une proposition de décor qui symboliserait les ruines d'un pays, d'une vie, d'une génération, de l'espoir...
- 5- Inviter les élèves à concevoir le « trésor » recherché en Europe par ceux qui fuient.
- 6- Dès l'ouverture du spectacle, le décor bascule. Demander aux élèves de se remémorer l'ensemble des éléments présents sur le plateau. (S'appuyer sur les photos du spectacle)
- 7- Demander aux élèves d'apporter un objet qui symbolise le mieux leur « chez soi ». Puis, disposer l'ensemble au milieu de la classe et leur demander d'imaginer en groupes une saynète sur l'histoire de ces objets.
- 8- Etudier avec les élèves les aspects et les volontés du théâtre documentaire à l'aide du texte de ce dossier.
- 9- Inviter les élèves à faire un retour sur le contexte historique notamment les accords Sykes-Picot au Proche-Orient en 1916 à l'aide du paragraphe « Les accords Sykes-Picot » de ce dossier.

DE LA PIÈCE À L'ACTUALITÉ

* VERS UNE DÉFINITION DE L'IMMIGRATION

1- Proposer une liste de mots tels que : étranger, exilé, migrant, immigrant, fugitif, réfugié, apatride, ...
Demander aux élèves de choisir le mot qui, selon eux, correspond le mieux aux personnages sur scène et de justifier leur choix à l'aide d'un exemple de la pièce.

2- Demander aux élèves de faire le lien entre l'œuvre d'art ci-dessous et la pièce de Milo Rau.



3- Inviter les élèves à faire le lien entre les images ci-dessous et le spectacle.



La clôture de la honte, Bangladesh :
<http://www.a-l-oeil.info>



Art Attack - Banksy - Palestine mur près de Qalandiya - juillet 2005 - <http://www.parisladouce.com>

TANDEM

Scène nationale

SAISON

2016 / 2017

ALAIN PLATEL Nicht Schlafen (Pas dormir) ===== VINCENT MACAIGNE En manque =====
===== ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE / CHRISTIAN ZACHARIAS =====
===== JOËL POMMERAT Cendrillon ===== PIPPO DELBONO Vangelo =====
===== WIM VANDEKEYBUS Speak low if you speak love ===== ALIÉNOR DAUCHEZ Votre Faust
LES MULTIPISTES / 100 % JOHANN LE GUILLERM ===== ANNE NGUYEN Autarcie (...) =====
===== MILO RAU Empire ===== IVANA MÜLLER Partituur =====
===== SIDI LARBI CHERKAOUI Fractus V ===== AURÉLIEN BORY Espæce =====
BENJAMIN LAZAR / JUDITH CHEMLA / FLORENT HUBERT Traviata - Vous méritez un avenir meilleur
===== CHIARA GUIDI / ROMEO CASTELLUCCI Buchettino ===== PIERRE RIGAL Même =====
===== STEFAN KAEGI / RIMINI PROTOKOLL Nachlass ===== KEREN ANN =====
GUILLAUME VINCENT Songes et Métamorphoses ===== PAULINE BUREAU Dormir 100 ans =====
===== LE CONCERT D'ASTRÉE / EMMANUELLE HAÏM =====
===== SEYED KAMALEDDIN HASHEMI On which wind will you ride ===== MAUD LE PLADEC Concrete
===== LE POÈME HARMONIQUE / MIMMO CUTICCHIO Caligula ===== CHRISTINE SALEM =====
LIES PAUWELS Het Hamiltoncomplex ===== AMANDINE BEYER Il teatro alla moda =====
===== CLAIRE RUFFIN L'Insomnante ===== LE POÈME HARMONIQUE God Save the Queen
===== EMILY LOIZEAU Mona ===== ADRIEN BÉAL Le Pas de Bême =====
===== ANNE CONTI Tout reste à faire ===== PIERRE MEUNIER Forbidden di sporgersi =====
ANTOINE LEMAIRE Nous voir nous ===== RAVEN RÜELL Mission =====
===== RODRIGO AMARANTE ===== ENSEMBLE PYGMALION Brockes-Passion
===== AMIR REZA KOOHESTANI Hearing ===== RADHOUANE EL MEDDEB Face à la mer =====
===== STEFAN KAEGI / RIMINI PROTOKOLL Top Secret International =====
===== MOHAMED EL KHATIB Stadium ===== TANIA EL KHOURY Gardens speak =====
LIONEL SUAREZ / VINCENT SEGAL / AIRELLE BESSON / MININO GARAY Quarteto Gardel =====
===== TOSHIKI OKADA Time's Journey Through A Room ===== MARIANNE FAITHFULL ===== ...

www.tandem-arrasdouai.eu

Le TANDEM - Scène nationale est subventionné par : la Ville d'Arras, la Ville de Douai, le Ministère de la Culture et de la Communication,
le Conseil régional des Hauts-de-France / Nord Pas de Calais - Picardie, le Conseil départemental du Nord et le Conseil départemental du Pas-de-Calais.