

HEIDI & ROLF ABDERHALDEN / MAPA TEATRO

La double origine, suisse et colombienne, d'**Heidi** et **Rolf Abderhalden** n'est sans doute pas étrangère au fait qu'ils considèrent le théâtre comme un territoire vivant, aux frontières poreuses, où se croisent tout autant les cultures, les communautés que les disciplines artistiques. Pendant leurs années de formation en Europe, chacun a développé son approche personnelle, à travers les techniques corporelles (Rolf et Heidi ont notamment été les élèves de Jacques Lecoq), comme à travers la dramaturgie et les arts plastiques. Deux regards qui se conjuguent aujourd'hui au sein du Mapa Teatro, compagnie qu'ils ont fondée en 1985 à Paris. Depuis *Casa Tomada*, leur premier spectacle conçu d'après la nouvelle de Cortázar, le frère et la sœur travaillent en symbiose. À partir d'un dialogue constant et de l'influence qu'ils ont l'un sur l'autre, ils créent un langage commun, ouvert sur l'altérité. Après avoir monté de nombreux textes classiques ou contemporains, ils ouvrent en 2002, avec *Testigo de las ruinas*, projet mené sur plusieurs années avec les habitants d'un quartier de Bogotá voué à la destruction, un nouveau cycle de travail qui explore les tissages complexes entre réalité et fiction, intime et politique. Résolument transdisciplinaires, leurs créations empruntent des formes diverses – interventions urbaines, installations visuelles – dont on perçoit l'écho dans leurs spectacles. Premier volet de la trilogie *Anatomía de la violencia en Colombia*, *Los Santos Inocentes* s'inscrit dans ce qu'ils nomment leur « laboratoire de l'imaginaire social ». Ils viennent pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : www.mapateatro.org

Entretien avec Rolf Abderhalden

Comment est né le Mapa Teatro ?

Rolf Abderhalden : En 1984, ma sœur Heidi et moi terminions tous deux nos formations à Paris. Nous étions passés par l'école de Jacques Lecoq. Suite à sa participation à l'atelier de formation théâtrale, animé par Philippe Gaulier et Monika Pagneux, Heidi s'est également formée à la méthode Feldenkrais, qui consiste en une prise de conscience par le mouvement. En 1985, nous avons réalisé notre première création, *Casa Tomada*, inspirée du texte éponyme de Cortázar, et avons décidé de fonder notre propre compagnie, le Mapa Teatro. Depuis, nous avons toujours travaillé ensemble pour des mises en scène de théâtre, d'opéras, mais aussi pour des installations visuelles, sonores et des interventions urbaines. Nous sommes comme ces couples qui peuplent le monde de l'art. En ce qui nous concerne, nous sommes en réalité trois, Heidi, Elisabeth et moi. Elisabeth est notre sœur. Linguiste et styliste de formation, elle est devenue spécialiste de la broderie Ari qu'elle a apprise et qu'elle pratique en Inde depuis de nombreuses années. Elle a créé les costumes de presque tous nos spectacles. Tous les projets du Mapa Teatro, depuis leurs prémises jusqu'à leur processus de réalisation, naissent d'un dialogue entre Heidi et moi. Puis nous appelons Elisabeth, quand le projet a déjà pris une première forme dans nos esprits.

Comment se déroule votre collaboration ? Y a-t-il un partage des tâches ?

D'une certaine façon, chacun entre dans le projet à travers sa sensibilité et ses compétences propres, mais au final, nous travaillons tous deux à son intégralité. Moi, je pense immédiatement à l'espace, au dispositif dans lequel le spectacle va avoir lieu, aux formes visuelles qu'il va prendre. Tandis que Heidi se concentre sur la dramaturgie, la structure narrative, les références – en particulier cinématographiques – qui vont pouvoir nous guider. Nous nous influençons mutuellement.

Mapa signifie carte en espagnol. Est-ce un indice de votre rapport géographique au théâtre, un théâtre que vous pratiquez à travers le monde entier ?

Oui, c'est comme si ce nom nous destinait d'emblée aux voyages, à différents espaces de création, mais aussi à la rencontre de différentes communautés, différentes langues. Quelque chose de très beau s'est tissé autour de cette notion de cartographie que contient le *mapa*.

Pourquoi avez-vous choisi de retourner en Colombie après vos études en France ?

On revient toujours là où sont enterrés nos morts. Un jour ou l'autre. Nous sommes retournés en Colombie avec notre premier spectacle, *Casa Tomada*, créé en Suisse. Ce spectacle a été très bien reçu à Bogotá et il a eu un certain retentissement. On a très vite eu la possibilité de le jouer dans plusieurs théâtres de la ville. Notre démarche de travail, une forme d'écriture sur le plateau, était alors très peu courante en Colombie. Même si, dans le spectacle, nous partions d'un texte, il n'apparaissait plus comme tel sur scène : il était traduit en textures, en une sorte de monde sonore et visuel. Nous avons compris qu'il fallait être là pour continuer notre travail de création. Puis on nous a proposé d'enseigner au Conservatoire d'Art Dramatique et ensuite, à La Faculté des Arts de l'Université Nationale de Colombie.

Vous y avez créé un master assez pionnier en Amérique latine ? Quel est votre rapport à la pédagogie ?

Nous avons imaginé un master transdisciplinaire, mêlant théâtre et arts vivants. La création et la pédagogie ont été pour nous toujours extrêmement liées, d'autant plus qu'à cette époque, il était inimaginable – à moins d'aller travailler comme acteur pour la télévision – de vivre de son seul travail de création. Très vite, la pédagogie est devenue pour nous un espace de création en soi, dans lequel nous avons pu expérimenter beaucoup de projets créatifs avec de jeunes artistes – des acteurs comme des plasticiens.

Vous l'avez dit, le théâtre colombien a une tradition de création collective, développée dans les années 70, et fonctionne autour de l'énergie de groupe. Cela a-t-il eu une influence sur vos travaux suivants ?

Bien évidemment. Même si nous ne faisons pas de création collective au sens strict du mot, nous travaillons de façon collective. Le Mapa proprement dit, comprend un petit noyau: Heidi, Elisabeth et moi, mais aussi Gimena Vargas, qui est par ailleurs réalisatrice, et Jose Ignacio Rincón, qui est acteur. Ils nous accompagnent dans les projets depuis leur gestation. Puis, ensuite, le groupe s'agrandit. La communauté qui se constitue alors correspond au projet, et se défait avec lui. Nous collaborons avec différents types de personnes. Par exemple, quand nous travaillons dans un quartier de Bogotà avec ses habitants, la communauté est beaucoup plus large: c'est ce que nous appelons des « communautés expérimentales ».

Vous avez créé un lieu de travail, le « laboratoire d'artistes ». Le théâtre est-il pour vous un moyen d'expérimentation, un espace de recherche ?

Le laboratoire est un lieu qui nous a permis de pouvoir articuler la recherche, la pédagogie et la création : la pensée-crétion. Il nous a permis aussi de rester très autonomes dans nos productions. Le laboratoire justement nous permet d'alterner des périodes de stricte recherche avec des périodes d'enseignement et de création. Nous avons pu imaginer une façon de travailler et de produire nos projets, à partir d'un double point de vue, politique et esthétique. Dans notre laboratoire, nous faisons des choses qui ne sont pas identifiables comme objets théâtraux. Cela nous permet de chercher une articulation entre notre univers et des tranches de réel, des morceaux de vie quotidienne, qui ne sont pas spectaculaires, qui n'ont pas de public. Nos dernières créations – dont *Los Santos Inocentes* – sont des produits de cette méthode de travail en laboratoire, maintenant très affirmée. En termes de forme, le résultat final est déconcertant, inclassable. Je considère le théâtre avant tout comme un art et n'hésite pas à transgresser les frontières qui lui sont habituellement prescrites. C'est une revendication esthétique qui est peut-être plus nécessaire en Colombie qu'ailleurs... Le laboratoire nous permet donc de pouvoir travailler pendant des mois, sans savoir ce que cet objet deviendrait finalement.

Quand vous avez commencé à travailler sur *Los Santos Inocentes*, vous ne saviez donc pas tout de suite si cela deviendrait un spectacle de théâtre ?

Non, à ce moment-là nous ne savions pas qu'elle forme finale prendrait notre travail – spectacle de théâtre, installation, performance ou film. Nous avons même pensé à un moment que ça ne serait pas une pièce de théâtre, tant il nous semblait difficile de faire dialoguer tous les matériaux aux registres si différents que nous avons récoltés à Guapi. Mais nous voulions atteindre une problématisation aiguë du rapport complexe entre fiction et réalité. Notre présence physique nous semblait donc nécessaire afin de faire face à ces éléments réels si forts. Il fallait faire de cette collecte un acte vivant, un acte au présent, donc un spectacle. D'ailleurs, même si celui-ci est maintenant construit, fini en quelque sorte, il continue de se modifier au gré des représentations, en fonction des lieux dans lesquels nous le jouons. C'est une matière résolument vivante, qui reste très énigmatique pour nous aussi. Nous ne sommes pas face à des acteurs, mais face à une mémoire transmise par des images. Cette mémoire s'est réveillée en chacun de nous: par exemple, pour Julián Diaz, un acteur afro-colombien avec lequel nous travaillons depuis longtemps, le travail est devenu une expérience très personnelle, très existentielle. Son appartenance à la communauté afro-colombienne a sans doute inscrit dans son corps toute une histoire passée, qui s'est réactivée lorsque Julián a participé à cette célébration des Saints Innocents que nous avons organisée sur scène.

Comment êtes-vous arrivés à Guapi ?

Nous voulions interroger cette relation – si forte en Colombie – qui existe entre fête et massacre, ce lien si intense entre la vie et la mort. Dans l'histoire du conflit colombien, la mort est présente de façon très vivace dans la fête. Fêter, célébrer, c'est-à-dire le propre de la vie, entre alors en lien avec tous ces épisodes de massacre qui ont eu lieu en Colombie ces dernières années. Comment se rencontrent ces deux façons d'être au monde, comment coexistent-elles ? C'est en nous posant ces questions que nous sommes arrivés à Guapi. Nous avons entendu parler de la fête des Santos Inocentes de Guapi, mais nous n'y étions jamais allés.

Pouvez-vous nous décrire ce qui se passe concrètement pendant cette fête ?

La fête est le résultat d'un syncrétisme de la fête catholique et de la célébration païenne des anciens esclaves venus d'Afrique. La fête des Saints Innocents est, en fait, la commémoration d'un massacre. Ce jour-là les blancs autorisaient les esclaves noirs à célébrer à leur manière : ils transgressaient ainsi les rôles de maître et esclave en inversant leur rôle et leur fonction. Les hommes mettaient des masques de blanc, se costumaient en femme de maîtres blancs et les battaient avec des fouets.

Pourquoi avoir intégré le personnage du chef milicien Hevert Veloza dans votre spectacle ?

Hevert Veloza est une figure qui incarne le pouvoir paramilitaire en Colombie, des forces quasi fantomatiques qui agissent depuis des zones que le citoyen n'arrive pas vraiment à identifier. Le paramilitaire est entré de façon imperceptible, comme une force invisible, dans le conflit colombien, mais il a une action très réelle, mortifère, perverse. Il fait trembler tout l'*establishment*, l'État même, et remet donc en cause la notion d'État protecteur. Nous avons voulu mettre en évidence ce que l'on appelle ici la « parapolitique », c'est-à-dire tous les liens invisibles entre l'État et le paramilitarisme. D'autant que Hevert Veloza est un fantôme bien réel, qui a un visage. Pendant très longtemps, les paramilitaires ne se laissaient pas reconnaître, ils étaient toujours masqués. Mais Hevert Veloza a, lui, fait tomber le masque en s'exposant de façon médiatique. Il a commencé à parler, à confesser ses actes, à la faveur d'une loi récente qui propose une sorte d'amnistie

ou une diminution de peine aux paramilitaires qui passent aux aveux. Nous avons capté beaucoup d'images de ses apparitions à la télévision, pendant lesquelles il fait le récit des nombreux massacres auxquels il a participé. Il a donné plusieurs versions des faits. L'une d'elles est proprement hallucinante et nous l'utilisons dans le spectacle.

Votre spectacle entremêle réalité et fiction, à la manière d'un rêve. Cela correspond-il à une perception de la réalité spécifiquement colombienne ?

On ne peut pas généraliser. Cette forme que vous définissez comme onirique, traduit plutôt une tension entre notre subjectivité personnelle et une subjectivité plus collective. Cette tension est sans doute une des choses qui nous intéresse le plus, car elle met en évidence la relation entre le micro-politique et le poétique. Le théâtre est pour nous un espace de réélaboration, de resignification, de problématisation de la réalité. C'est dans ces possibilités-là qu'il nous intéresse le plus.

Que vous apportiez le théâtre dans des lieux qui n'en sont a priori pas, comme avec *Testigos de la ruinas (Témoins des ruines)* ancré dans ce quartier de Bogotá, El Cartucho, ou qu'au contraire, vous laissiez entrer la réalité sur le plateau du théâtre comme dans *Los Santos Inocentes*, il semble que votre travail théâtral soit intimement relié à des réalités sociales.

Cette relation entre le théâtre – et plus généralement l'art – et la réalité sociale me pose question. Nous ne nous identifions pas du tout à ces pratiques théâtrales qui prennent en charge des questions sociales. Je m'inscris contre cette excessive instrumentalisation de l'art. Nous ne faisons pas un théâtre participatif, ni « communautaire », ni même un théâtre social. Et si, en effet, notre travail est traversé par des questions qui ont à voir avec le social, par des préoccupations politiques, de toute évidence, nous refusons de l'identifier à un travail social qui pourrait s'inscrire dans une stratégie politique particulière. Nous ne tentons pas de résoudre des problèmes sociaux, mais de les manifester dans les territoires de l'art qui sont les nôtres. C'est une question très complexe. Lorsque nous avons travaillé dans le quartier du Cartucho, le gouvernement de la ville, dont le maire d'alors était Antanas Mockus, avait tendance à penser que notre travail pouvait servir à « réhabiliter », à « socialiser » les habitants de ce quartier déshérité, avec lesquels nous étions en train de travailler. On sentait le désir des responsables politiques que notre travail soit comme thérapeutique. Je ne doute pas que le théâtre tel que nous le pratiquons puisse avoir des effets sur la vie sociale, mais ce ne sont pas des buts recherchés, des fins en soi. Il y a souvent des malentendus avec les Européens qui, lorsqu'ils voient notre travail, le qualifient rapidement de « *community art* », de « théâtre documentaire ». Ce sont des catégories liées à vos contextes qui ne correspondent pas vraiment au nôtre, ni à notre pratique. C'est le travail même qui nous a conduit de façon très organique à intégrer des éléments qui font partie du « théâtre documentaire », de ce qu'on appelle « la scène du réel », à travailler cet intervalle si ambigu et tenu entre la fiction et la réalité, entre le document et la pièce poétique, entre le personnage et la figure, dans lequel, à la fin, on ne sait plus ce qui est réalité, représentation ou simulacre.

Si *Los Santos Inocentes* ne s'inscrit pas dans ce qu'on pourrait appeler un « *community art* », bien que la question de l'identité afro-colombienne ne soit jamais l'objet d'un discours, elle n'en est pas moins très présente dans le spectacle.

Bien sûr que c'est une question importante. Nous y avons été confrontés très directement à Guapi, où la population est majoritairement afro-colombienne. Mais nous nous la posons en tant que Blancs, dans cette société colombienne mixte dans laquelle le Noir reste tout à fait soumis, et est encore aujourd'hui relégué dans un monde à part. Noirs et Blancs ne vivent pas les problèmes et les conflits de ce pays de la même façon. Minoritaires à Guapi, nous nous sommes interrogés sur notre subjectivité de Blancs. Qu'est-ce que serait une subjectivité de Noirs, est-ce que ces distinctions existent ? Ce sont le travail et la recherche sur le lieu qui ont fait surgir un champ d'interrogations, de façon très concrète.

Comment utilisez-vous la vidéo dans votre travail ?

Nous ne vouons pas de culte particulier à la vidéo. Elle nous intéresse comme un moyen de mettre en tension différentes stratégies de représentation, de faire coexister différents langages scéniques, d'inquiéter justement le caractère représentationnel du théâtre. D'un point de vue méthodologique, notre recherche se fait toujours à partir du corps. Pour nous, la vidéo ne se définit pas seulement comme des images en mouvement, mais témoigne d'une expérience physique. Les images, que l'on voit dans le spectacle, filmées par Heidi, sont prises de l'intérieur de la fête : elles portent la trace de l'expérience de son corps engagé dans le carnaval, confronté à la foule. La caméra bouge parce que les coups de fouet qu'elle reçoit lui font perdre l'équilibre. Dans cette façon qu'elle a eu de filmer, à partir de son propre corps, on se rapproche de la performance.

Comment définiriez-vous le rôle de la musique marimba dans *Los Santos Inocentes* ?

La musique marimba a une dimension extrêmement paradoxale : jouée principalement lors de célébrations religieuses, elle est, d'après la légende, enseignée par le diable. Dans ses ambivalences, elle est proche du carnaval et contient des croyances qui appartiennent à des traditions qui ne sont pas chrétiennes et qui subsistent par la présence de ces musiciens. À travers la musique, c'est tout un récit qui est transmis. Guapi est l'un des lieux du Pacifique colombien les plus emblématiques de cette musique. Dès le début, nous avons souhaité inclure le marimba dans notre travail et avons voulu que cette musique, à la fois traditionnelle et actuelle, soit jouée *live*. En voyageant le long du fleuve, nous avons rencontré Genaro Torres, un des maîtres du marimba qui voyage maintenant avec nous.

Propos recueillis par Sarah Chaumette



LOS SANTOS INOCENTES (LES SAINTS INNOCENTS)

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET

durée 1h - spectacle en espagnol surtitré en français - première en France

11 12 14 15 16 17 18 À 16H

conception, dramaturgie et mise en scène **Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden** scénographie **Rolf Abderhalden, Santiago Sepúlveda, Pierre H. Pagnin**
lumière **Arno Truschinski** musique et son *live* **Juan Ernesto Díaz** vidéo **Lucas Maldonado, Heidi Abderhalden, Luis A. Delgado** vidéo en direct **Ximena Vargas**
costumes **Elizabeth Abderhalden** assistantat à la mise en scène **Claudia Torres** assistantat à la dramaturgie **Mathias Pees, Martha Ruiz**

avec **Heidi Abderhalden, Agnes Brekke, Julián Díaz, Andrés Castañeda, Santiago Sepúlveda, Claudia Torres**
marimbas et voix **Genaro Torres**

production Mapa Teatro

coproduction Hebbel Theater (Berlin), Fonds culturel suisse en Colombie / avec le soutien du Ministère de la Culture de la République de Colombie