



GRENSGEVAL (BORDERLINE)

ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS ET MAUD LE PLADEC

***Grensgeval (Borderline)* évoque la peur et l'ambiguïté vis-à-vis de l'étranger, et ici plus spécifiquement la situation actuelle de l'arrivée de réfugiés en Europe.**

Guy Cassiers : Je constate que dans leur communication de nombreux médias amalgament le terme de « réfugié » et celui d'« illégal ». En Flandre, parler des réfugiés revient presque à parler des « illégaux », c'est du moins ce que disent les médias, c'est la langue utilisée pour sensibiliser les esprits contre la venue des réfugiés. La manipulation commence là, par le choix des mots utilisés pour évoquer des sujets importants et orienter la pensée du lectorat. Or les réfugiés qui arrivent dans nos pays n'ont pas à être considérés comme des illégaux avant même qu'une chance ne leur soit donnée. La langue influence beaucoup les relations socioculturelles. Le danger est la simplification des situations par le langage, les choses perdant alors leur complexité et les avis devenant tranchés et excluants. S'il est simplifié, le monde est un lieu dangereux pour tous. Elfriede Jelinek explique très bien la complexité de la situation dans laquelle l'Europe et les réfugiés se trouvent. Avec son texte *Les Suppliants*, elle cherche à comprendre, à travers l'écriture, le point de vue des réfugiés qui arrivent en bateau en même temps que la difficulté dans laquelle se trouvent les populations en Europe. Elle cherche à donner une langue aux réfugiés afin que les Européens comprennent leur désarroi et leur situation, or elle reconnaît ne pas y parvenir entièrement. Elle offre une parole fleuve aux réfugiés, mais en tant que personne extérieure à la situation. Le but du spectacle est de leur donner une parole qui éventuellement embarrasse, parce que nous ne pouvons, en réalité, que parler de nous-mêmes. C'est la situation de l'Europe actuellement, c'est la même incompréhension entre l'Europe et la Grèce, et c'est en quelque sorte ce qu'explorait Jonathan Littell dans ses textes *Les Bienveillantes* et dans *Le sec et l'humide*.

Maud Le Pladec : *Grensgeval (Borderline)* est l'exemple, tant dans sa démarche que dans son résultat, de la façon dont plusieurs arts peuvent se rencontrer sur un plateau. Le texte, la scénographie, les costumes, la musique, la danse sont au service d'un projet qui va bien au-delà du simple fait d'avoir eu envie de réunir toutes ces formes artistiques. Les médias en présence ont une nécessité d'exister et sont surtout au service d'une écriture globale : le texte de Elfriede Jelinek et la façon dont Guy Cassiers a eu envie de le mettre en scène. C'est comme s'il avait fallu plusieurs corps, plusieurs voix, plusieurs points de vue pour traiter d'un tel sujet qui n'est pas que d'actualité, qui est notre réalité ultra-contemporaine. La danse se charge de tout ce que le texte dit, de tout ce que Guy Cassiers a eu envie de dire. Et c'est la raison pour laquelle elle est si polymorphe, si poreuse, si mouvante. La danse est engagée et c'est dans des corps de jeunes danseurs qu'elle se manifeste, depuis un groupe de jeunes gens appartenant à une génération qui porte un regard particulier sur la question des réfugiés, sur le monde d'aujourd'hui. C'est une danse chargée de ce paradoxe, à la fois sublime et tragique. Danser, c'est à la fois se dépenser et résister au sens où Georges Bataille l'entend. Une résistance pouvant prendre plusieurs significations : résister à la mort, résister à l'oubli, résister à la peur, résister aussi à la tentation de dire que l'on sait, que l'on peut comprendre. La danse dans *Grensgeval (Borderline)* exprime, à certains égards, cette incapacité réelle à être en empathie avec ce qui se passe : comment pouvons-nous nous mettre à la place de qui que ce soit dans une telle tragédie ? Comment faire avec nos corps témoins et nos corps spectateurs ? Quelle identité donner à ces corps face à l'Histoire qui s'écrit sous nos yeux ? Et comment cette histoire nous bouge-t-elle ?

Il y a une mise en opposition forte entre la figure de détenteur de pouvoir, ici l'Europe, et la figure de l'étranger.

G.C. : Effectivement, dans *Grensgeval (Borderline)*, l'Europe veut parler mais ne trouve pas la manière pour vraiment aider. La force de l'écriture de Elfriede Jelinek réside dans la multitude de références qu'elle fait de notre histoire culturelle et européenne, en évoquant *L'Odyssée*, *La Guerre de Troie*, tous ces grands textes qui évoquent d'immenses mouvements de population et des problématiques similaires. Jelinek combine cette culture fondatrice avec des faits d'aujourd'hui. Les photos d'enfants morts sur la plage qui ont été largement déployées dans les médias ou le problème de la pollution automobile cohabitent avec les drames antiques dans *Grensgeval (Borderline)*. Son écriture prend la forme d'un cauchemar, comme une envie de vomir qui ne peut être retenue, dûe à l'urgence et la nécessité de dire. À tel point que le spectateur en perd le fil, ne sachant plus par instant qui parle des européens ou des réfugiés, parce que les paroles se confondent jusqu'à une certaine schizophrénie, symbole de notre société. Cette forme d'écriture développe une problématique d'autocentrisme : même en parlant des autres dans un désir d'entraide, nous ne voyons que nous-mêmes dans le miroir. Cela vaut aussi pour le théâtre : comment parler des réfugiés ? Un comédien a-t-il le droit de s'approprier sans plus la situation et les paroles d'un réfugié ? Le texte de Jelinek va droit au cœur de cette question.

Comment mettre en scène une écriture à la thématique très contemporaine qui se déverse et crée une confusion entre les protagonistes du discours ?

G.C. : Quatre acteurs se partagent le texte et une quinzaine de danseurs l'éprouvent. Le spectacle se découpe en trois parties, mais le texte lui n'a pas été découpé et partagé entre les acteurs au préalable. Ces derniers connaissent le texte dans son entier et nous avons travaillé sur une parole chorale presque indivisible par moments. On peut considérer le spectacle comme un triptyque : en trois scènes, nous relatons trois « stations » de la « passion » des réfugiés. En gros, on pourrait définir les trois étapes comme : « le chemin de croix », « l'agonie » et « la mise au tombeau ». Ou : la traversée, l'affrontement de l'Europe attentiste et réfractaire et la disparition dans la misère et l'illégalité sans espoir de salut ou de délivrance. Dans la première partie qui raconte le périple en bateau, la parole est peu différenciée d'un acteur à l'autre, puisqu'ils incarnent d'une certaine manière le rôle du chœur grec qui commente et regarde mais se distancie de la situation. Leurs corps s'effacent presque pour jouer sur la confusion entre présence réelle et absence, apparition et disparition. Le spectacle commence ainsi, par l'analyse distanciée de la situation, grâce au langage et par un travail de caméras qui projette les corps disproportionnés des acteurs. Ces derniers dominent les danseurs que la situation physique et symbolique empêche de danser, et presse face contre terre. Ce premier tableau est plongé dans une atmosphère sombre afin de créer confusion et indistinction. La différence scénique entre les danseurs et les acteurs est constante. Les quatre acteurs représentent les dieux en pleine puissance, supérieurs depuis leur place physique et symbolique, regardant de loin et sans effort les hommes se débattre. Le deuxième tableau est la longue marche en Europe, le plateau s'illumine entièrement et laisse place à une société caractérisée par un trop-plein d'images et d'informations. Il est possible d'aller en Europe mais il est plus difficile de trouver la bonne route une fois sur place. Il y a beaucoup de possibilités et en même temps il n'y en a aucune. Tous les médias théâtraux (sonores, visuels) sont présents, comme s'ils cherchaient une manière de cohabiter sur le plateau. Ces thématiques de la séparation et du rassemblement me permettent d'interroger la manière dont je peux écrire et créer un spectacle à partir d'un tel sujet. Le troisième tableau décrit l'arrivée des réfugiés dans une église qui les protège en même temps qu'elle les emprisonne, la construction scénique se referme sur elle-même pour créer un huis-clos habité par la pénombre dans laquelle il devient difficile de différencier les danseurs des acteurs. L'individualité s'est perdue dans la masse mouvante et informe. Je crée des situations scéniques où le spectateur peut parfois se sentir pris au piège, embarqué comme ces réfugiés dans le bateau. J'aime la possibilité de jeu entre l'illusion et les conventions propres au théâtre.

M.L.P. : Guy Cassiers est un metteur en scène extrêmement précis sur les intentions, la vision du projet et les grandes lignes dramaturgiques qui le sous-tendent. Tout cela en laissant une place considérable pour chaque collaborateur. Si je dis cela, c'est parce que le rapport que Guy imaginait entre le texte et la danse était déjà très clair dès le début du projet. En revanche, et c'est là que réside la richesse d'un tel travail, j'ai eu une véritable carte blanche quant à la manière dont j'allais traduire chorégraphiquement les intentions de départ. Très concrètement, comme le dit Guy, le texte de Jelinek est subdivisé en trois parties bien distinctes et j'ai eu à transmettre ces lignes fondatrices sans que la danse n'illustre le texte, n'augmente la narration, n'ornemente la parole des acteurs. La présence des danseurs, la dimension purement physique et sensible apportent une sorte d'« énième corps », une voix alternative qui serait à la fois à la périphérie du texte et en résonance. En d'autres termes, une mise en avant visuelle et corporelle des dimensions cachées du texte de Jelinek. Le sens du récit devenant plus équivoque, le temps plus anachronique a ouvert une dernière dimension totalement subjective pour chaque spectateur.

À propos des *Bienveillantes* vous parliez d'une volonté de « réveiller », de provoquer une prise de conscience, notamment dans le rapport de chacun « au monstre ». Que pensez-vous des discours ambigus sur les réfugiés, entre empathie et détachement ?

G.C. : Je ne suis pas un politicien et ne propose pas de solutions. Je me permets seulement d'interroger un public, aussi bien que les actions ou inactions des politiciens eux-mêmes. Ce qui importe, c'est d'éclairer les situations dans lesquelles nous nous trouvons, que les complexités et le manque de solutions rendent difficiles à formuler. Nous nous devons de faire quelque chose. Mais quoi ? L'écriture brechtienne et cruelle d'Elfriede Jelinek interroge cette impuissance. Elle met en mots les pensées qu'il ne faudrait pas avoir par bienséance. Dès qu'une situation d'empathie se met en place, elle la contredit instantanément par une parole cruelle ou ambiguë. Il existe effectivement une dualité dans la situation que nous vivons actuellement : envie humaniste d'entraide, sensation qu'on ne peut rien faire, gêne par rapport à un investissement trop grand... Je réfléchis beaucoup aux différentes portes d'entrée possibles dans le spectacle. En tant que théâtre de la ville d'Anvers, le Toneelhuis propose des rendez-vous réguliers avec le public, développe des collaborations liées au contenu même du spectacle avec des pays différents. Nous devons assumer la responsabilité culturelle qui est la nôtre afin de créer des dialogues hors du théâtre et pour ouvrir les possibles. Hormis l'exemple du Festival d'Avignon, un mur culturel se bâtit peu à peu entre les pays, tels que la Hollande et les Flandres notamment, l'ouverture culturelle florissante des années 1980 n'est plus au goût du jour.

Entretien réalisé par Moira Dalant



6 AU 26 JUILLET 2017

Tout le Festival sur festival-avignon.com
f t i s #FDA17