

THEATRE
NATIONAL
DE LA
COLLINE
DIRECTION JORGE LAVELLI

le cahier

Serge Kribus

Arloc

mise en scène
Jorge Lavelli





Marc Citti
Bernard Spiegel
Olivia Machon
Isabelle Carré
Luc-Antoine Diquero
Roger Mirmont
Jorge Lavelli
Bruno Flender
Photo Emmanuel Robert

page 5 **Kribus**

Il y a quelque chose de pourri
au royaume de Bouljourn

page 9 **Lavelli**

Entretien avec Jorge
Une pièce-kaléidoscope

s o m m a i r e

page 13 **Poincheval**

Annabel
Pendant les répétitions

page 17 **Blanchard**

Pascal
Comment l'Occident a inventé l'"autre"



page 25 **Degan · Christelle Prouvost**

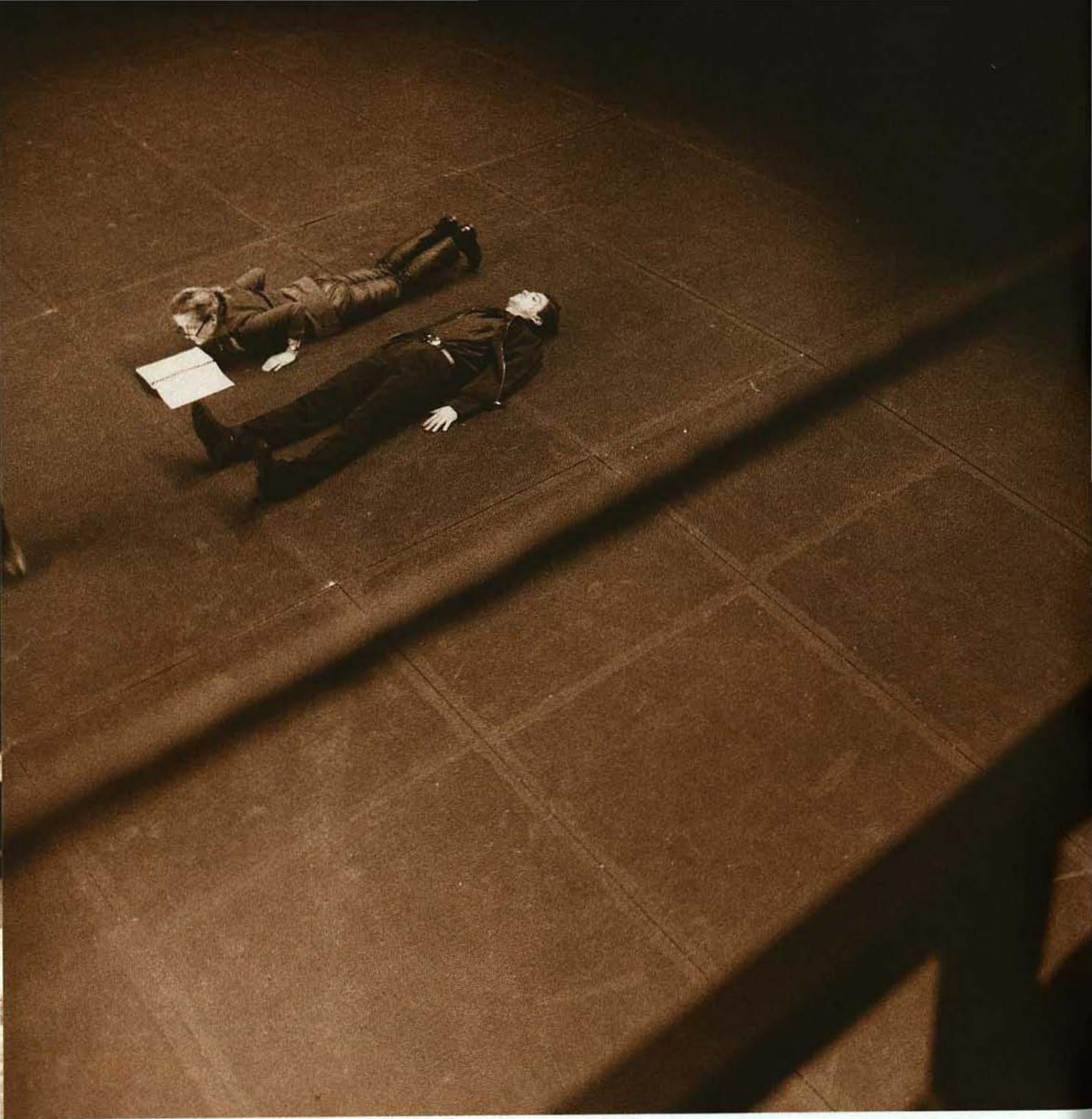
Catherine
Le théâtre en communauté française de Belgique

page 30

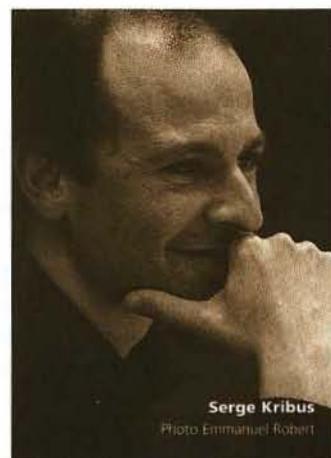
Générique

page 31

Distribution technique



Serge Kribus



Serge Kribus

Photo Emmanuel Robert

Il y a
quelque chose de pourri
au royaume
de Bouljoum

Catherine Hiégel
Marc Citti

Photo Emmanuel Robert

... Hommage sans chichis

Aujourd'hui, écrire du théâtre et avoir la chance de voir sa pièce produite et présentée sur une grande scène nationale tient de la magie, ou du miracle. Quand cette scène, ce grand théâtre est dirigé par un grand metteur en scène, quand ce grand metteur en scène choisit des grands comédiens, on se dit qu'on ne peut avoir écrit qu'une grande pièce !

... / ...

Non, je plaisante. Enfin pas pour les autres, pour moi ! Ceci dit, je ne voudrais empêcher personne de penser que j'ai écrit une grande pièce, ou d'ailleurs une petite, ou une moyenne grande, ou une petite moyenne avec élans vers la grande ... Mais en ce qui me concerne, je n'ai rien voulu d'autre qu'écrire une pièce de théâtre.

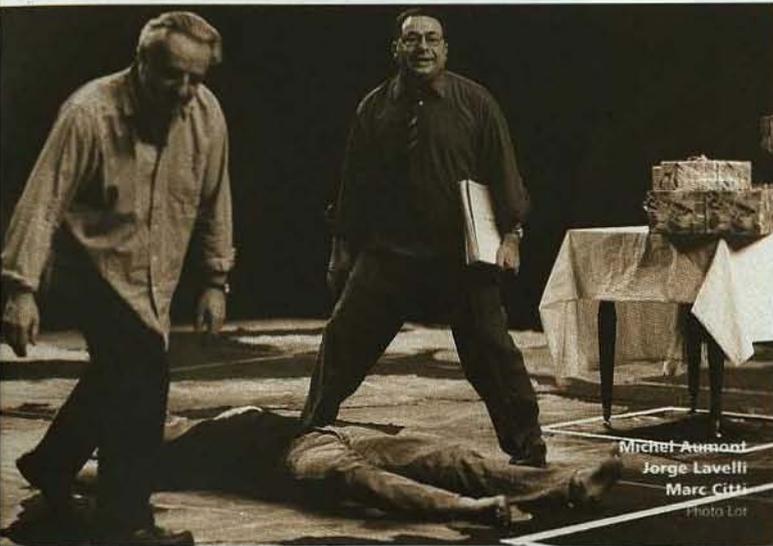
Ce n'est pas à moi à me prononcer sur la qualité de mon travail. Je sais simplement qu'il a fallu beaucoup d'audace à Jorge Lavelli pour programmer *Arloc* contre vents, marées et modes. J'espère qu'il en sera remercié par d'autres que moi.

idées, des gens, le vent de la liberté. Je croyais que c'était synonyme de la volonté des grands humanistes. Mais les politiques qui sont, comme tout le monde le sait, bien plus intelligents et compétents que nous, les simples citoyens, les politiques avaient vu dans l'Europe quelque chose d'autre. A vrai dire, je ne sais pas quoi, et beaucoup de leurs critères m'ont échappé. Ils n'ont rien brassé, ils ont tout bradé. Bruxelles, depuis longtemps déjà capitale de la bureaucratie vorace et absurde, devenait un grand chantier. On y oubliait les gens, leur vie, leur envie de se promener, de penser, de rêver, de vivre ... Toujours pour l'Europe, les politiques ont laissé détruire les tissus urbains. Les quartiers ont perdu leur identité et sont devenus des ghettos de riches ou de pauvres, c'était selon ... Voilà la ville dans laquelle je vivais et dans laquelle je vis toujours.

J'avais beaucoup joué avant et pendant le conservatoire. Après, en en sortant, je n'ai eu envie d'aller nulle part, je veux dire dans aucun théâtre. J'avais vu des spectacles extraordinaires de "La compagnie du tram 33", ou de Yves Hunstadt et Eve Bonfanti. J'avais vu aussi des mises en scènes magiques, profondes et fabuleuses de Bernard de Coster. Mais je sentais qu'il serait difficile de trouver ma place. Je me faisais un théâtre du théâtre que je voulais. Je rêvais d'une "chose" qui, dans le rire, la proximité et l'immédiat raconterait notre petit monde. Une fête, un témoignage, un cri, une protestation, une résistance, un rire complice, qui avouerait qu'on est que ce qu'on est. J'avais l'impression que le théâtre que je désirais devait s'ancrer dans le réel. Et le réel était à ce point étouffant, indécent, profondément injuste qu'il fallait, d'une manière ou d'une autre, le dire. Je ne prenais pas cela comme une mission, simplement comme un besoin. Or au sein des institutions théâtrales, je ne voyais nullement cela. En fait j'étais peut-être très myope, mais je ne voyais rien. Parce que pour la culture, bien sûr, c'était comme pour tout le reste. La culture, en Belgique, ça n'existe pas, c'est rien. C'est comme la santé ou l'enseignement, ce sont des services ... "publics" ? C'est comme ça qu'on appelle ça ? Oui, je crois que c'est ça. Et ça ne rapporte rien, donc c'est rien. La culture pourtant, y en avait plein, y en a toujours plein. Plein, partout. Mais cette culture qui se trace dans la nécessité, l'état ne la trouve pas "présentable", pas "vendable", pas "exportable" ... C'est comme ça ! Dans les écoles en Belgique, les programmes ne prévoient pas que l'on vous parle de Permeke, de Spilliaert, de Wouters, de Maserrel, de Laermans, de Claus qui parle si bien de la Belgique et s'en est exilé.

... Un peu d'histoire. Un peu de rage.

Avant d'écrire, j'étais comédien. Je vivais, je vis toujours à Bruxelles. Une ville que j'aime, mais qui est devenue la capitale de l'Europe, c'est à dire une grande poubelle. L'Europe, je croyais que ça voulait dire le brassage des cultures, des



..• De Bruxelles à Paris. et inversement.

Alors voilà, je voulais dire ceci. Je suis touché que ma pièce dont l'action se déroule à Bruxelles se joue à Paris. Paris, une ville qui pour ceux qui ne l'habitent pas représente toujours non seulement la ville lumière, mais aussi une sorte de havre, d'îlot emblématique pour tous ceux qui ont un jour voulu vivre et penser autrement qu'on

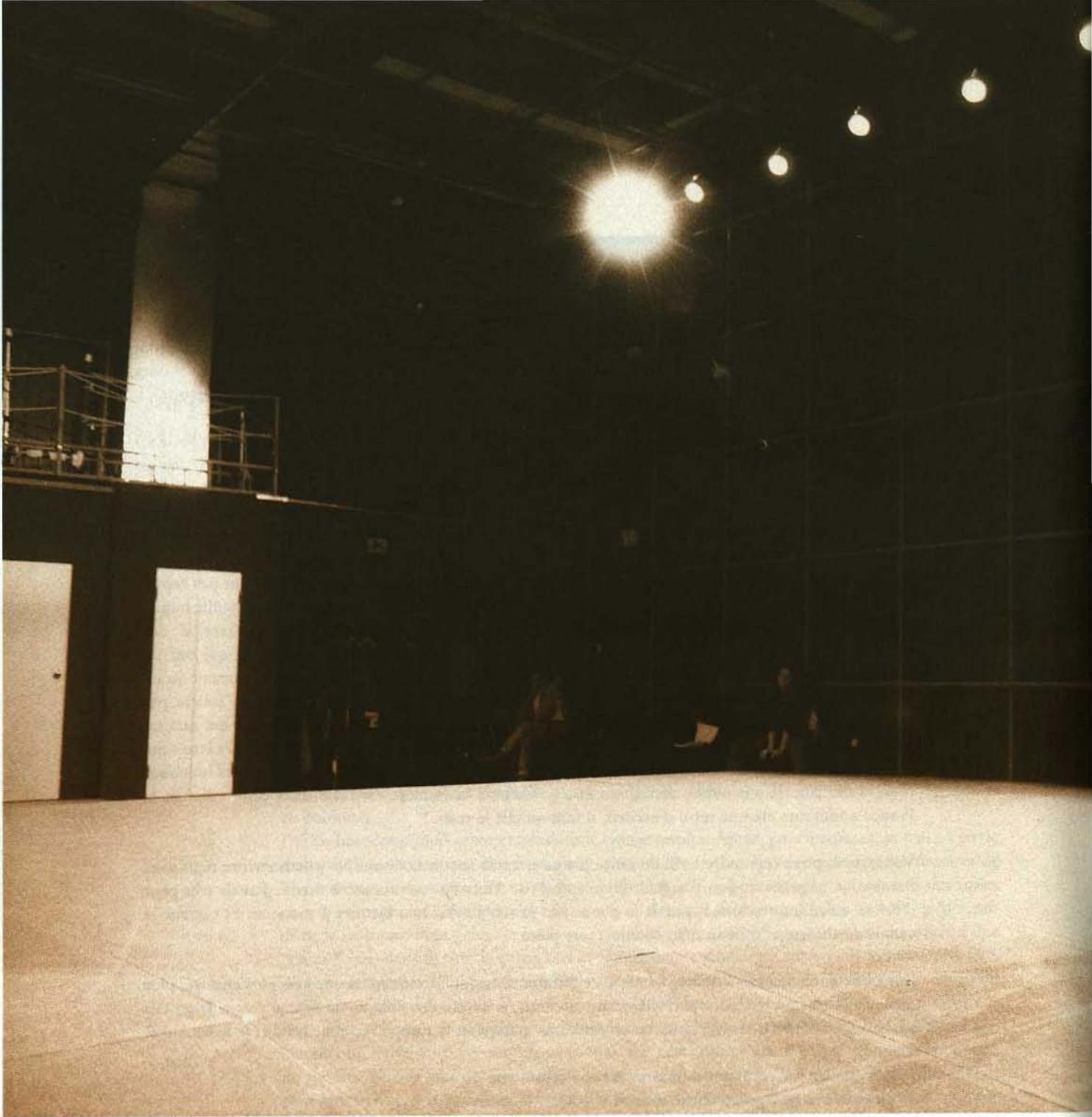
ne le leur autorisait. J'ai entendu dire que Paris connaissait de vagues problèmes qui n'étaient pas sans rapport avec ceux que connaît Bruxelles. Puisse Paris ne jamais devenir Bruxelles. Et qui sait, on peut rêver (on peut, non ?) puisse Pasqua, un jour de pluie, se balader le long des quais et être sujet à la révélation et se dire : "Mais bon sang de bon sang, c'est vrai, nous sommes tous des êtres humains. C'est drôle comme on oublie certaines choses. Comme la lumière est belle dans cette ville. Et la France a toujours été une terre d'accueil, il faut qu'elle le reste."

Voilà, donc pour reprendre le fil de notre histoire, après le conservatoire, je jouais encore mais sans flamme, je gagnais un peu d'argent. Je m'ennuyais. Alors j'ai commencé à écrire. J'avais très peur d'écrire, ça m'impressionnait, mais je n'y ai pas pensé. J'avais une histoire à raconter. Et comme je venais du théâtre, c'était simple, j'écrirais une pièce.

Dès que j'ai commencé à écrire, même si cela fut parfois douloureux, je ne me suis plus ennuyé, plus du tout. Je vibraï, je rêvais, je criais, je me révoltaï, je m'amusais comme un fou, je vivais. Je ne sais pas si les émotions que j'ai ressenties en écrivant "passeront la rampe" comme on dit. Je le souhaite.

Je sais que les "merci" font toujours un peu "cérémonie", et qu'ils n'ont pas grand-chose à faire ici. Mais je m'en fous, c'est pas pour la "cérémonie". Alors quoi qu'il en soit merci à Jorge Lavelli, aux comédiens, à tous ceux qui ont travaillé à ce spectacle.

Serge Kribus



Entretien avec Jorge Lavelli



Jorge Lavelli
Photo Emmanuel Robert

Une pièce- kaléidoscope

Comment définiriez-vous l'enjeu dramatique d'Arloc?

D'abord comme la confrontation de deux cultures, de deux civilisations. Arloc, le "héros" de la pièce, est un personnage "venu d'ailleurs", d'un pays lointain déchiré par une guerre civile : on pense bien sûr à l'Afrique noire, au Congo peut-être, puisque la réalité belge est présente dans la pièce ; mais il s'agit plutôt d'une Afrique mythique, celle de l'origine de l'humanité, que l'auteur décrit poétiquement comme née du son, de l'explosion d'un tambour... En tout cas d'une civilisation intimement liée à la Nature, et dont les valeurs sont en train de disparaître.

... / ...



Jorge Lavelli
Photo Jean-Paul Lozouet

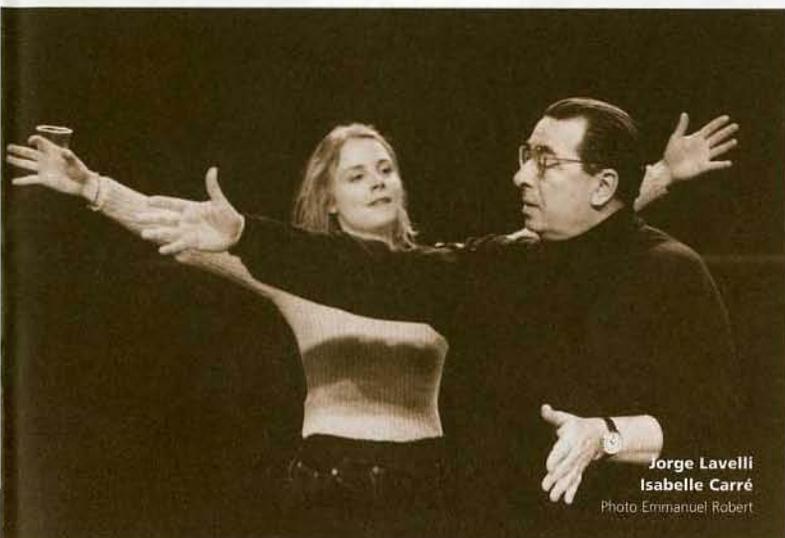
Brutalement transplanté dans une capitale européenne, Arloc découvre une société organisée sur des principes complètement différents, où le travail, l'argent, la vie matérielle jouent un rôle fondamental. La pièce raconte les "dérèglements" que produit l'irruption de l'Étranger dans un pays en crise, plein de contradictions, pris entre sa générosité et ses préjugés, qui ne sont pas seulement raciaux : pour des raisons sociales, économiques, le chômage notamment, cette société se protège par tous les moyens de l'envahisseur, de l'Autre.

Ces dérèglements mettent en lumière tout ce qui, dans la civilisation européenne, "cloche", est en déclin, ou en tout cas ne fonctionne pas en harmonie avec la nature. Et ils révèlent tout ce qu'elle n'est pas capable de tolérer... Cette intolérance porte d'abord sur la forme : il faut ressembler à tout le monde, se comporter comme tout le monde. Arloc doit s'adapter, apprendre à porter un costume, ou à marcher avec des chaussures, par exemple ; et ces "détails" qui l'exposent au risque du ridicule représentent finalement une série d'épreuves. Mais l'intolérance touche aussi au faciès, et aux racines, qui constituent la véritable identité; l'"insertion" devient en ce sens pratiquement impossible. Là où Arloc semblait sur le point de réussir (par l'amour, par le travail...), l'intolérance prend le dessus, et gagne la partie - ou semble la gagner : la pièce ouvre la possibilité d'une suite (Arloc disparaît, mais laisse tout de même une trace dans cette cité, une continuation de lui-même, et une interrogation sur l'avenir). Mais la question fondamentale demeure : d'où naît l'intolérance ? Est-elle culturelle, sociale, économique, religieuse, ou tout à la fois ?

Des interrogations essentielles, et très actuelles...

Le talent de l'auteur, c'est de les aborder obliquement, par petites touches, de façon presque impressionniste, à travers des situations ponctuelles. Kribus donne des coups de projecteur sur des personnages photographiés dans l'instant, dans l'action, dans la diversité de la ville ; il saisit ces citadins dans la monotonie du travail, dans l'ennui du quotidien ; il éclaire, par contraste, le sens de la liberté de l'Étranger, son non-conformisme, son refus des normes restrictives. Comme dans un kaléidoscope, il réunit ainsi des couleurs différentes, compose une palette de comportements non-psychologiques.

... / ...



Cette fragmentation impose-t-elle un style particulier de mise en scène ?

Elle exige un travail attentif, minutieux, de prospection en profondeur : il faut élaborer un style de jeu qui organise la durée, et crée une continuité.

Le dispositif est bifrontal (pour la première fois dans le Grand Théâtre), ce qui permet de rapprocher le spectateur de ce "micromonde" : rien de ces comportements, de ces regards, de ces silences ne doit se perdre. Le plateau, très dépouillé, est lui aussi organisé sur le principe du

face à face : deux constructions identiques se regardent. Elles n'évoquent pas de lieu précis : nous leur avons imposé une sorte de "neutralité" fonctionnelle. L'action se déplace d'un continent à l'autre, puis d'un lieu à l'autre avec une très grande mobilité : il était donc impératif d'éviter la lourdeur d'éléments installés, trop imposants ou encombrants... Cette neutralité permet au dispositif de s'effacer, ou de s'ouvrir comme une boîte à surprises, pour révéler la fiction ou la réalité dont on a besoin. Les meubles, les accessoires signifient parfois les différents lieux de l'action ; ils sont précis, ont une fonction concrète, mais ne sont pas seulement réalistes.

La direction d'acteurs obéit-elle aux mêmes principes ?

L'acteur doit vivre au maximum de son intensité chaque situation, comme une histoire en soi. Même si l'intimité, la confession, l'introspection sont souvent présents, son travail essentiel consiste à dépasser le naturalisme : à vivre avec son énergie et celle des autres, pour remplir l'espace de la représentation. J'ai cherché à jouer sur la théâtralité, à inscrire les personnages dans la passion, pour que les rapports de forces soient tranchés : à trouver une transcription lyrique, poétique de l'acte théâtral.

Cette composition scénique est donc liée à une organisation musicale, qui confronte l'intériorité de l'acteur et la violence de l'expression. La musique intervient aussi comme élément dramatique : celle qui exprime, par ses rythmes, le monde d'Arloc affronte la musique européenne. Les acteurs s'en emparent, la fredonnent, la chantent, la dansent, pour signifier cette vitalité qui est au cœur de l'œuvre ; elle dessine enfin un décor sonore, qui donne la couleur de notre quotidien, ou témoigne de la présence de la nature... La musicalité est un élément moteur de la mise en scène : elle apporte, dans ce dépouillement, la sensualité qui inspire les rapports entre les personnages.

C'est tout le sens de ma démarche : imposer une énergie qui me permette de construire ce kaléidoscope de situations comme une partition musicale.

Propos recueillis par **Alain Satgé**



Michel Aumont
Catherine Hiégel
Marc Citti
Photo Emmanuel Robert

Annabel Poincheval



Emiliano Suarez
Maria Verdi
Jorge Lavelli
d'Emmanuel Robert

Pendant les répétitions

Kribus aime raconter des histoires ; il ne respecte ni l'unité de lieu, ni celle de temps : il multiplie les personnages, il superpose les situations sans se soucier du possible... Il faut donc sans cesse imaginer des solutions étonnantes : quand un aéroport éclatambourien devient un salon belge, quand un appartement d'étudiants succède à une salle de cinéma, ou une plage, avec son fourbi de mouettes, de sable, de pêcheurs et baraques à moules vient après le compartiment confiné d'un wagon de train, le théâtre déploie ses charmes d'invention.

L'espace, d'abord : un conte cruel et émouvant comme *Arloc* ne peut se raconter entre quatre murs, difficilement entre trois. Nous n'en verrons donc que deux, deux tout petits murs pleins d'ouvertures. Dans la grande salle du théâtre, le plateau s'installe au milieu des spectateurs, fend le public en deux, offrant de part et d'autre un presque-miroir, donnant à chaque personne assise le loisir de se surprendre en face dans une image à peine déformée : on distinguera l'Autre comme un reflet de soi, tout comme les personnages de la pièce se projetteront dans l'étranger Arloc.

... / ...



Catherine Hiégel
Photo Emmanuel Robert

Aussi, chacun entrera sur scène avec son propre univers : les Rave transportent leurs valises, tables et chaises, Delataille et Marguerite débarquent avec la boutique du tailleur, Léon arrive dans son épicerie... On se sert ici des difficultés du texte pour inventer un théâtre mouvant où les lieux se succèdent avec la grâce mathématique d'un kaléidoscope.

Cet aménagement particulier exige une grande précision, les entrées, sorties, déplacements sont réglés avec minutie dans un souci constant de préserver la dynamique du texte. Là encore, comédiens et metteur en scène doivent créer des situations qui paraîtront évidentes une fois en place ; pourtant, au premier abord d'une scène, chaque piste suggérée par l'écrit est extrapolée et exploitée jusqu'à son épuisement. Celle qui sera retenue et travaillée encore offrira une multiplicité de détails et de détours, elle proposera un sens concret, cette évidence qui seule peut convaincre ; simplement parce que le texte et ce qu'il cache, la scène et ce qu'elle suggère, le talent du comédien et le personnage incarné trouvent le bon accord, presque au sens musical.

Après quelques lectures, on passe sur le plateau et, en commençant par la première scène, on pose les grands traits de chacune. Le mouvement des phrases donne des rythmes et cadences aux comédiens qui, leur texte en bouche, lui inventent une géographie. Il ne s'agit tout d'abord que de dessiner au sol des lignes, des courbes, des spirales qui permettront d'appivoiser chaque personnage à peine sorti de sa page ; on progresse ainsi, creusant dans la matière, agissant plutôt que réfléchissant, comme le peintre exerce sa main aux esquisses avant d'en venir à la toile. Les problèmes les plus simples, les plus évidents et incontournables sont soulevés : comment marche ce personnage, pourquoi se trouve-t-il là à ce moment précis, que voit-il par delà le décor... Petit à petit, les situations se construisent, les logiques se croisent, les gestes s'imposent.

Puis, lorsque le sens commence à prendre le dessus (la mise en scène semble jouer sans cesse entre ce qui est fait et ce qui est dit), on revoit toutes les scènes déjà mises en place afin de les accorder à ce qui s'est dégagé du premier

travail ; on prend du recul, considère alors le tout plutôt que la partie. Parfois, quelques nuances suffisent à donner le ton juste, parfois des modifications s'imposent, mais le metteur en scène reste toujours vigilant à la direction qu'il veut donner au spectacle. Ainsi, quelques indications qui paraissaient étranges prises sur un bref moment trouvent leur place exacte, deviennent évidentes dans la succession des scènes.

... / ...



Jorge Lavelli
Marc Citti
Photo Jean-Paul Lozouet



Michel Aumont
Jorge Lavelli
Marc Citti
Photo Jean-Paul Lozouet

Notre univers occidental concentré sur un plateau acquiert au fil des répétitions son autonomie : il devient à son tour un reflet déformé du quotidien perturbé par l'intrusion d'un étranger. Arloc est, davantage que l'immigré venu des anciennes colonies, un révélateur, pour tous ceux qu'il rencontre, des réalités enfouies sous les obligations sociales. Il provoque des échanges différents : le don et le vol, le mensonge et la vérité se répondent dans une logique improbable sans cette présence constante et discrète d'un Autre aux valeurs morales

différentes. Dans cet espace vide en effet, un seul pas prend la dimension d'un aveu, un seul mot paraît une révélation : il en faut donc peu pour que la singularité d'Arloc - dans ses déplacements et paroles - attire la singularité de chacun, la sorte du carcan conformé. Ainsi dans le travail, les comédiens chargent les personnages de caractères complexes (sans jamais sortir du texte, sans "partir de l'extérieur mais de l'essentiel" leur répète Lavelli), proches d'une possible réalité, afin d'ouvrir le champ à une révolution. Léon, Jeanne, Marguerite, Madame Lacolombe ou Juliette se découvrent à eux-mêmes et face aux autres tels qu'ils avaient peut-être rêvé de devenir sans jamais trouver le moyen d'affirmer leur différence. Face à l'extrême, à la profonde différence d'Arloc, chacun ose toucher un peu sa liberté individuelle - "chacun", entendons ceux qui peuvent s'ouvrir à cette nouveauté, ceux qui ne craignent pas le changement - mais les autres, justement ceux qui n'acceptent pas l'idée d'autre chose (les Tiresang, Alfred, Jacques...) maintiennent la cadence des rouages huilés de la société : et le grain de sable devient bouc émissaire.

Nous abordons la seconde partie de la pièce après quelques semaines de répétitions. Nous l'avions déjà lue, nous la connaissions à travers la voix des comédiens, mais l'incarnation des phrases dans des personnages désormais familiers à tous explique à la fois le texte et le travail effectué jusqu'ici. Les situations s'enchaînent et se répondent d'un bout à l'autre du texte, de part et d'autre du plateau, tout s'accélère. Les échanges et correspondances se multiplient, on affine chaque trait ; la fable prend de l'ampleur, l'espace de la salle de répétitions paraît maintenant étroit : la prochaine étape, qui nous transportera dans le grand théâtre, apportera les éclairages, les costumes, une autre sonorité, nous charge d'une impatience enfantine. Le travail de fourmi, la récolte d'éléments, l'organisation de ces trouvailles touche à sa fin. Transformés en cigales, en éphémères et riches papillons par l'illusion du théâtre, les comédiens et personnages paraîtront n'être qu'un, la pièce aura tous les aspects de cette histoire rêvée par Kribus, une presque-comédie aux multiples miroirs. Le travail d'aujourd'hui deviendra, demain, un plaisir à partager.

Annabel Poincheval





Michel Aumont
Catherine Hiégel
Marc Citti
Photo Emmanuel Robert

Comment l'Occident a inventé l' "Autre"

L'Inhumain : son véritable nom est l'Autre

Victor Ségalen • 1916

¹ Ce texte s'inspire d'un travail collectif qui vient d'être publié aux éditions Syros-Achac : *L'Autre et Nous. « Scènes et Types »*, sous la direction de Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Hubert Gerbeau, Paris, 1995, 280 p. 300 ill. (Achac, 75, Avenue Gambetta 75020 Paris : 200 Francs) et du travail réalisé à l'occasion de l'exposition *Images et Colonies*, par l'Achac et la Ligue de l'Enseignement, et présentée dans le cadre du Théâtre National de la Colline à l'occasion de la présentation de la pièce de Serge Kribus, *Arloc*.

Appréhender le racisme et la xénophobie, véritables constantes mentales de notre siècle, ne peut se faire sans procéder à un regard rétrospectif sur le passé. Car, le racisme s'est construit années après années en s'appuyant sur un imaginaire de l'« Autre » largement popularisé par la littérature, le discours scientifique et surtout l'iconographie (images fixes ou animées). Mais ce regard sur le passé, pour mieux appréhender le discours actuel, ne peut être opérant qu'à la condition d'éviter trois pièges : le discours indigné (aujourd'hui dépassé et qui place la construction d'une éthique avant l'analyse proprement dite), le discours révisionniste (réhabilitant le colonialisme ou la théorie de hiérarchisation des races) et, enfin, le discours militant. Comme l'écrivait Albert Memmi dans un récent ouvrage, après l'apologie et la dénonciation voici le moment des inventaires. C'est aujourd'hui le chemin à suivre pour déconstruire le discours raciste, sans avoir peur de souligner la différence, tout en récusant tout intégrisme de cette même différence¹.

² Nous renvoyons aux études suivantes sur ces questions : Pierre-André Taguieff, *La Force du préjugé, essai sur le racisme et ses doubles*, Gallimard, 1987 ; Alain Ruscio, *Le Credo de l'Homme blanc*, Ed. Complexe, 1996 ; Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, éd. Gonthier-Flammarion, 1975 ; « Antiracisme, multiculturalisme, minorités » in *Hommes & Migrations*, avril 1996, n°1197 ; et, sur l'anthropologie, à la synthèse de Claude Rivière, *Introduction à l'anthropologie*, Hachette-Les Fondamentaux, 1995.

Le terme de « race » — présent dans la Constitution de 1958 (« La France [...] assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion ») — et l'invention d'un « indigène africain » racialisé par l'Occident sont bien les points de départ logiques de toute réflexion sur les représentations de l'« Autre ». La mise en place d'un système de différenciations « raciales », depuis la fin du XIXe siècle, à l'intérieur même des territoires colonisés participe à l'élaboration d'un certain discours en métropole. Dès lors, l'« indigène » ne peut être montré que comme représentant de l'altérité.

L'exhibition de l'« Autre » devient — et reste — spectacle de l'étrange. Les scientifiques, tout au long du XIXe siècle, vont alors structurer cette pensée raciale afin de prouver la supériorité « naturelle » de l'Homme blanc. En 1853, le comte Joseph-Arthur de Gobineau publie l'ouvrage de référence en la matière — *L'Essai sur l'inégalité des races humaines* —, à partir duquel le concept de « race » est introduit au cœur même de la pensée scientifique française. Il se place ainsi dans la continuité du naturaliste Bory de Saint-Vincent qui avait divisé l'espèce humaine en deux groupes distincts : les cheveux lisses et les cheveux crépus. Gobineau, qui inspirera plus tard la pensée hitlérienne, va plus loin, et affirme alors que toute « civilisation découle de la race blanche, aucune ne peut exister sans le concours de cette race ». Jules Romains, en 1925, dans un célèbre poème, ne prétend pas autre chose quand il écrit : « Je chante l'Homme blanc, l'Homme premier, la race belle. » Pour soutenir une telle vision de l'homme, des scientifiques, comme Paul Broca, vont s'atteler à la tâche de prouver cette supériorité naturelle du « Blanc », à travers les sciences les plus surprenantes, comme la craniologie. On invente même des instruments de mesure de la différence (le craniostat, le cranoscope ou le craniophore), tous destinés à convaincre de la supériorité d'une race (blanche) sur les races inférieures. Dès lors, ce qui est constaté (par les savants et les explorateurs), devient preuve. Et, dans le dictionnaire de Pierre Larousse de 1866, à l'article Nègre, on peut lire : « Un fait incontestable et qui domine tous les autres, c'est qu'ils ont le cerveau plus rétréci, plus léger et moins volumineux que celui de l'espèce blanche. » Il ne reste plus, pour le père fondateur de l'école laïque et de l'entreprise coloniale de la France, Jules Ferry, qu'à affirmer que la Déclaration des Droits de l'Homme sur laquelle reposent les principes de la République, n'est pas faite pour les « Noirs de l'Afrique équatoriale »². Le principe de l'inégalité naturelle est alors celui de la France officielle.

... / ...



Michel Aumont
Photo Emmanuel Robert



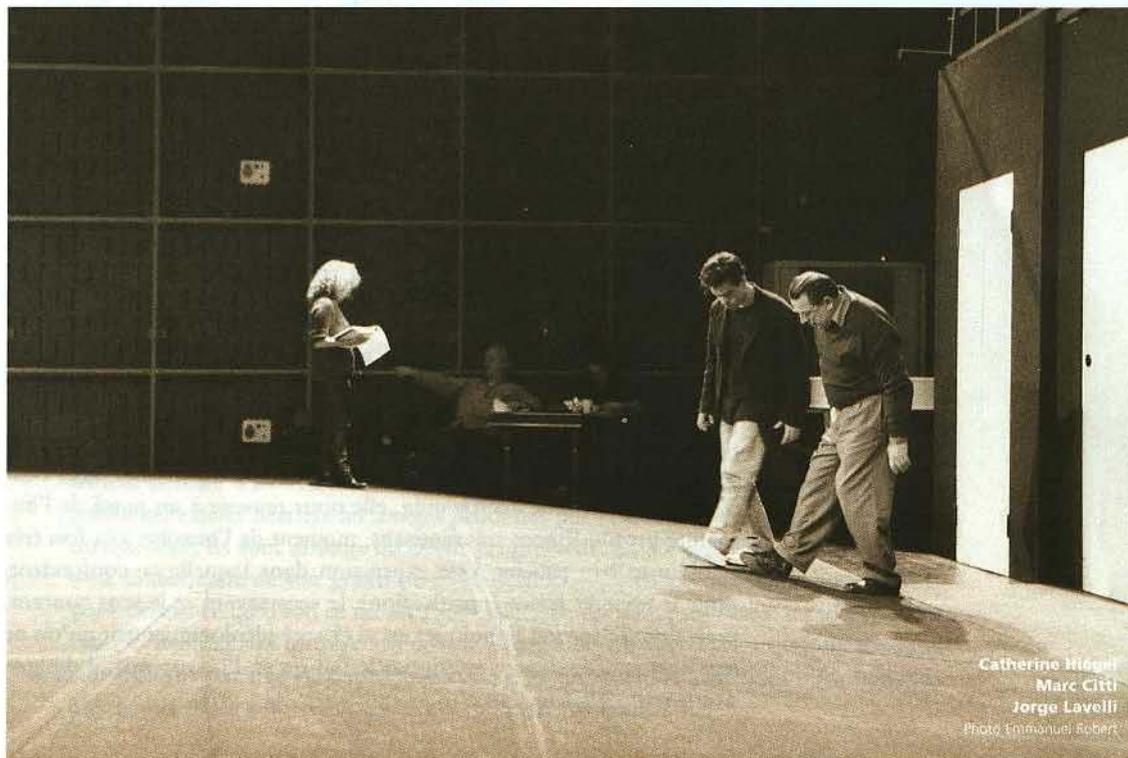
• 1



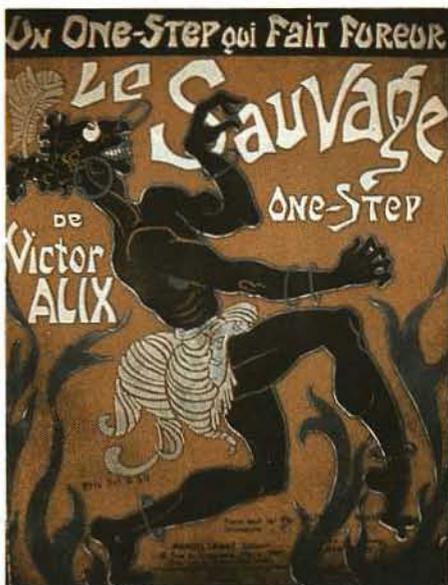
• 2

Il faut maintenant convaincre l'ensemble des Français. Au tournant du siècle, en parallèle de ce discours scientifique, de véritables spectacles « animaliers » vont donc mettre en scène les « sauvages » venus de cette Afrique « mystérieuse ». Des représentations de troupes de comédiens « indigènes » au Jardin zoologique d'Acclimatation aux expositions coloniales de l'entre-deux-guerres, l'« Autre » est alors toujours différent. Il devait l'être, pour souligner la différenciation théorique élaborée par les scientifiques occidentaux. Différent donc, par rapport aux Européens, au « modèle blanc », le modèle de référence.

... / ...



Catherine Hiegel
 Marc Citti
 Jorge Lavelli
 Photo: Emmanuel Robert



Dès lors, des millions d'images officielles ou tirées d'archives privées vont participer ouvertement de l'idéologie coloniale en s'insinuant dans les multiples aspects de la vie quotidienne des Français (culture avec le cinéma ou les beaux-livres, éducation avec l'imagerie enfantine et les manuels scolaires, images économiques après la Seconde Guerre mondiale). L'imagerie et l'imaginaire sur l'« Autre », produits par les métropolitains, vont contribuer à édifier, avant les décolonisations, un « Empire des races », qui perdure dans l'imaginaire de nos contemporains. Malgré la décolonisation politique du conti-

nent africain, la pseudo-indépendance économique, il est un fait : les mentalités des Européens n'ont toujours pas été décolonisées (une sorte d'apartheid mental subsiste). Rappelons — s'il en est besoin — que chacun d'entre nous garde en lui un peu de cette peur de l'« Autre », de l'Inconnu. Ne pas se l'avouer risque de conduire inéluctablement à rester prisonnier de cette peur, et donc à générer (consciemment ou inconsciemment) une forme de racisme-universaliste ou d'antiracisme-antiuniversaliste.

Tout cet imaginaire produit sur les populations colonisées en Afrique peut aujourd'hui nous sembler désuet. Pourtant, ces images sont plus que jamais d'actualité, qu'il s'agisse de la construction de la représentation de l'immigré ou des populations des pays du tiers monde. Les termes « race » ou « ethnie », présupposant une certaine « distance » entre les populations, semblent aujourd'hui dénués d'une réelle consistance pour l'anthropologue et pour l'ethnologue : l'objet est impalpable pour le premier, trop lié aux classifications de l'administration coloniale pour le second. Il est pourtant encore vivace dans le langage courant et dans celui des médias pour appréhender l'« Afrique ».

En tout état de cause, la notion de « race » apparaît comme l'un des paradigmes essentiels des XIXe et XXe siècles, tant pour les sciences de l'homme physique que pour celles de l'homme social, bien qu'il soit aujourd'hui démontré qu'elle n'existe pas. Pour tous, elle fait encore fonction de catégorie de classement des différentes sociétés, taxinomie particulièrement prégnante dans le cadre du discours sur l'Afrique ou sur l'immigration. On ne peut oublier que depuis 1994, le Rwanda illustre tragiquement ces potentialités de manipulations des concepts « raciaux ». Quant à la « purification ethnique » sévissant dans l'ex-Yougoslavie comme au Rwanda, elle nous renvoie à un passé de l'humanité profondément traumatisant, moment de l'histoire à la fois très lointain et très proche. Une expression dans laquelle se confondent, pour le premier terme (purification), le sens savant et le sens courant, mais dont le second (ethnique) est si chargé idéologiquement qu'on ne sait comment le définir, sinon par le fait qu'en l'occurrence, il désigne avant tout l'altérité.

Moins le Blanc est intelligent,
plus le Noir lui paraît bête

André Gide · 1927

Nous devons nous interroger aujourd'hui sur les modes contemporains de la perception de l'altérité et sur l'évolution de cette dernière. En un mot, comment montrait-on l'« Autre » hier et comment le montre-t-on aujourd'hui ? Ce qui ressort d'une première approche, c'est que, pour s'en tenir à la période coloniale, le regard sur les « Africains » était différent suivant les agents sociaux, tout en conservant une cohérence dans la construction de l'« Autre ». Aux côtés du roman colonial, des écrits scientifiques, du discours politique, une mise en scène imagée de l'Africain à destination du grand public hypertrophiait souvent quelques traits de l'« indigène » pour lui assurer de l'étrangeté. Le spectaculaire devenant la seule façon de rendre visible et de « penser » les différences entre les populations et les cultures.

Ceci pose le problème des relations que cet imaginaire entretient avec la réalité mais aussi avec la fiction, la fabulation, le symbole, c'est-à-dire comment il s'articule avec les discours de l'époque : le discours colonial (politique), le discours sur les « races » (anthropologique) ou celui sur les cultures (ethnologique). Images qui s'inscrivent, en tout cas, dans un processus cognitif car c'est peut-être finalement cette iconographie, plus encore que le texte, qui a façonné notre perception de l'« Autre ». Ces images ont été à la source des stéréotypes sur l'« indigène » et les colonies. Elles s'insèrent dans un rapport de domination produit par le mode de connaissance de l'« Autre » qui permet d'exercer à son égard un pouvoir.

Cet imaginaire a pourtant aussi un sens pour ceux qu'il est censé représenter, car les Africains ont été contraints à définir leur identité par rapport à cet imaginaire colonial d'importation, véritable « colonisation mentale »³. L'ambivalence de ces discours et ses effets de miroir doivent donc enrichir notre réflexion, surtout que jusqu'alors la parole n'a été que très exceptionnellement donnée à l'« Autre ». Arloc symbolise ici ces millions d'Africains qui n'ont jamais pu exister derrière les images produites par l'Occident. Présent dans le contenu discursif, ils sont absents du débat proprement dit. Ce que veut exprimer Arloc — à la demande de son grand-père (Herschlik) —, c'est pouvoir prendre la parole pour définir ce qu'il est, ce qu'est l'Afrique, avec ses mots, ses rêves, ses idées, en un mot, « raconter son histoire ». Pouvoir parler aux « Blancs » sans que son message soit tronqué par une réécriture quelconque et comprendre pourquoi « les hommes aux peaux pâles sont venus ici (...) et ont rasé nos racines ».

... / ...



Sylvain Thirolle
Bruno Flender
Olivia Machon
Photo Emmanuel Robert

³ Voir l'ouvrage collectif,
Images et Colonies.
Iconographie et propagande
coloniale sur l'Afrique
française de 1880 à 1962.
éds. Achac-Bdic, 1994.

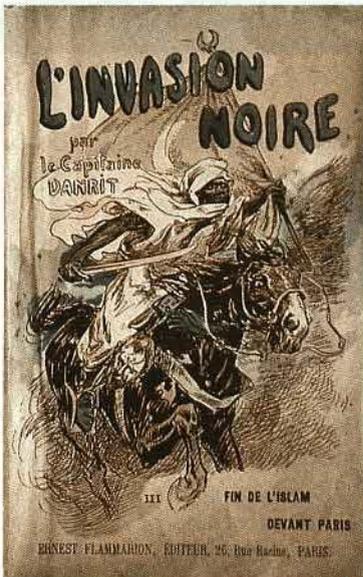
En fait, il symbolise la parole que les Africains n'ont jamais eue dans cette histoire récente qui les concerne au premier degré. Il montre que l'Occident a vécu jusqu'alors sur des croyances totalement détachées de la réalité, qui ont étouffé l'imaginaire d'une ou plusieurs générations et nivelé les valeurs de cette même société, pour enfin submerger la réalité et s'imposer comme le réel. A replonger dans ce passé, on constate que plus la société française a été « informée » sur l'« Autre », plus ses fondements philosophiques et moraux se sont fragilisés, plus sa croyance dans sa mission est devenue aveuglante, plus ses valeurs se sont estompées derrière des certitudes.

Cela a la particularité d'avoir dessiné les caractéristiques des « Africains » mais aussi d'avoir établi un système de hiérarchisation des « races » qui renvoie au propre système de valeurs de l'Occident, toujours construit sur une relation entre un centre et sa périphérie. Une construction qui ne représente pas la réalité. Ceux qu'elles sont censées montrer ne peuvent s'y

reconnaître. Elles expriment une métaphore, une vision fantasmatique de l'« Autre », qui conduit aux plus extrêmes discours quelques générations plus tard. Un vocabulaire de haine et d'insultes prend alors naissance. Celui-ci est mis en exergue dans le présent texte de Serge Kribus à travers le personnage d'Alfred. L'« Autre » (cet inconnu), ne peut être qu'un « bicot », qu'un « fils de pédé », qu'un « métèque », qu'un « sale macaque », avec une langue « fendue » et porteur des pires maladies (« je ne veux pas attraper la gale »), à l'odeur nauséabonde (« Tu pues »)... dès lors, il est celui que l'on rejette et sur qui tous les fantasmes s'inscrivent. Alors vient naturellement la violence physique et tout son vocabulaire haineux — « Celui-là, on le frapperait, il en sortirait du Cacolac pourri... », « Et toi, sale macaque, j'aurai ta peau » —, ainsi que l'appel au meurtre rituel : « c'est un sorcier, faut le brûler ». Jusqu'au crime... Car, dans la pensée raciste, il faut toujours un mort (sacrifice rituel !). Quelqu'un qui doit payer pour les Autres, payer de sa vie.

Nous devons nous interroger aujourd'hui sur les modes contemporains de la perception de l'altérité et sur l'évolution de cette dernière. En un mot, comment montrait-on l'« Autre » hier et comment le montre-t-on aujourd'hui ? Ce qui ressort d'une première approche, c'est que, pour s'en tenir à la période coloniale, le regard sur les « Africains » était différent suivant les agents sociaux, tout en conservant une cohérence dans la construction de l'« Autre ». Aux côtés du roman colonial, des écrits scientifiques, du discours politique, une mise en scène imagée de l'Africain à destination du grand public hypertrophiait souvent quelques traits de l'« indigène » pour lui assurer de l'étrangeté. Le spectaculaire devenant la seule façon de rendre visible et de « penser » les différences entre les populations et les cultures.

... / ...



• 4

Il subsiste aujourd'hui un fond d'imaginaire sous-jacent dans l'inconscient collectif occidental qui génère encore des images peu différentes de celles produites lors de l'espace-temps colonial. L'Afrique, pour ne prendre que cet exemple, est souvent « mise en scène » par nos médias au travers d'images de morts, de famines, de crises dites « tribales », de massacres « ethniques », de cataclysmes économiques et de despotes avides de pouvoir. Révulsives, révoltantes ou dramatiquement banales, ces images ont pris la suite des représentations paternalistes et amènes du temps colonial. Aujourd'hui, la création d'*Arloc* au Théâtre National de la Colline se place, trente ou quarante années après les indépendances, dans un contexte différent, dans un monde où l'image nous sollicite quotidiennement, ce qui, avec l'apparition des nouveaux médias, ne fera que s'accroître. Nous possédons pourtant un avantage sur les périodes antérieures : d'avoir compris que la représentation autrefois se voulait connaissance, tandis que l'on sait aujourd'hui que cette connaissance n'était que représentation. Notre savoir est, bien sûr, toujours fait de représentations, mais nous admettons aujourd'hui, pour appréhender le monde qui nous entoure — et pour aider éventuellement à agir sur lui — que nous avons au moins autant besoin de connaissances (de l'« Autre » et de nous-mêmes) que de représentations.

Pascal Blanchard

Historien (Université de Paris I),
 chercheur-associé CNRS (Aix-en-Provence, Cersoi),
 président de l'Achac, auteur
 de *Images et Colonies* (1993 et 1994),
L'Autre et Nous (1995), *L'Empire colonial
 à son apogée* (TDC, n°710, 1996),
Images d'Empire (1996), etc.

Illustrations

1. « Colonie française »
 in *L'Assiette au Beurre*, revue, 1903, © Achac.
2. *Negronoir*, plaque publicitaire émaillée,
 1955, © Achac.
3. *Le Sauvage*, partition musicale,
 vers 1920, © Achac.
4. *L'Invasion noire*, livre du Capitaine Danrit,
 1898, © Achac-Boëtsch.
5. *Un futur tirailleur*,
 carte postale, 1917, © Achac.
6. « Changement de propriétaire »
 in *Le Rire*, 1911, © Achac.



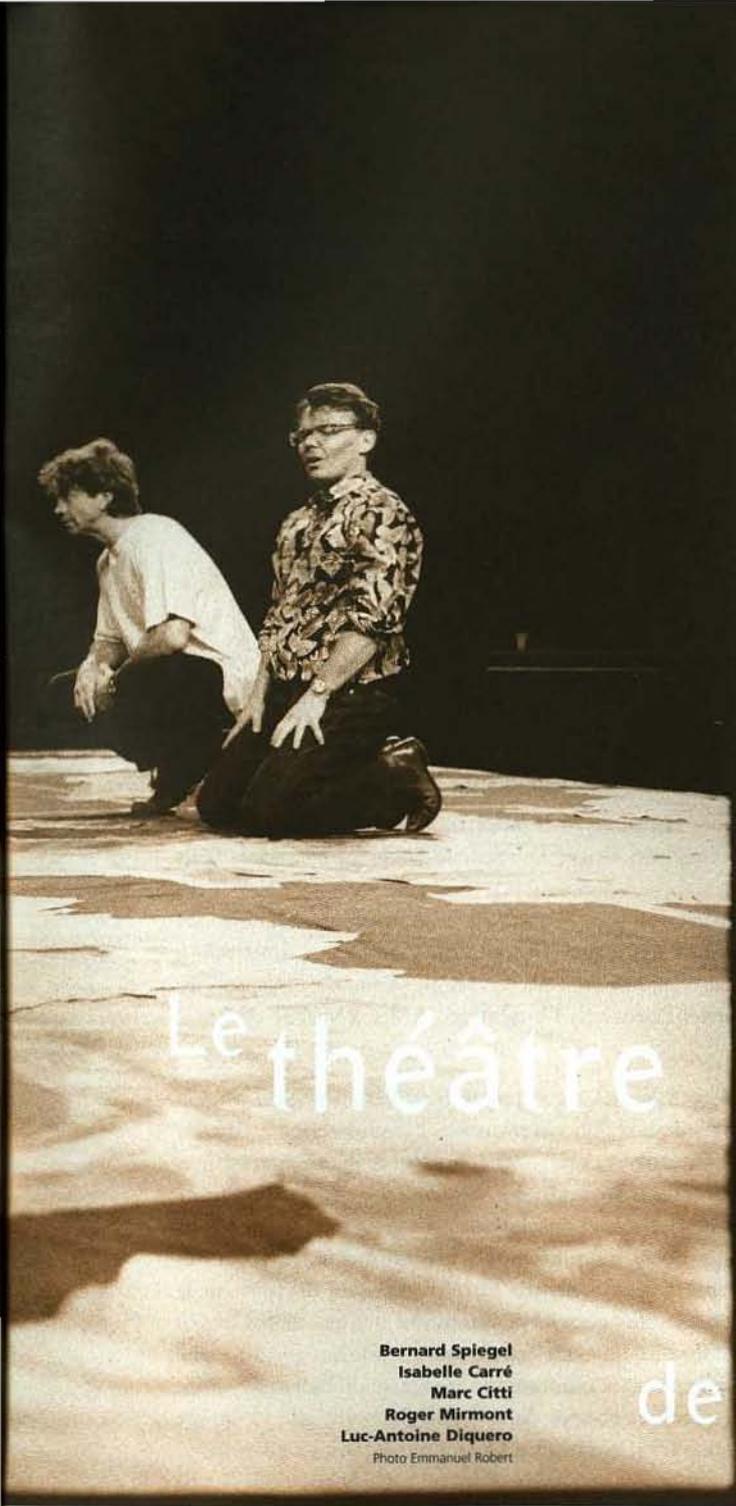
• 5



• 6



Catherine Degan
Christelle Prouvost



Le théâtre

Bernard Spiegel
Isabelle Carré
Marc Citti
Roger Mirmont
Luc-Antoine Diquero
Photo Emmanuel Robert

de

en communauté
française
Belgique



... • • • Entre pléthore et paralysie

En l'an de grâce 1995, la communauté française de Belgique célébrait le 50^{ème} anniversaire de son Théâtre national - et, partant, le jubilé du théâtre professionnel en Belgique francophone. Mais la fête prit vite l'allure d'un révélateur des dysfonctionnements profonds et des querelles de clochers du système en place, le monde théâtral étant, plus encore que l'ensemble du territoire national, "pays petit aux frontières internes" - pour reprendre les mots chantants de l'un de nos plus vigilants auteurs-compositeurs, Claude Semal. Car il faut savoir que l'histoire du théâtre belge de langue française a toujours indissociablement lié un homme à un lieu et une pratique. Dans l'immédiat après-guerre, Jacques Huisman fit le Théâtre National, Claude Etienne le Rideau de Bruxelles, Jean-Pierre Rey le Théâtre des Galeries, Roger Domani le Poche..., sur lesquels ils régnèrent quarante années durant.

Après 68, quelques-uns de leurs "fils" conduisirent une révolte d'où émergea la très salubre aventure du Jeune Théâtre des années 70 : mais assez vite, face aux blocs des aînées, les nouveaux praticiens fondèrent à leur tour leur propre maison ou leur propre troupe : ainsi naquirent l'Atelier Sainte-Anne de Philippe van Kessel, le Varia de Philippe Sireuil, Marcel Delval et Michel Dezoteux, l'Ensemble Théâtral Mobile de Marc Liebens...

Vingt-cinq ans plus tard, van Kessel a conquis le National, à l'égard duquel le Varia s'est positionné comme le concurrent officiel le plus sérieux. Autour d'eux, quelques vieux routards encore - ou leurs successeurs -, quelques "anciens jeunes" persévérants, et surtout une efflorescence extraordinaire de nouveaux acteurs, metteurs en scène, animateurs en tout genre ruant à leur tour dans les brancards et dont personne, ni les institutions en place, ni les pouvoirs publics subsidiants, ne savent que faire. C'est que, du jour où le politique s'est mêlé - l'implacable nécessité économique aidant - de théâtre, il a bétonné le "paysage" autour de cette paralysante tradition locale : une scène, un individu. Surendettée, la Communauté française de Belgique - dont on sait déjà qu'après de sombres coupes dans l'enseignement, elle va sabrer dans la culture - consolide par ci, saupoudre un peu par là, mais s'avère aussi impuissante à gérer la pléthore qu'incapable d'opérer des choix.

En outre - sauf l'exception notoire du théâtre privé Le Public qui, en deux saisons, a fait la preuve (dérangeante) de sa viabilité autonome - , et dans le contexte aggravant d'une radio-télévision d'Etat en débandade, ayant depuis longtemps sacrifié la culture sur l'autel audimatric, l'autre question non moins cruciale posée par cette explosion démographique théâtrale est celle du public : l'offre dépassant largement la demande, il est, tous les soirs, une ou plusieurs jeunes compagnies qui ne jouent que pour elles-mêmes, ou pour leurs proches...

... / ...



de Lavelli
Suarez
Hiégel
Aumont
Emmanuel Robert

Le constat est d'autant plus affligeant que des énergies, des talents sont là, évidents, comme d'autres le furent hier. Mais où et comment les faire éclore, entre la sournoise paralysie qui s'est emparée de quelques "grosses machines" et les revendications extrêmes de certains jeunes réclamant une salle pour chacun (ou à peu près) ? Cela fait belle lurette que le théâtre belge vole, en termes créatifs, de ses propres ailes, sans plus lorgner sur Paris, ni sur Londres. Par contre, en termes (largement) politiques, il n'est pas certain qu'il ait dépassé le stade de l'artisanat, du bricolage, voire de l'amateurisme.

Et si nous saluons avec bonheur la création d'"Arloc" en ces murs parisiens, cela ne va pas sans certaines interrogations quant à nos propres murailles...

Catherine Degan



Isabelle Carré
Photo Emmanuel Robert



Michel Aumont
Jorge Lasalle
Manuel
Photo Emmanuel Robert

... Effervescence de jeunes auteurs dans la frilosité théâtrale

Si vous demandez à un metteur en scène pourquoi il en revient toujours à Shakespeare, Molière, Marivaux ou Tchekhov plutôt que de créer des contemporains, il trouvera généralement de bon ton de répondre : Des contemporains ? J'en monterais bien mais trouvez-moi des auteurs ! Et si vous vous aventurez à lancer timidement quelques noms, on vous dira que non, vraiment ils n'ont pas l'ampleur des précités ! ou que leur prose est proprement injouable sur une scène digne de ce nom. Tout au plus se risquera-t-on à monter Koltès, Heiner Müller ou Karl Valentin ! Pas au-delà !

Ne trouvant pas souvent chaussure à leur pied (le bel euphémisme pour parler de pénurie d'emploi) dans ces ambitieux desseins, de plus en plus de jeunes compagnies belges se sont mises à squatter, depuis quelques années, les salles périphériques aux grands théâtres, proposant leurs propres projets, parfois proches de ceux évoqués plus haut, parfois tout à fait inédits. Et c'est ainsi que de jeunes auteurs, tantôt comédiens tantôt metteurs en scène ont peu à peu vu le jour, ressentant le besoin de mettre la main à la plume pour voir leurs préoccupations évoquées.

Prenant de plus en plus goût au fascinant plaisir de l'écrit, certains parmi eux se sont confirmés comme auteurs sans pour autant abandonner la pratique théâtrale. Simultanément, Temporalia, association sensible à l'écriture contemporaine, lance, sous la direction de Jean-Marie Piemme, un stage d'écriture - les Shakespeare du dimanche - qui encouragera l'émergence de quelques auteurs présentés ci-dessous. Et puis un marathon d'écriture internationale aussi, associant directement, dans une Raffinerie reconverte, la ponte de six pièces à leur éclosion scénique.

L'ébullition aidant, on voit bientôt surgir en Belgique des gens comme Serge Kribus qui vient de nous émouvoir avec la superbe création du *Grand retour de Boris Spielman* ; Philippe Blasband, auteur de romans tels que *L'effet cathédrale*, de pièces ludiques, interactives et multifformes, et de scénarios de films ; Thierry Debroux, auteur de *Moscou nuit blanche* mais aussi instigateur d'écriture dans le projet *Ruptures* où il demande à plusieurs de ses collègues d'imaginer une scène de rupture amoureuse ; Alain Cofino-Gomez, imaginant des *Affaires de timbres* rocambolesques ou se prêtant au *Désir d'acteurs* ; Paul Pourveur, auteur-conférencier à l'imagination luxuriante ; Dominique Wittorski, couronné du second prix de Radio France Internationale pour sa première pièce sensible et sociale, *Katowice-Eldorado*.

... / ...

Une alléchante brochette d'auteurs en devenir qu'il faut compléter par l'arrivée d'une très belle poignée d'auteurs féminins : Marie-France Collard, auteur du bouleversant *Trash* pour le Groupov, l'une des troupes belges les plus captivantes ; Layla Nabulsi, récemment récompensée pour le beau et virulent *Debout les morts* et ayant en commun avec l'auteur précédente d'aiguiser sa plume pour aborder la tragédie rwandaise ; Marie Destrait, également primée pour *Ecart* ; Virginie Thirion, Laurence Vielle et Isabelle Bats, Anita Van Belle, auteur d'un pamphlet unique sur la belgitude, Pascale Tison, Veronika Mabardi...

Loin de s'arrêter là, le renouveau contamine aussi le théâtre jeunes publics, actuellement fouetté par un désir de remettre la plume à l'ouvrage.



Marc Citti

Photo Emmanuel Robert

Une effervescence qui a poussé les jeunes auteurs belges à se rassembler au sein de la SACD belge, au sein de "Répliq" afin de sensibiliser les différents intervenants à leur existence et de

créer notamment un "Guide à l'usage des auteurs dramatiques", reprenant toutes les adresses utiles à un auteur désirant sortir du tiroir.

Idéalement, explique Thierry Debroux, l'un des initiateurs de Répliq, nous ne devrions pas exister. Nous avons mis cela sur pied car il nous semblait que rien, à l'exception du travail admirable de découverte et de soutien réalisé par les éditions Lansman par exemple, n'était fait pour promouvoir les jeunes auteurs de théâtre belge. Et il est clair qu'ainsi regroupés, nous sommes davantage entendus. Mais notre plus gros obstacle demeure le manque de curiosité des théâtres. Si des lieux comme le Public, le Poche, le Sainte-Anne, le Rideau commencent à ouvrir leurs scènes avec bonheur aux jeunes auteurs, que dire du Théâtre National, dont le budget est le plus conséquent en Communauté française de Belgique, et qui reste actuellement obstinément fermé aux jeunes auteurs alors qu'il devrait être le premier à manifester enthousiasme et audace ?

Le rôle des théâtres, confie encore Thierry Debroux, est d'aller à la recherche des créations, de les susciter, de permettre aux auteurs de vivre de leur enthousiasme, pour respecter une politique de quotas.

Et là où les directeurs de théâtre frileux se trompent lourdement en n'osant pas nous programmer, c'est que chaque fois que des gens comme Kribus ou Blasband ont eu la confiance d'un lieu, le public a été au rendez-vous. Parce que cette nouvelle vague d'auteurs parle au public, écrit avec humour à propos des réalités d'aujourd'hui.

Christelle Prouvost

Serge Kribus

Arloc

Mise en scène **Jorge Lavelli**

Collaboration à la mise en scène **Dominique Poulange**

Musique **Zygmunt Krauze**

Décor **Rodolpho Natale**

Costumes **Françoise Tournafond**

Lumière **Jacky Lautem**

Son **Jean-Marie Bourdat**

Conseil chorégraphique **Cécile Bon**

Marionnettiste-conseil **Alain Recoing**

Poupées **Maryse Le Bris**

Maquillage **Catherine Nicolas**

avec par ordre d'entrée en scène

Herschlik • Delataille • Jacques • Didier • Roger **Roger Mirmont**

Arloc **Marc Citti**

Un militaire • Alfred **Luc-Antoine Diquero**

Un militaire • César **Bruno Flender**

Un militaire • Monsieur l'agent • Le temps • Le préposé **Bernard Spiegel**

Un militaire • Hugues • Jos **Sylvain Thirolle**

Sigou • Machmil **Emiliano Suarez**

Léon **Michel Aumont**

Jeanne **Catherine Hiégel** (de la Comédie Française)

Marguerite • Gisèle **Christine Citti**

Madame Merlin • Madame Lacolombe **Maria Verdi**

Vivianne • Une ouvreuse • L'infirmière **Olivia Machon**

Juliette **Isabelle Carré**

Nicotine / Juloc en alternance

Manon Azem / Emilie Delaunay

Anne-Sophie Suarez / Laure-Line Suarez

Distribution technique

Directeur technique	Francis Charles
Régisseur général	Malika-Pascale Ouadah
Régie son	Pierre Derbane
Régie lumière	André Racle · Pascal Etienne Yves Grossin · Olivier Mage Jean-Michel Platon · Vincent Roudaut
Chef machiniste	Jean-Pierre Croquet
Machinistes	Paul Atlan · Thierry Bastier · Christian Félipé John Guenin · Patrick Le Joncourt Yannick Loyzance · Paul Millet · David Nahmany Léon Pauquai · Gérard Quiquine · Carlos Ribeiro Harry Toi · Loïc Wauquier-Dusart
Réalisation des costumes	Céline Marin Valérie Codjia-Dansaert · Séverine Thiebaut
Stagiaire costumes	Aurélie Monnier
Habilleuses	Sonia Constantin · Isabelle Flosi · Tassadite Chikhi
Maquilleuse	Solweig Martz
Assistant au décor	Philippe Le Bour
Réalisation des décors	Atelier du Théâtre National de la Colline Michel Rousval · François Berthevas · Albert Robin Atelier : CODE Structures métalliques : C.E.M.S Mecaseri Gradin : philippe Héroin S.P.E.D.
Accessoiriste	Eric Guérin
Réalisation des accessoires	Georges Fiore
Peinture	Nerses Aslanian · Valérie Perrier
Tailleur	Mazarin
Pyrotechnie	Jean-François Yelnik
Perruques	Atelier Denis Poulain
Stagiaires à la mise en scène	Cristian Drut · Annabel Poincheval Egbert Wyngaarden
Secrétaire technique	Fatima Deboucha

Grand théâtre

**du 18 mai
au 30 juin 1996**

du mardi au samedi à 20h30
dimanche à 15h30

relâche lundi

Production

Théâtre national de la Colline

Le texte de la pièce
est publié chez Actes Sud-Papiers

Directeur de la publication

Jorge Lavelli

Directeur de la rédaction

Alain Satgé

Collaboration

Annabel Poincheval

Coordination

Claude-Emma Guillaumin

Secrétariat

Christel Gassie

Conception graphique

Michal Batory

Maquette

Corinne Tassel

Photographies

Laurencine Lot

Jean-Paul Lozouet

Emmanuel Robert

Imprimerie Jourdan

Editeur

Théâtre national de la Colline

mai 1996

le cahier
Arloc

a été réalisé avec le concours
du **Ministère de la Culture
et des Affaires Sociales
de la Communauté française
de Belgique, et du
Commissariat général
aux Relations Internationales**
(Service du Théâtre
et de Wallonie-Bruxelles Théâtre)

Ces entreprises soutiennent
le Théâtre national
de la Colline et ont adhéré
à Colline Création

EDF GDF Services Paris Aurore
SEERI Ile de France
Editions Nathan
Eliope
UAP
CL2 Editions de l'Amandier
Paribas
Synthélabo
Dictionnaires Le Robert
Dubois International