

# Recherche-création   Chypre : entre transferts culturels et h t rotopie

VÉRONIQUE VOYER

*Universidade de Santiago de Compostela*

## **Abstract:**

Creating a *mise en scène* of the border that divides Cyprus was the challenge set by the theatre company Astragali Teatro in May 2014. Since the building of the wall in 1974, it was the first time that Greek-Cypriot and Turkish-Cypriot actors had performed theatre together on this island. The space chosen for this *in situ* creation was heterotopic (Foucault, 1981): built in order to divide, the wall actually became a uniting element during the play.

**Key words:** Otherness; Border; Collective Creation; Metamorphoses; Theatre

## **Resumen:**

Poner en escena la frontera que divide Chipre es el desaf o elegido por la compa a de teatro Astragali Teatro en mayo 2014. Desde la construcción del muro, es la primera vez que los actores chipriotas griegos y turcos ha-

cen teatro juntos en esta isla. El espacio elegido para esta creación *in situ* propone un imaginario-otro, heterotópico (Foucault, 1981): construido para dividir, este muro se convierte en un elemento de unión durante esta representación plurilingüe.

**Palabras clave:** Alteridad; Frontera; Creación Colectiva; Metamorfosis; Teatro.

## 1. Introduction

La frontière est une notion centrale en art dramatique. La frontière la plus commune au théâtre est celle qui sépare les spectateurs et la scène: le 4e mur. Cependant, cette frontière est une convention invisible contrairement au mur qui se dresse dans la pièce *WALLS – Separate Worlds*. Créé lors d'une résidence d'artistes à Chypre en mai 2014, ce spectacle s'inscrit dans la tradition *in situ* ce qui signifie « sur place » en latin. Ainsi, la représentation ne se déroule pas sur la scène d'un théâtre national, mais plutôt à mi-chemin entre la Grèce et la Turquie, sur la frontière qui sépare cette île méditerranéenne. Entre guerre et paix, les Chypriotes vivent dans un cessez-le-feu militarisé depuis les années 70. À cette époque, un conflit armé déchire l'île : la disparition et la mort de plusieurs Chypriotes turcs et grecs ont lieu sur une base quotidienne. Cette escalade de violence se solde par une grande méfiance entre les deux communautés. Depuis, une frontière divise la zone grecque et la zone turque en passant par le centre historique de Nicosie, la capitale de l'île. La dernière tentative de réunification s'est soldée par un échec durant l'été 2017<sup>1</sup>.

La présence du mur est un élément à la fois concret et symbolique. Concret parce qu'il sépare physiquement la population. Symbolique parce qu'il conforte les Chypriotes les laissant croire qu'ils sont à l'abri les uns des autres. Ce site est riche pour les chercheurs et chercheuses intéressés

---

1 SALLES Alain, « Chypre : les négociations de réunification achoppent sur la question des troupes turques », *Lemonde.fr*, Le Monde, 8 juil. 2017. Web. 14 juil. 2017.

par les types de frontière qui provoquent la peur de l'autre : linguistique, religieuse, politique, corporelle, territoriale, etc. *WALLS* invite une troupe de comédiens chypriotes et non chypriotes à travailler ensemble. Ce projet d'art dramatique offre un espace de dialogue où les deux nations sont invitées à créer. Dans l'histoire de la dramaturgie chypriote, c'est du jamais vu. C'est par le voyage que cette création collective est possible. Dans ce contexte, le voyage rend visible l'altérité, il devient catalyseur de la figure de l'autre.

En effet, l'altérité est un concept clé au théâtre comme le précise la metteuse en scène Ariane Mnouchkine : « le théâtre reste un lieu où l'on apprend, où l'on essaie de comprendre, où l'on est touché, où l'on rencontre l'autre — où on est l'autre<sup>2</sup>. » Apprendre à être l'autre, en compagnie de l'autre ; le dialogue interculturel est central dans la démarche artistique de ce spectacle. Cet article explore quels outils sont employés lors de la création de cette pièce pour communiquer l'altérité, qu'elle soit linguistique, terrestre ou corporelle.

Entre dramaturgie et littérature, ma position est double, ce qui justifie une méthodologie qui implique deux sphères de connaissances ; le pratique et le théorique. Pour ce faire, je baserai mon analyse sur des événements qui se sont produits lors des répétitions et lors du soir de première. Des photos font également partie du corpus afin d'analyser de façon précise l'espace mis en scène. Entre le visuel et l'expérience pratique, cette façon de faire me permettra d'approcher des thématiques inaccessibles ou inexplorées du point de vue théorique et donc, de valoriser des savoirs qui ne sont pas toujours reconnus à juste titre dans l'enceinte universitaire.

De cette façon, la frontière entre la recherche académique et la création artistique devient poreuse. Alors que les études théâtrales analysent la réception d'un objet théâtral sous forme de représentation ou de texte l'approche de la recherche création permet une incursion dans la démarche

---

2 MNOUCHKINE Ariane, « Tout théâtre est politique », in FERAL Josette, *Trajectoire du Soleil*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, p. 245.

artistique. C'est donc un accès privilégié à un nouveau corpus comme l'explique Jean-Paul Quéinnec :

La recherche création se caractérise principalement par une pratique à travers une réflexion critique, elle-même introduite dans le processus créatif. [...] Les résultats et les processus de recherche y sont documentés, et les matières et les méthodes liées à l'expérimentation et à l'herméneutique y sont explicitées. Des récits de créations dont les données sont précieuses (d'où le caractère indispensable de l'archivage) pour l'étude théâtrale en général, car ils concernent la fabrication d'une écriture dramatique, les temps d'atelier, de laboratoire souvent implicites et encore peu accessibles<sup>3</sup>.

De plus en plus populaire dans les universités québécoises où plusieurs doctorants<sup>4</sup> choisissent cette voie pour rédiger leur thèse doctorale cette forme hybride propose une nouvelle pédagogie de l'enseignement des arts. Dans la lignée de la recherche création, cet article tente de concilier un témoignage artistique et une réflexion académique. Avant de poursuivre, je souhaite clarifier mon lien avec le corpus.

Au printemps 2014, j'ai participé à la création collective de *WALLS – Separate Worlds* en tant que comédienne. Encadré par la troupe de théâtre italienne *Astràgali Teatro*, le motif du voyage à Chypre se veut une

---

3 QUÉINNEC Jean-Paul, « Pour une ouverture aux recherches créations en théâtre », *L'annuaire théâtral*, 50-51, 2011, pp. 205-210.

4 Voir CHAMPAGNE Renée, *Lavoisier à la mer. Recherche-crédation autour de la problématique de la réception théâtrale*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2008. ; MURCHISON-MORAND Ian, *Grand Theft Auto IV : L'ultime destin-jeu de Justin et Martin, recherche-crédation autour de la problématique de l'écriture dramatique en lien avec le langage vidéoludique*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2010 ; GODIN Marie-Josée, *L'alliance. Recherche-crédation sur l'application des Cycles Repère à l'écriture dramatique*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2013 ; DUBOIS Keven, *Recherche-crédation : éclairage-vidéo - le projecteur vidéo comme source d'éclairage au théâtre*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2014 ; LANDRY Pierre-Luc, *Les corps extraterrestres (roman) suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et de Une thèse «100 modèles » : méthode et recherche-crédation (petit essai)*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2013 ; DUBUC Noémie, *De l'abandon à l'incarnation : parcours transformateur par la recherche création chorégraphique*, Thèse de doctorat. Université Laval, 2015.

résidence d'artistes. Ce mois intensif de création rassemble uniquement des comédiens ayant déjà travaillé pour cette compagnie. Ayant collaborée avec cette troupe en novembre 2013 sur l'île grecque de Zakyntos ainsi qu'en mars 2014 au centre culturel parisien *Maison d'Europe et d'Orient*, j'ai eu la chance d'être invitée à poursuivre ce travail artistique à Chypre. Ces expériences préliminaires m'ont permis de me familiariser avec la méthode de création employée par *Astràgali* lors de la mise en scène de *WALLS* telle que la transmission orale d'un chant dans la langue maternelle des uns (turc, grec, arabe, italien, burkinabé, français, espagnol, etc.) qui est une langue étrangère pour les autres.

Sur le plan personnel, le voyage à Nicosie m'a permis de mieux comprendre l'origine du conflit qui divise cette île à travers la rencontre des Chypriotes grecs et turcs ainsi que par l'écoute attentive des tords que les uns reprochent aux autres. Cet accès aux deux réalités a été possible, car je suis de nationalité canadienne. Autrement dit, mon passeport me permet de traverser la frontière pour connaître les deux côtés de l'île. Cette traversée n'est pas possible pour les habitants turcs et elle s'avère difficile pour les comédiens du projet issus de la Palestine et du Burkina Faso. L'expérience du voyage et le travail quotidien avec les acteurs internationaux ont un impact sur ma manière de percevoir la création. C'est donc un regard interne que j'offre sur *WALLS* dans ce travail, ou plutôt la perspective d'une praticienne en apprentissage.

## 2. Habiter le territoire : entre la scène et la frontière

La pièce a été jouée près de la douane grecque, dans la zone nommée *Ledra Palace*. Sur le plan historique, c'est un lieu particulièrement significatif, car, c'est à cet endroit que les deux communautés de l'île se dirigeaient pour chercher des vivres pendant la guerre. Par la suite, c'est sur ce point de la frontière que la recherche de personne disparue se déroule vers la fin du conflit. *Ledra Palace*, c'est le nom d'un ancien hôtel construit en 1950. Actuellement, il accueille le quartier général de la Force des Nations Unies chargée du maintien de la paix à Chypre (UNFICYP). Les Casques bleus ont pour mission de patrouiller la frontière, de superviser

le cessez-le-feu et de maintenir la zone tampon. Ainsi, le territoire a été choisi pour son importance et c'est la principale contrainte artistique de ce spectacle. La représentation ramène un peu de vie dans ces lieux sous haute surveillance comme en témoigne ce passage du livre *Villes en traduction* de la chercheuse québécoise Sherry Simon :

Ce secteur, qui n'avait jamais été associé fermement à une identité ethnique particulière, formait un territoire neutre. Par conséquent, selon la logique des rivalités politiques de l'époque, le territoire le plus convivial, le plus diversifié humainement de Chypre, deviendra une zone morte<sup>5</sup>.

À l'extérieur des territoires revendiqués par des gouvernements nationaux, les Casques bleus de l'ONU occupent les terrains vagues et les ruines inhabitées. Si on oublie la circulation des humains, c'est un territoire sauvage où les animaux circulent librement et la végétation reprend le dessus. La pièce se déroule sur ces lieux intacts depuis la fin du conflit armé en 1974. Le voisinage hermétique entre les Grecs-Chypriotes et les Turcs-Chypriotes est remis en question par le travail d'équipe nécessaire à la création de ce spectacle. Alors que la zone tampon entre les deux peuples n'est plus habitée, ce spectacle permet de rassembler à nouveau les deux communautés de l'île sur ces lieux lourds de sens. Donc, la création collective *WALLS* permet une rencontre là où le conflit a eu lieu, et ce, autant sur la scène que dans le public.

Une double frontière sépare donc le centre de Nicosie. Entre les deux, un non-lieu s'insère. Cet endroit correspond tout à fait à l'hétérotopie telle que théorisée dans le texte de Michel Foucault. Cette manière de définir l'espace par rapport aux peuples qui l'occupent est problématisée dans la conférence *Des Espaces Autres. Hétérotopies* du philosophe français :

Le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie [...] c'est aussi le problème de savoir quelles relations

---

5 SIMON Sherry, *Villes en traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal (Cities in Translation. Intersections of Language and Memory)*, 2012, traduit par Pierrot Lambert), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire » 2013, p.16.

de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements<sup>6</sup>.

Des douanes contrôlent l'entrée et la sortie de la zone tampon : la traversée d'un pays à l'autre est possible à pied par un chemin de traverse étroit. Alors que la plupart des touristes sont autorisés à traverser librement, il est interdit pour la moitié des Chypriotes de passer cette frontière. L'interdiction vise les Turcs-Chypriotes : ils ne peuvent pas traverser le centre-ville de Nicosie sans d'abord mettre les pieds à Athènes pour s'identifier. Tout près de la frontière, une affiche prévient les voyageurs urbains du danger que représentent les Turcs-Chypriotes ; on y voit la photo d'un assassinat ainsi qu'une mise en garde contre la violence des Turcs. Placé à la bordure de la douane grecque, ce type de propagande ravive la peur de l'autre. Ainsi, les Grecs-Chypriotes ne se rendent pas ou peu sur le territoire turc même si les douanes autorisent l'accès.

Cette division urbaine a un impact sur la perception de ceux qui habitent Nicosie ; la frontière est perçue comme un lieu dangereux. Lors des répétitions, un faux fusil a été utilisé pour raconter le mythe d'Argus et une comédienne grecque chypriote s'est inquiétée : « Est-ce qu'ils le savent de l'autre côté que ce n'est pas une vraie arme ? Ils pourraient nous tirer dessus ! » La peur de l'autre se reflète bien dans ce ton alarmant. Ce commentaire démontre comment une frontière peut être internalisée. En compagnie des autres acteurs, cette Chypriote née sur la moitié grecque de l'île a traversé la frontière afin de découvrir le territoire turc pour la première fois de sa vie. Ce n'est pas une révolution, mais c'est un pas vers le dialogue et la confiance. Dans ce contexte, l'art dramatique devient un acte d'ouverture politique par sa présence sur ce territoire stratégique.

Le soir de la première représentation, le public se rassemble dans un stationnement près de la douane grecque afin de suivre les acteurs

---

6 FOUCAULT Michel, *Dits et écrits : 1954-1988, tome IV (1980-1988)*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie » 1984, p. 753.



près de la frontière. Le paysage est composé d'un mur couvert de graffiti et de barbelés, un puit abandonné, un énorme eucalyptus, de vieilles arches et une maison abandonnée dont les parois sont perforées par une multitude de coups de feu. Durant le spectacle, ces éléments sont illuminés, ils deviennent le décor. Faisant partie de l'espace scénique, les ruines témoignent du passé violent de la ville. Qualifiée de théâtre *in situ* ou *site-specific theater*, cette forme d'art dramatique utilise le mur qui sépare Nicosie non seulement comme décor, mais comme premier personnage de l'histoire. Autrement dit, la signification des gestes posés par les acteurs est directement influencée par cet endroit.

Vues sous différents angles, les deux photos ci-dessus représentent le même espace. Sur la première photo, l'équipe explore le lieu pour la première fois : ils cherchent où et comment la pièce va se dérouler. Ils évaluent également deux critères essentiels : la sécurité et la sonorité. Sur la deuxième photo, on observe une scène durant la représentation du spectacle. (Photo 1)<sup>7</sup> (Photo 2)<sup>8</sup>

On observe que le chœur est divisé en deux rangs de chaque côté de cet enterrement. La décision de représenter un service funéraire est une occasion pour les membres des deux communautés de se recueillir ensemble, au même endroit et au même moment, dans l'intention de redéfinir la fonction du mur et l'identité de la zone tampon. La présence de différentes langues sur scène permet aux agresseurs et aux victimes d'endosser diverses nationalités dans le but d'éviter de prendre parti à faveur de l'une des nationalités présentes sur l'île. Ainsi, inviter des acteurs issus de la communauté internationale permet d'éviter une attitude manichéenne, c'est-à-dire une lecture de la situation où le bien et le mal s'opposent. Il faut préciser qu'il n'y a pas de langues officielles sur la frontière qui sépare Chypre. Toutefois, il y a une rue au nom lourd de sens comme le démontre

---

7 QUARTA Roberta, *Sans Titre*. 2014. Photographie. Page Facebook Walls Separate Worlds. Web. 12 août 2017.

8 QUARTA Roberta, *Sans Titre*. 2014. Photographie. Page Facebook Walls Separate Worlds. Web. 12 août 2017.

habilement la montréalaise Sherry Simon, dans ce deuxième extrait de *Villes en traduction* :

Traçant la frontière entre les secteurs grecs et turcs, la rue Hermès définit Nicosie comme un espace où la communication pourrait se déployer à nouveau. Messenger, commerçant, tricheur, Hermès est également un herméneute : un interprète. Il tient un rôle spécial, celui de nous rappeler que les possibilités de compréhension et d'interprétation sont liées à la réalité culturelle des lieux<sup>9</sup>.

Le théâtre *in situ* explicite cette relation entre l'humain et le territoire qu'il habite. Le potentiel du lieu est exploité par cette mise en scène multiculturelle où les participants redéfinissent l'identité du mur et donc, des deux communautés qu'il sépare. L'appropriation du lieu permet de forger une identité transfrontalière. Comme cet endroit n'appartient à personne, les concepts de langue et de culture ne sont pas définis par un sentiment d'appartenance ni par une histoire nationale.

### 3. Fragments littéraires, du livre au spectacle

Le metteur en scène de la troupe *Astràgali teatro* a choisi les Métamorphoses d'Ovide comme texte de référence, du livre I au livre VI. Véritable encyclopédie, cette œuvre classique rassemble l'essentiel des connaissances gréco-romaines antiques sous une forme narrative. Du chaos originel au règne de l'empereur César, les vers de ce poème épique sont divisés selon le nom du héros de chaque mythe. Cette structure cellulaire permet de découper le poème et d'effectuer un collage qui s'insère bien dans l'histoire des lieux.

*WALLS – Separate Worlds* est donc une approche contemporaine qui rassemble les éléments-clés de vingt mythes. De Prométhée à Niobé,

---

9 SIMON Sherry, *Villes en traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal (Cities in Translation. Intersections of Language and Memory)*, 2012, traduit par Pierrot Lambert), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire » 2013, p.18.

cette création collective explore la transformation physique afin de créer une allégorie historique. Ces multiples récits de changements permettent d'imaginer une île réunifiée ou, du moins, d'ouvrir le dialogue sur la possibilité d'un changement géopolitique là où le temps s'est, en quelque sorte, arrêté. Originaires de différents pays, les acteurs forment un chœur homogène sur scène. Pour rendre visible cette unité, les vêtements sont les mêmes pour tous : une chemise blanche et une longue jupe bleue. Les mythes sont joués par un petit groupe d'acteur alors que les autres se placent en arrière-plan, chantant à l'unisson ; un autre élément qui suggère la similitude entre ces acteurs ; d'abord humain avant d'être représentant d'une identité nationale.

Travailler l'unisson du geste et de la voix peut être ardu pour une troupe d'acteurs qui ont peu ou pas travaillé ensemble auparavant. Afin d'y parvenir, cette résidence d'artiste propose une méthode de création qui se base sur trois fondements : la pratique quotidienne du Chi Gong (gymnastique chinoise traditionnelle), l'analyse textuelle du mythe et la transmission orale d'une chanson. À propos de ce dernier point, il faut préciser que l'apprentissage de la chanson a lieu sans que l'enregistrement de la mélodie ou l'écriture des paroles soit possible : l'acte de transmission est présentiel.

Dans ce projet, la condition de l'acteur se mélange à son histoire personnelle et nationale. Pendant la création, le cadre traditionnel du personnage qui a un texte, des intentions et un objectif n'est pas respecté. Les indications du metteur en scène se résument à imaginer quelle est la signification du mythe de chacun dans sa vie quotidienne. Ainsi, chacun doit trouver une façon de lier le texte d'Ovide avec son propre parcours, celui de son pays et celui de Nicosie. L'un des points communs de cette recherche, pour plusieurs, se situe dans le passé colonial.

Pour ce faire, Fabio Tolledi offre des clés d'analyse extraites du livre *L'Orientalisme* d'Edward Said afin de mieux comprendre l'héritage du colonialisme et la construction occidentale d'un imaginaire autour de l'Orient. Les acteurs doivent donc réfléchir à une expérience personnelle de violence liée à la colonisation. Puis, ces multiples histoires sont réduites à quelques idées essentielles qui se transforment en gestes simples afin de pouvoir être racontées. Le résultat rappelle la structure fragmentaire

d'un poème plutôt que la forme conventionnelle d'une pièce de théâtre. L'histoire étant fragmentée et le nom des figures mythiques n'étant pas toujours révélés, il n'y a pas de héros identifiables ni de dénouement précis. Ce sont plutôt des tableaux où la violence et ses conséquences ont une place de choix dans le mouvement des comédiens : entre la victoire et l'échec des actions entreprises. À plusieurs reprises, ces séquences se passent de mots pour porter un message.

Par exemple, les figures mythiques de Clythie et Leucothoé sont personnifiées par deux actrices : l'une est enterrée vivante avec une fleur sur la bouche alors que l'autre se frotte les yeux avec des oignons derrière les barreaux d'une fenêtre. Alors que ce mythe traverse les thèmes de la vengeance, de la jalousie et de la dénonciation, la scène dévoile seulement le dénouement d'un viol et les conséquences des actes posés : la mort de Leucothoé et la tristesse de Clythie qui se sent coupable de la mise à mort. Y a-t-il une corrélation possible entre cette scène et les souvenirs des Chypriotes qui font partie du public ? Le public chypriote pourra voir différentes possibilités d'interprétation dans cette scène qui évoque le malheur provoqué par les personnes disparues durant la guerre et la détresse vécue par ceux qui ont été témoins de la violence dans leur famille ou durant leur enfance. Si peu de mots sont nécessaires pour communiquer sur scène, la langue de chaque acteur est présente.

#### **4. Inventer une langue maternelle pour des espaces autres**

La langue employée au théâtre marque l'attachement à une culture de multiples façons : tournures de phrases, expressions, verlan, diminutifs, mots affectueux, etc. Lorsqu'il s'agit d'une langue internationale comme le français, l'anglais ou l'espagnol, l'accent situe le pays d'origine. L'une des premières fonctions de la langue est de permettre la communication. Comment la communication fonctionne lorsque deux personnes ne parlent pas la même langue ? Comment la production d'une pièce de théâtre peut avoir lieu dans ses conditions ? Le directeur Fabio Tolledi est conscient de la nécessité d'une langue commune durant le processus de création : il utilise l'anglais afin d'être compris par la majorité du groupe. L'origine

diverse des participants explique ce choix. Toutefois, cette *lingua franca* n'est pas utilisée sur scène. La pièce explore le chant et les gestes afin de remplacer les mots.

La première scène de *WALLS* communique l'inquiétude d'une mère, un sentiment commun aux deux communautés qui habitent l'île. C'est une actrice turque chypriote qui ouvre la pièce en chantant en solo la comptine turque *Il était un petit tigre*. L'actrice assise caresse les cheveux de deux jeunes acteurs dont la tête est posée sur ses genoux. La mélodie permet d'associer la scène à l'acte universel du chant qui permet d'endormir un enfant par le geste et la voix. Ainsi, le tableau d'ouverture propose un message rassembleur en utilisant des éléments-clés du langage scénique.

Cette berceuse s'apparente à la *lingua franca* passant par une forme de communication populaire qui s'ancre de manière traditionnelle dans plusieurs cultures. D'ailleurs, la mélodie de cette chanson pour enfants est identique aux berceuses *Il était un petit navire*, *The tiny boat* et *El barquito chiquitito*. De cette manière, le rythme et l'intention d'un chant soutiennent l'action jouée au premier plan. Alors qu'une seule comédienne chante dans cette scène, c'est habituellement tous les acteurs qui forment un chœur. Par exemple, le chant turc *Pnar bashir* est présenté pendant le baiser entre Jupiter et Europe. Traditionnellement utilisé lors des mariages, ce chant énergique enveloppe la scène de bonne humeur par son rythme rapide et la joie qu'il propage. Ainsi, les spectateurs n'ont pas besoin de comprendre les paroles pour saisir l'émotion que souhaite véhiculer la troupe. L'usage du chant, sur scène, permet de transmettre autant le bonheur que le malheur.

Par exemple, l'acteur qui personnifie Sisyphe répète sans relâche le refrain de la chanson espagnole *Gallo rojo, Gallo negro*. Dans les *Métamorphoses*, Ovide décrit le châtement éternel de Sisyphe de la manière suivante : « toi, Sisyphe, tu cherches à saisir un rocher ou tu le pousses, rocher prêt à retomber<sup>10</sup>. » Courant d'un bout à l'autre de la scène en portant des pierres, le chant de cet acteur espagnol devient de plus en plus difficile au

---

10 OVIDE, *Les Métamorphoses (Metamorphōseōn librī)*, 1806, traduit et adapté par G.T. Villenave). *Bcs.fltr.ucl.ac.be*, Bibliotheca Classica Selecta, 1992. Web. 12 sept. 2017.

fil de la tâche, car il tente de chanter de plus en plus fort tout en perdant le souffle. À travers ce travail interminable, la lassitude intrinsèque à ce mythe est perçue par le public. Ces exemples de chants en langue étrangère permettent de comprendre comment un dispositif scénique combiné à la voix et aux gestes des acteurs permet de créer du sens.

Lors d'une interview, le metteur en scène Fabio Tolledi rappelle l'importance du langage scénique dans l'histoire du théâtre italien et des premières troupes professionnelles. En Italie, les acteurs de la *commedia dell'arte* doivent s'adapter aux dialectes du public lors des tournées : « l'acteur qui maîtrise la langue locale prend des initiatives verbales alors que les autres complètent la scène avec du chant ou des acrobaties<sup>11</sup>. » Ainsi, le spectacle change chaque soir afin de s'adapter aux capacités linguistiques du public présent. C'est donc un retour aux traditions qui motivent la mise en scène de Fabio Tolledi.

La parole n'importe pas autant que les autres éléments du langage scénique dans sa démarche artistique ; elle devient l'un des outils et non l'outil principal. Ainsi, l'insertion d'une langue étrangère n'affecte pas la compréhension du récit, car l'histoire se poursuit à un autre niveau que celui de l'oralité. Dans ce contexte, l'usage de la parole devient même inutile. À travers cette création collective, Fabio Tolledi imagine de nouvelles façons de communiquer dans un contexte multilingue. *WALLS* est construit à l'aide de gestes et de chansons polysémiques afin d'offrir un langage scénique cohérent.

## 5. Conclusion

L'analyse de l'altérité par le biais de la frontière prend forme dans le cadre de cette recherche création. Près du mur, la troupe d'*Astràgali Teatro* revisite l'histoire de Chypre. D'abord, on peut conclure que l'appropriation d'un lieu à la fois historique et abandonné par un spectacle où des

---

11 TOLLEDI Fabio, « Interview du metteur en scène », Nicosie, enregistrement sonore personnel, mai 2014.

Chypriotes turcs et des Chypriotes grecs collaborent permet d'imaginer une identité autre sur ce tronçon de la zone tampon située au cœur de la ville. Puis, le choix du texte *Les Métamorphoses* renforce cette rhétorique du changement, car cette œuvre d'Ovide permet de mettre en scène une multiplicité de changements vécus par des figures mythiques. Finalement, le chant devient le dénominateur commun d'une identité homogène proposée par le rassemblement d'acteurs internationaux.

Si le spectacle est éphémère, les acteurs repartent avec plusieurs outils afin de continuer à faire du théâtre un lieu de rencontre où l'équité a plus d'importance que la différence. La troupe de théâtre *Astràgali* a choisi l'art dramatique pour élaborer cet acte politique de résistance sur ce territoire stratégique. À propos du mur qui divise Chypre, cette recherche création permet de conclure sur trois éléments : (1) Les frontières physiques aident à comprendre l'origine et le développement de la violence entre deux nations. (2) La construction d'un mur sur une frontière nationale foment la peur de l'autre. (3) L'altérité est une construction sociale ; elle peut être assemblée et déconstruite.