



HAL
open science

Entre théâtre et cinéma. Frontalité et paysage intermédial dans Radio Muezzin de Stefan Kaegi

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Entre théâtre et cinéma. Frontalité et paysage intermédial dans Radio Muezzin de Stefan Kaegi . CEGIL-Nancy, Coll. “ Le texte et l’idée ”. Du texte à l’image. Appropriations du passé et engagements au présent. Alain Cozic, Hilda Inderwildi, Catherine Mazellier (Éd.). , pp.267-278., 2010. hal-01487365


HAL Id: hal-01487365

<https://hal.science/hal-01487365v1>

Submitted on 11 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Entre théâtre et cinéma.
Frontalité et paysage intermédial
dans *Radio Muezzin* de Stefan Kaegi

Sidération

23 juillet 2009. Avignon, folle ville ronde, Cité des papes et du théâtre. Dans la nuit claire, la haute silhouette blanche du cloître des Carmes, son clocher, son gâble et ses gargouilles. Un bruissement puis une voix qui s'élève, rejointe par trois autres, fortes, inspirées. Leur timbre et leur couleur agrégés en une étrange et riche « nappe sonore¹ ». Lancé des quatre coins de l'édifice, inattendu, l'adhan, l'appel à la prière des musulmans, emplît l'air et les oreilles de ses stupéfiantes vibrations : « Allahu Akbar... Venez à la prière, venez à la félicité... ».

Sur scène, quatre muezzins égyptiens. Un aveugle, Hussein Gouda Hussein Bdawy, également professeur de Coran et supporter de l'équipe nationale de foot, passe chaque jour plusieurs heures dans le bus pour rejoindre sa mosquée et trompe l'ennui en écoutant la radio. À sa gauche, un ancien paysan Abdelmoty Abdelsamia Ali Hindawy que la pauvreté a poussé à s'engager dans l'armée jusqu'à « la victoire de 1973² » puis à émigrer en Arabie Saoudite pour y travailler quatorze ans comme électricien sur de vastes chantiers. Ce n'est qu'après avoir réchappé d'un grave accident, qu'il apprend par cœur les versets du Coran. Il porte une longue barbe et, au front, la zebiba, cette marque noirâtre produite par le choc répété de la tête sur le tapis de prière. Vient ensuite Mansour Abdelsalam Mansour Namous, un Égyptien du Nord, fils de paysan, employé dans une boulangerie semi-automatisée, muezzin diplômé depuis 1993, entièrement dévoué au « service du Ministère ». Sa galabeya et son mode de vie contrastent avec le costume bien coupé et l'existence fastueuse de Mohamed Ali Mahmoud Farag, issu d'une grande famille de muezzins, à la fois athlète haltérophile et vice-champion du monde de citations du Coran. Ses « cassettes coraniques sont très

¹ « Über Kairo, der Stadt der Tausend Moscheen (in Wahrheit sind es um die 30.000), vermischen sich die Rufe zu einem vielfältigen Klangteppich. », Stefan Kaegi dans ses notes au sujet de *Radio Muezzin*, publiées sur le site de Rimini Protokoll, le collectif d'artistes et label qu'il a fondés avec Helgard Haug et Daniel Wetzel : www.rimini-protokoll.de. Y figurent également le détail de la programmation du spectacle, un dossier de presse et une biographie très complète de S. Kaegi.

² Référence à la guerre d'octobre 1973 opposant Israël à une coalition menée par l'Égypte et la Syrie. Les Israéliens finissent par l'emporter mais les victoires et l'avancée des armées arabes dans les premiers jours du conflit mettent un terme à leur réputation d'invincibilité, favorisant une normalisation des relations avec l'Égypte et conduisant aux accords de paix de 1979 qui rendent aux Égyptiens la péninsule du Sinaï.

appréciées par les chauffeurs de taxi³ » et il passe le plus clair de ses journées en *business man* médiatique, rivé à son ordinateur portable, entre deux avions.

Placés au centre du plateau recouvert de tapis au-dessus desquels des ventilateurs brassent l'air trop chaud⁴, ils se racontent. À tour de rôle, en direct, simplement : « ils deviennent les acteurs principaux de la reconstitution de leur vie⁵ ». Témoignant de leurs différents parcours, et de leur quotidien de muezzin, ses grandeurs et sa misère. Évoquant pêle-mêle leur relation avec Dieu, les micros égyptiens, jadis exportés de RDA et de Russie, désormais en provenance de Chine, les boulots d'appoint, leurs rêves d'enfance, le port de la barbe, les ablutions rituelles, le prix d'une tenue d'apparat – 238 euros, soit plusieurs mois de salaire –, l'enseignement du Coran, la place de la femme... leur passé, leur présent. Dans le même temps, des vidéos projetées sur quatre écrans au fond du plateau illustrent le propos des muezzins ou font défiler des images de la ville du Caire aujourd'hui. Des plans fixes pour les photos de familles ou les mosquées, des images mouvantes, prises d'une voiture, comme à la sauvette, avec une caméra qui avance latéralement, pour les vues de la capitale égyptienne. Autant de matérialités sensibles qui s'ajoutent à la matière humaine et désacralisée des muezzins mis en scène.

À ces derniers, *Radio Muezzin* permet également de rencontrer un technicien, Sayed Abdellatif Mohamed Hammad. Incarnant le passage du muezzin traditionnel au muezzin de l'avenir, il est le quatrième à entrer en scène, juste avant Mohamed Ali Mahmoud Farag. Fort de ses compétences sur le signal radio, acquises au barrage d'Assouan, cet homme pourrait mettre en place le système d'appel centralisé souhaité par le ministère des Affaires religieuses et des Waqfs. Il explique sur un plan rigoureusement technique comment s'effectuera l'uniformisation de l'adhan: par l'intermédiaire d'un canal radio unique. Pour réduire la pollution sonore qu'engendre au Caire la cacophonie rituelle des milliers de voix appelant à la prière cinq fois par jour, sans doute aussi afin de mieux contrôler les mosquées, de limiter le rayonnement des opposants religieux et la radicalisation de l'islam⁶, les autorités ont décidé de

³ Dans le résumé qu'il fait du spectacle sur le site de Rimini Protokoll, Kaegi choisit pour chaque muezzin l'une ou l'autre particularité emblématique. Toutes concourent à brosser en toile de fond le portrait d'un pays qui ne réussit pas à juguler la pauvreté, où le Prophète apparaît parfois comme l'unique source d'espoir : « [...] ein blinder Koranlehrer, der jeden Tag zwei Stunden mit dem Minibus zur Moschee fährt; ein oberägyptischer Bauerssohn und ehemaliger Panzerfahrer, der den Teppich seiner Moschee saugt; ein Elektriker, der nach einem Gastarbeiterleben in Saudi Arabien und einem schweren Unfall begann, den Koran auswendig zu lernen, und ein Bodybuilder und Vizeweltmeister im Koranzitieren, dessen Korankassetten sich unter Taxifahrern großer Beliebtheit erfreuen. »

⁴ Le décor sobre reconstitue l'intérieur d'une mosquée. Le spectateur est frappé par la multitude et la magnificence des tapis rouges aux motifs traditionnels d'arc de voûte : ils dessinent des portes et orientent vers les écrans à l'arrière-plan.

⁵ « In einer Moschee aus Teppichen und Ventilatoren werden sie zu Hauptdarstellern einer Rekonstruktion ihres Lebens [...] », Kaegi, www.rimini-protokoll.de.

⁶ Voir à ce sujet le reportage réalisé au Caire par Claude Guibal « en écho à *Radio Muezzin* » : « les muezzins s'amenuisent », *Libération* (Cahier spécial, 7.7.2009, p. X-XI). On y apprend, entre autres choses éclairantes, que « derrière l'unification de l'adhan pointe un projet plus déterminant : l'unification des prêches du vendredi, histoire de mettre sur la touche les prédicateurs hostiles à l'État, limiter la radicalisation de l'islam ».

sélectionner une trentaine de muezzins. Eux seuls seront autorisés à lancer l'appel qui sera radiodiffusé en direct dans les lieux de culte. Mohamed Ali Mahmoud et sa voix envoûtante comptent au nombre des heureux élus⁷, mais, pour des milliers d'autres muezzins, cette réforme est une tragédie qui signifie non seulement une perte d'activité et de prestige mais aussi de leur « place au paradis⁸ ».

Le public, médusé, doit composer avec la culture et la langue étrangères, ainsi qu'avec les surtitres au-dessus de la scène⁹. Il apprend de nombreuses choses qui peuvent susciter le malaise mais qui principalement touchent. Comme si Stefan Kaegi avait recueilli le dernier chant des muezzins, les ultimes interprétations, à la fois singulières et multiples, de l'invitation à la prière musulmane. Comme si les hommes sur scène étaient avant tout les témoins et les acteurs d'un monde mal connu, en voie de disparition, inscrits dans une tradition condamnée par la modernité. À « fouiller » dans ce réel, on atteint une forme de sidération, une qualité d'émotion rare, soutenue par la mélodie déroutante et obsédante du chant coranique, qui renvoie naturellement à son *ailleurs*.

Le spectacle terminé, le plus âgé des muezzins salue le public d'Avignon à la manière d'un enfant joyeux mais, malgré les nombreux rappels du public, il ne revient pas. Pas plus que ses compagnons. « Pour les muezzins, il n'est pas convenable de s'incliner plusieurs fois, comme au théâtre. » Telle est l'information délivrée par l'ultime surtitre, rappelant une autre séquence frappante qui fait l'amalgame des déchets et des comédiens, également à proscrire¹⁰. On ne

⁷ Cette distinction creuse encore la différence avec les autres muezzins, appuyée par la mise en scène. Le chant de Mohamed Ali Mahmoud Farag est annoncé par la neige à la mire de tous les écrans puis le duo en contrepoint avec Abdelmoty Abdelsamia Ali Hindawy – chacun commentant ses photos souvenirs – fait clairement apparaître l'appartenance au monde des puissants et des *people*. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Mohamed Ali Mahmoud Farag a quitté le spectacle. Lors des représentations données au Maillon à Strasbourg, du 3 au 5 décembre 2009, il n'est plus présent que dans le montage vidéo et le récit d'un autre.

⁸ Dans l'interview accordée à Antoine de Baecque (ADB) pour le Festival d'Avignon, Kaegi insiste sur le processus de sélection des voix, le problème majeur des muezzins du Caire, selon lui. Il cherche à savoir comment ils réagissent à ce processus, « en prenant des exemples très variés, certains bénéficiant du système, d'autres moins. L'appel se négocie en terme « d'avantages » (*le muezzin ne perçoit pas de salaire à proprement parler*). Dire l'appel c'est avoir une certaine surface « religieuse », cela correspond à une certaine place au paradis. [...] Cette centralisation est donc révélatrice de l'emprise du pouvoir, qui perfectionne ses techniques en partie grâce aux subventions du gouvernement américain et donc d'un processus en cours de contrôle des mosquées. Elle illustre aussi les craintes et les inquiétudes des muezzins eux mêmes. », www.festival-avignon.com/index.php.

⁹ Éléments de la frontalité intrinsèque du dispositif scénique, forme condensée d'un texte qu'on sait à la fois beaucoup plus précis et « affectif », les surtitres – en français et en anglais à Avignon, en français et en allemand au Maillon –, assurent au public une compréhension minimum durant la durée du spectacle: 1h20 en arabe. Le va-et-vient entre les différentes langues de surtitrage permet de réduire un peu la déperdition d'information, même si le temps de la lecture est pris sur la vision du spectacle. C'est aussi la matière à une réflexion sur la traduction dont peuvent découler de dangereux malentendus.

¹⁰ Interrogé sur l'accueil réservé à son projet en Égypte, Kaegi évoque la méfiance des imams à l'égard des formes de théâtre proches du « *soap opéra* égyptien où des acteurs aux mauvaises blagues proposent comme modèle un monde superficiel peuplé de gens riches ». Toutefois, ils ne sont pas opposés au théâtre documentaire et l'idée d'un spectacle sur la vie des muezzins n'est pas incompatible avec l'islam,

serait donc pas au théâtre ? Quelle est la nature de cette dramaturgie documentaire, « à inscrire au répertoire des nouveautés nécessaires et enthousiasmantes¹¹ », de cette forme de représentation qui aime ménager des moments où, à la scène, la vie et le réel prennent le pas sur le théâtre ? Sans pour autant se constituer en tribunal de l'Histoire ou du spectacle. Loin des provocations bruyantes. Mais qui bouleverse tant.

Un état des lieux et une rencontre

Produit par le théâtre berlinois Hebbel am Ufer (HAU)¹² et l'Institut Goethe d'Égypte, présenté le 5 décembre 2008 au Caire puis créé à Berlin (HAU 2), où l'appel à la prière est interdit, en mars de l'année suivante¹³, *Radio Muezzin*, le spectacle du Suisse Stefan Kaegi, est l'un des plus remarquables donnés à Avignon en 2009¹⁴. D'une actualité brûlante. Pas seulement parce qu'il prête une voix à ces minarets dont une majorité de Suisses a approuvé l'interdiction lors des votations populaires du 29 novembre 2009. Aussi parce que, dans ce théâtre documentaire, les questions politiques et idéologiques sont abordées de biais, sous l'angle de la technologie et de l'économie, les deux grands révélateurs de l'état du monde d'aujourd'hui. Susceptibles d'infléchir jusqu'aux orientations de l'islam. La centralisation et l'uniformisation de l'adhan, pour aussi politiques qu'elles soient, relèvent en premier lieu de processus techniques touchant à la radiodiffusion dans la mise au point de fréquences réservées aux appels à la prière. Tout à la fois causes et symboles du choc entre tradition et modernité, elles renseignent sur la place de l'humain dans un monde où la standardisation se fait règle. C'est en partant de leur niveau, le plus concret et pragmatique, que Stefan Kaegi montre comment fonctionne une mosquée et éclaire toutes les autres questions relatives à la réduction des tâches des muezzins.

Je n'ai pas voulu faire un manifeste, ni un pamphlet contre quoi que ce soit, simplement montrer, écouter, ce qu'est l'existence dans une mosquée du Caire. C'est une visite, jamais touristique, dont les guides seraient les muezzins eux-mêmes. Cette visite doit rester ouverte. Ce n'est ni un jugement contre, ni une propagande pour l'islam. Je ne suis pas religieux et j'ai voulu simplement poser ces questions : que devient l'humain chez ces muezzins ? quel est leur rôle social ? que devient l'aura de

s'ils jouent leur propre rôle (cf. ADB). Il faut garder à l'esprit que le monde arabe n'a pas la même tradition théâtrale que l'Occident. Avant le XIXe siècle, on n'y connaît guère en matière de théâtralisation que le cercle du conteur avec son rapport regardé/regardeur simple, son récit sans décor ni costumes, sans texte écrit ni didascalies, sans éclairage, sans coulisses, sans techniciens.

¹¹ Brigitte Salino, « Le spectacle qu'Avignon attendait », *Le Monde* (14.7.2006) ; au sujet de *Mnemopark*, www.rimini-protokoll.de.

¹² Le HAU est né en 2003 de l'association de 3 scènes situées à Kreuzberg : le Hebbeltheater (HAU 1) que Nele Hertling avait quitté, le Theater am Halleschen Ufer (HAU 2) où les premiers succès de Peter Stein paraissaient bien lointains et le Theater am Ufer (HAU 3), une petite salle sans réel public. En un an, sous la direction de Matthias Lilienthal, qui en fait un lieu d'accueil pour de talentueux metteurs en scène étrangers et des troupes indépendantes, particulièrement innovantes, le HAU connaît un grand succès ; il est élu théâtre de l'année en 2004 par le magazine *Theater heute*. Il constitue une alternative aux scènes soutenues à 100% par les institutions.

¹³ Les muezzins cairotés se sont également produits à Annecy, Athènes, Zurich, Helsinki, Graz...

¹⁴ Cloître des Carmes, du 22 au 28 juillet.

cette cérémonie de l'appel à la prière quand elle est prise en charge par une radio centralisée ? Ce n'est pas un spectacle politique, même si tout ce qui est dit, existe entre ces cultures et est hautement politisé. Ce n'est pas un spectacle sur l'islam, c'est un spectacle sur cinq biographies égyptiennes.¹⁵

Dans un environnement où la foi musulmane suscite des craintes et des fantasmes de plus en plus nombreux pour apparaître dangereusement conquérante, S. Kaegi ne masque à aucun moment le tour intolérant ou obscurantiste qu'elle peut prendre chez les hommes mis en scène. Mais son théâtre documentaire vise à replacer cette réalité dans son contexte, celui d'un pays pauvre, où la religion a beau jeu de faire espérer une vie meilleure, quand la lutte pour la survie définit toutes les priorités. Dans le théâtre-reportage de S. Kaegi, pas de compte rendu et de thèse à proprement parler. Aucun dogmatisme. Juste l'histoire au présent et la matière humaine. Le théâtre « au vif¹⁶ » et des rencontres. Une invitation à voyager, à s'approcher. Il en résulte, dans l'ensemble de ce théâtre et particulièrement dans *Radio Muezzin*, une dramaturgie éminemment subjective et linéaire, fondée à la fois sur la mélodie des chants coraniques et sur un assemblage de récits variant en fonction de l'actualité, l'humeur ou l'inventivité du muezzin. Une dramaturgie anti-spectaculaire dont l'enjeu est de saisir des processus invisibles.

À la différence de comédiens, les muezzins n'ont pas besoin d'être bons ou convaincants. Ils remplissent leur rôle « en offrant [leur] présence sur scène à la contemplation¹⁷ », en montrant ce qu'ils sont. Ils ne prétendent à aucune autre vérité que la leur. Les notions de représentation et de spectaculaire s'en trouvent évacuées plus radicalement encore que dans le cas du *performer* postdramatique¹⁸, car ils ne font pas que traverser le rôle. Pour eux, rôle et réalité se recouvrent entièrement. Dépassées les dramaturgies du *als ob* (comme si) et la distinction entre professionnels et amateurs¹⁹. Présentation, immédiateté, négation fictionnelle, travail d'experts... « monstration » sont des mots qui conviennent mieux pour caractériser le théâtre documentaire qui met en scène ces muezzins²⁰. Adossée à une

¹⁵ ADB.

¹⁶ Propos recueillis par Jean-Louis Perrier (JLP) lors de la présentation de *Cargo Sofia* et *Mnemopark* à Avignon en 2006 (*Mouvement*, 1.6.2006 ; www.rimini-protokoll.de).

¹⁷ « Der Schauspieler des postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet. », Hans-Thies Lehmann, *Das postdramatische Theater* (DPT), Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 1999, p. 242.

¹⁸ « Le *performer* traverse le rôle. Il n'ajoute rien et ne modifie en rien le rôle fixé mais il se montre lui-même dans le rôle en le traversant. Le *performer* se réclame davantage de la réalité que le rôle lui-même. » (Richard Schechner, « Le training dans une perspective interculturelle », in : Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Bouffonneries n° 32-33, 1995, Lecture, p. 232.)

¹⁹ Voir à ce propos l'article de Ann-Marie Arioli, « Jenseits des Als-Ob oder was folgt aus der Arbeit von Haug/Kaegi/Wetzels und der Genter *Victoria?* », in *Dramaturgie* (Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft) Heft 2/02, p. 16-17.

²⁰ Loin de prétendre modéliser la réalité pour l'expliquer, le théâtre de Kaegi est un moyen pour focaliser l'attention du public sur des individus pris dans le mouvement d'une histoire religieuse et politique. Il représente ainsi la forme la plus actuelle du théâtre de la monstration, la plus « littérale » également. Né dans les années 70, au moment où s'amorce le déclin des grandes idéologies, ce théâtre vise à dessiller les yeux du spectateur et remplit à ce titre une fonction politique. Forme de théâtre paradoxale, la monstration fait de l'espace traditionnellement dévolu à l'incarnation d'une fiction

construction musicale et un montage vidéo²¹, leur présence, leur qualité d'incarnation, apparaît d'autant plus particulière et impressionne par sa dimension éthique. S. Kaegi insiste sur le fait que « les muezzins sont très responsables, loin de l'image toute faite et rigide qu'on peut avoir en Occident ». « Sur scène, ce sont eux qui définissent, par nuances, compromis, négociations, les limites du possible²². » Ce qui est représentable ou va dans le sens du prophète. Dans la mesure où le spectacle multimédia, pluridisciplinaire aussi, est relatif au temps présent, conscience et responsabilité sont les conditions indispensables permettant aux muezzins de mobiliser tout ce dont ils disposent. Y compris sans le savoir. Depuis la seconde moitié du XXe siècle, une pratique de metteurs en scène, devenue courante, s'emploie à traquer chez l'acteur – qu'il soit professionnel, autodidacte ou amateur –, son aptitude à utiliser l'espace de non-savoir dans la présence face au public, à assumer des faiblesses, des fonctionnements inhabituels ou non maîtrisés²³. C'est aussi en ce sens que S. Kaegi évoque la responsabilité des muezzins.

Le dispositif scénique qu'il choisit est résolument frontal, l'aire de jeu clairement délimitée par les murs du cloître des Carmes – ou de la salle du Maillon –, créant pour le public un espace séparé et radicalement autre, comme les scènes à l'italienne²⁴. Une sorte de « cabinet des curiosités » sur lequel se concentre toute l'attention des spectateurs plongés dans la pénombre. L'action, elle, se déploie latéralement sur toute la longueur de la scène, de gauche à droite. Les muezzins viennent s'asseoir sur des chaises formant une ligne droite au milieu du plateau. Même plan, même axe, attitudes de face, en général symétriques. Le deuxième

dramatique le lieu d'une rencontre privilégiée avec la réalité. « Espace de « concentration du réel » sur la scène, de concentration d'un public sur un objet offert au regard et à la prise de conscience, le théâtre renoue avec une fonction qui est la sienne depuis ses origines dans la cité grecque : celle d'une réflexion de la société elle-même. » (Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses universitaires de Strasbourg: FAUSTUS/Études germaniques, p.142.)

²¹ Cf. Jens Roselt, pour qui l'importance que l'on accorde à la « présence » est une évolution récente, liée notamment à l'importance croissante du multimédia sur scène. « Theater souverän. Bühne und Medien im Dialog », *Theater der Zeit*, 2004/2, p. 4.

²² ADB.

²³ En relèvent tous ces imprévus théâtraux, dont se réjouit Kaegi lors de sa rencontre avec le public d'Avignon (École d'Art, 25.07.09, www.festival-avignon.com/index.php): un fou rire inextinguible, une longue digression, l'utilisation inhabituelle d'un dialecte égyptien... une accolade de réconfort entre les personnages.

²⁴ Dans *Cargo Sofia-X. Eine europäische LastKraftWagen-Fabrt*, le spectacle créé à Bâle en mai 2006, la cinquantaine de spectateurs est installée dans un camion conduit par des chauffeurs bulgares. Le poids lourd fonctionne à la fois comme un *Guckkasten* (boîte visuelle, cabinet des curiosités) et une chambre noire, depuis lesquels ils peuvent observer la cité d'un point de vue théâtral et cinématographique. La ville où se produit le spectacle devient l'espace d'une scénographie changeant à chaque représentation, quand ne sont pas projetées devant les vitres du véhicule des images de Sofia, de Belgrade, d'aires d'autoroute..., pour accompagner la narration des camionneurs, favoriser l'identification à ces experts du transport de marchandises, ces hommes sillonnant l'Europe en échange de salaires misérables. Ce théâtre de l'unique n'a pourtant rien d'arbitraire. Une dramaturgie existe, fondée sur le récit et le trajet. Kaegi parle à ce sujet d'un théâtre finalement assez classique, puisque le spectateur occupe une position similaire à celle du théâtre à l'italienne. Cf. JLP.

muezzin prend place à une table de travail où se trouvent des mécanismes électriques, le troisième près d'un guéridon où sera servi le thé à la menthe, le quatrième a un ordinateur portable sur les genoux. L'alignement et la frontalité, qu'on pourrait qualifier d'appositifs, garantissent l'égalité de traitement des muezzins, une forme de neutralité du regard. Le refus scénographique de la profondeur²⁵ paraît interdire d'emblée une analyse psychologique de personnages à considérer principalement comme les ambassadeurs d'une culture. Seul le technicien est présenté de profil, sur le côté gauche de la scène, devant son plan de travail. Il pose sur les muezzins un regard de biais signalant qu'il est extérieur à leur communauté et à leurs problèmes. Lui aussi décline son état civil et raconte sa vie mais plus brièvement : il est là en sa qualité d'expert, ce que suggère aussi la profondeur de champ dont il bénéficie.

Pour tous les personnages, les déplacements et les mouvements sont réduits au minimum, codifiés et généralement illustratifs : un muezzin actionne les ventilateurs, un autre passe l'aspirateur, ils accomplissent les ablutions rituelles... comme ils le feraient dans leurs mosquées respectives. L'économie de mouvement est déterminée par l'atmosphère paisible qui y règne. Par un certain nombre d'interdits également : les muezzins feraient par exemple offense au public, s'ils lui présentaient leurs semelles de chaussures, la position couchée donnerait d'eux et des lieux de recueillement musulmans une image négative, « alors que beaucoup de gens dorment là²⁶ » ; les muezzins ne doivent en aucun cas se conduire en comédiens... Dans la précision du geste déterminée par ces divers codes, les muezzins créent l'énergie et l'effet de présence que recherche le théâtre postdramatique. Les différentes actions scéniques procèdent d'une esthétique moderne renonçant à l'artifice théâtral et reposant apparemment sur le principe d'une saisie immédiate du réel, sans transformations ou le moins possible. Sur des mouvements de réalité en quelque sorte. Mais sans aucune innocence. Dans une dramaturgie qu'on pourrait également qualifier de manière provocante « des Mille et Une Nuits », l'objectivité ne se donne à voir comme telle qu'à travers des choix subjectifs, ceux des narrateurs et surtout ceux du metteur en scène. La saisie directe n'est possible que dans la mise à distance. C'est cette stratégie formelle, cette manipulation, que S. Kaegi revendique comme éminemment théâtrale, car elle joue avec et sur les attentes du public, avec et sur sa « machine de contextualisation théâtrale²⁷ ». L'acteur est d'abord le spectateur.

La proposition, qui vaut particulièrement pour la pièce *Call Cutta* (Haug/Kaegi/Wetzel, 2005)²⁸, demeure vraie en un sens pour *Radio Muezzin*. Lors du dialogue avec l'artiste, proposé à l'École d'Art d'Avignon le 25 juillet 2009, le metteur en scène est très attentif aux réactions des spectateurs, révélant que ses pièces s'articulent invariablement autour d'eux, de leurs perceptions et de leur horizon d'attentes, pour les déjouer et éveiller des curiosités, pour

²⁵ La profondeur est rétablie par la vidéo et lorsque, à chaque prise de parole, les muezzins s'avancent dans la lumière. Par quelques mouvements des uns vers les autres aussi.

²⁶ ADB.

²⁷ JLP.

²⁸ Dans cette pièce créée à Berlin, chaque spectateur reçoit un téléphone portable qui le relie à un opérateur de central téléphonique à Calcutta. De sa voix teintée d'accent indien, ce dernier le guide en anglais dans Kreuzberg, où il n'a jamais mis les pieds. Le spectateur marche à travers les rues et son œil se mue en caméra, assurant le cadrage des images selon les directives de son interlocuteur. S'il se perd, la pièce de théâtre s'arrête.

montrer la réalité sous des facettes diverses, dans des constellations surprenantes, de manière à pouvoir la (re)mettre en question. Il est marqué par les différences entre les publics. En Égypte, le théâtre documentaire n'a aucune histoire, les jeunes s'y intéressent comme à un facteur de modernité; c'est pourquoi, ils sont interloqués et parfois déçus par le choix du thème de *Radio Muezzin*, ces religieux qui représentent la tradition à laquelle ils souhaitent se soustraire; enthousiasmés par la forme du spectacle, ils trouvent le sujet à la fois trop proche et gênant, même si d'aucuns concèdent que dans le contexte européen « où chaque construction d'une mosquée produit des tensions parce que les gens savent très peu de choses sur le monde arabe ou l'Égypte actuelle, la rencontre avec des Égyptiens simples et religieux [est] importante²⁹ ». En Avignon, à l'issue de la représentation du 23 juillet, au moment de quitter le cloître des Carmes, une spectatrice entonne un chant liturgique chrétien. Sa façon à elle de se réapproprier l'espace, d'endiguer le malaise éprouvé durant le spectacle³⁰. Deux jours après, à l'École d'Art, une jeune femme du public exprime un malaise de la même nature, causé à la fois par les tabous liés au sujet religieux et par cette forme de théâtre qui, dit-elle, la prive de la liberté de railler ou de préjuger. Comparant l'objet singulier qu'est *Radio Muezzin* à un documentaire télévisé, elle fait observer que la proximité physique avec les muezzins sur scène, leur présence, ne permet pas qu'elle les juge stupides ou extrêmement antipathiques, qu'elle est forcée à la nuance et au respect. On devine qu'elle s'est également sentie contrainte par le caractère collectif de la réception théâtrale, alors que celle des images télévisées demeure le plus souvent individuelle ou limitée à une communauté de proches. Elle a eu la sensation d'être enfermée malgré la nuit étoilée au-dessus du cloître, l'impression d'étouffer, parce que certains propos et surtitres relatifs aux femmes, à Dieu... lui donnaient l'envie de hurler et qu'elle a suspendu son souffle, retenu son cri jusqu'à la fin du spectacle³¹, aux prises avec un atterrement mêlé de fascination. Le théâtre réserve pourtant par essence la possibilité d'une interruption de la performance, d'une révolte du spectateur. C'est dire la subtilité des réglages opérés par le metteur en scène pour que la représentation reste une situation sociale partagée, pour que les gestes actifs se distribuent de façon équilibrée entre « comédiens » et spectateurs, dans une « actorialité » bien comprise. Pour atteindre cet « éclaircissement collectif des ténèbres personnelles ». « Le partagé de l'impartageable³². »

La scène élargie

Déterritorialisée et paradoxale, la théâtralité de *Radio Muezzin* « rattache à la scène le monde dans son expression directe » grâce à la vidéo qui permet « une extension maximale du

²⁹ ADB.

³⁰ Quand j'en parle à Kaegi, il entrevoit immédiatement la possibilité d'un nouveau spectacle bâti sur cette réponse musicale au chant des muezzins, car c'est précisément cette continuité agissante qu'il recherche. Un théâtre vivant.

³¹ Kaegi en est venu à aimer ce silence. Même écrasant, il est avant tout don de l'attention – celui-là même qui fait advenir la représentation – et gage de tolérance. Il rejoint en cela la théorie de l'*Homo Spectator* (Marie-José Mondzain, Bayard 2008) qui définit la position du spectateur comme une position d'humanité et de sociabilité, constitutive de la communauté.

³² Marie-José Mondzain dans « Quelle éthique, esthétique et politique de la représentation ? », in Nicolas Truong, *Le Théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, Flammarion, 2008, p. 377.

champ du visible, dégage des horizons autrement inatteignables, procure des bonheurs visuels d'habitude interdits au théâtre, ce Faust des arts. »³³ Dans cette pièce hors format, à la marge des pratiques et des catégories prédéfinies, le montage vidéo s'ajoute à l'environnement sonore – chant coranique, grésillements de radio, bruitages et musique – pour transformer l'espace du plateau en une scène ouverte, nomade, polycentrique. Les images pas simplement captées mais construites par Stefan Kaegi, Bruno Deville et Shady George Fahkry, défilent à l'arrière-plan d'un espace scénique relativement nu pour renforcer l'impact des présences *live* en débordant le visible. Leur concret immatériel, invariant de représentation en représentation, affranchit du réel et de son opacité, instaure un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, crée une profondeur qui accroît l'intensité de la découverte. Chaque muezzin – y compris l'aveugle – désigne à un moment de son récit l'écran géant situé derrière lui. Ce geste déictique invitant à entrer dans sa vie, accompagne le commentaire de photos le représentant en famille dans des lieux privés. Close up, gros plans, ces documents photographiques redoublent l'exposition frontale des muezzins sur scène. Par nature traversés de mémoire, ils rendent également visibles les rapports de temps irréductibles au présent. Légendés par les protagonistes, leur dimension narrative, allégorique, voire lyrique, apparaît plus fortement encore. Les photos associées au récit révèlent et déploient à l'écran des mondes aussi étrangers qu'intimes. Le muezzin aveugle peut ainsi reconstruire autour d'elles l'espace de son appartement égyptien qu'il dessine dans l'air avec ses mains. Plus informatives que la musique, plus vite lues qu'un texte³⁴, les images ne constituent pas un simple décor mais un véritable partenaire dramaturgique, une forme de co-narrateur. La narration devient quasi cinématographique, quand les images s'animent et se sonorisent. Des bus, des voitures trouent l'écran et transportent dans le charivari des rues du Caire jusqu'aux mosquées. Ces déagements vers le hors-scène achèvent de rompre le pacte de clôture inhérent au théâtre.

De fenêtres, les écrans de S. Kaegi se font portes. Cette transformation est matérialisée sur scène par le jeu d'ombres des muezzins qui semblent parfois sortir des écrans et par l'apparition de néons verts les séparant verticalement. Ces lampes caractéristiques des encorbellements de minarets, dont le muezzin n° 2 raconte qu'elles ne sont pas « immortelles » et qu'il lui incombe de les remplacer, baignent le plateau d'un éclairage magique. Leurs stries vertes semblent assurer le passage du dehors au-dedans : elles importent sur la scène les mosquées en plan fixe des images vidéo et permettent de pénétrer dans leur univers. Auparavant, la vidéo prend le relais de l'incarnation en injectant du dynamisme dans la scène de la prière du soir, mimée sans conviction par les muezzins, car ce n'est pas l'heure. Aux images arrêtées de mosquées sur les écrans 2 et 4 s'opposent dans cette scène les plans-séquences des écrans 1 et 3 qui montrent la prière du soir réalisée par les fidèles en temps réel. Les mouvements rituels s'étendent peu à peu à tous les écrans qui diffusent simultanément, dans un silence religieux, des images de prière. L'espace de la scène semble se dilater. Après un noir, le spectateur retrouve l'espace transitoire et tintamarresque des rues. Sur un écran, les véhicules et les passants foncent vers lui, sur un autre, ils s'éloignent

³³ Georges Banu, *La vidéo, Méphisto de la scène moderne*, in G. Banu, *Miniatures théoriques. Repères pour un paysage de la scène moderne*, Actes Sud (Le temps du théâtre), 2009, p. 30.

³⁴ « In der 'postmodernen' multimedialen Zivilisation stellt das Bild ein außerordentliches machtvolleres Medium dar, informativer als Musik, rascher konsumiert als Schrift. », DPT, p. 401.

tranquillement. La juxtaposition de ces images filmées, projetées à des rythmes différents selon les écrans, brouille la perception et la stricte frontalité. Telles des cartes en anamorphoses, les images déforment la réalité géographique du Caire pour saisir le phénomène de la mobilité humaine. Mouvantes, tremblées, hachurées, elles entraînent dans un voyage de plus en plus hypnotique et d'une esthétique saisissante. Jusqu'à ce que les glissements d'un écran à l'autre s'opèrent naturellement. L'exemple le plus frappant est sans doute le moment où défilent de droite à gauche, respectant le sens de lecture arabe, en surimpression sur des paysages suburbains vides, les belles calligraphies blanches des versets du Coran énoncés en même temps par Hussein Gouda Hussein Bdawy, tandis que le surtitrage, trahissant la narration, mentionne en italique les interdits dont la pièce a dû tenir compte. La frontalité nette, sans débord, qui convoque tout droit dans le monde des muezzins, est alors subvertie par le mouvement des images, par la superposition de frontalités antagonistes (présences scéniques, paysages, écritures), suggérant de curieuses torsions entre le réel et la vie religieuse.

Le théâtre High Tech de *Radio Muezzin* établit un vrai dialogue entre ce qui se joue sur le plateau et le montage vidéo pour ouvrir l'espace d'une intersubjectivité autre que la réception d'un objet esthétique par un spectateur, pour atteindre le plus fort impact de réalité possible, avec l'avantage sur le documentaire filmé qu'on ne peut pas « zapper » les présences humaines³⁵. Tout en inscrivant ces présences dans « un contexte visuel, affectif, mémoriel, en un mot sentimental »³⁶, les données objectives de la mise en scène et du montage vidéo posent le problème que le récit des muezzins n'évoque qu'à mots couverts ou par la bande. Avec astuce, en introduisant de la distance et de la fiction, pour éviter le voyeurisme et les jugements à l'emporte-pièce. Dans l'hybridation de l'art et de la technique, l'appareil parathéâtral renvoie aussi ironiquement à l'expérience que les muezzins font de la radio en un monde où l'homme est de plus en plus encerclé par les machines du virtuel. Pour se tenir au plus près du discours sur cette humanité-là, il semble bien que les frontières entre les arts doivent céder. L'intermédialité paraît attester concrètement qu'aucun retour en arrière n'est possible. La dernière image de la vidéo est un symbole fort : sur tous les écrans, la communauté des fidèles musulmans tourne le dos aux muezzins en scène ; les craintes en cas

³⁵ Voir à ce sujet l'interview de Mirko Heinemann, « Die Stimmen des Islam. Stefan Kaegi bringt in seinem neuesten Theaterstück vier Muezzine aus Kairo auf die Bühne. » (*zeit*), 02.03.2009) : « – Warum drehen Sie keine Dokumentarfilme? / – In der Tat, da wäre vieles einfacher. Ich würde ein bisschen Zeit beim Drehen verbringen und hätte dann meine Ruhe am Schnittplatz. Ich würde die Erzählungen so editieren, wie sie mir passen. Ich wäre künstlerisch viel freier. Beim Theater geht das nicht. Das fängt schon damit an, dass ich den Protagonisten erkläre, was das Theater für ein Ort sein wird und welche Zuschauer kommen werden. Bei den Muezzinen zum Beispiel war es schwierig, ihnen klarzumachen, dass sie während der Aufführung nicht jederzeit beten können, auch wenn gerade Gebetszeit ist. / – Aber auch die Inszenierung ist ein Eingriff. Sie schreiben den Text, Sie verkürzen, suchen spannende Passagen aus... / – Dennoch ist für mich das Theater ein Ort des maximalen Realität-Impacts. Im Theater kann man nicht wegzappen. Und gerade, wenn eine exotische, fremdartige Welt auf der Bühne ist, kann man sich nicht so leicht wegdrehen. Es ist eine Livesituation, eine Begegnung. Die Darsteller sind vor Ort, und es gibt für die Zuschauer die Möglichkeit, nach dem Stück nachzufragen oder Kontakte zu suchen.»

³⁶ Antoine de Baecque, dans son texte de présentation pour le festival d'Avignon.

de coupure d'électricité, le plaidoyer pour la multiplicité des voix, le regret de n'avoir plus aucune visibilité, ne seront pas entendus. La présence de la radio, des micros et des hauts parleurs, intégrée d'emblée au cœur du dispositif, envahit progressivement tout l'espace de la scène pour le démultiplier. Dans la composition sonore de Mahmoud Refat, les bruits domestiques, liés aux images kaléidoscopiques de la vie des muezzins, sont peu à peu étouffés par la musique contemporaine des grandes villes et le son radio. Le bourdon électronique relaie le chant coranique et manifeste la rupture due au déploiement des technologies et de la communication de masse. On atteint un paroxysme lors de cette scène étourdissante où Mansour Abdelsalam Mansour Namous teste des échos sur une échelle de 1 à 10 pour amplifier et optimiser l'adhan. Une résonance artificielle, une machine produisant des effets spectaculaires et une star dérisoire, durant un réglage son, avant un étrange concert. Il n'empêche que la compétition avec les *mass media* a l'air perdue d'avance dans une civilisation où performance et surenchère deviennent les maîtres mots³⁷. Et comment croire qu'un théâtre qui met en abyme et détourne aussi subtilement toutes les formes de médiatisation – la captation vidéo de la représentation en étant la forme ultime – les condamne sans nuances ?

C'est la singularité du théâtre, *a fortiori* documentaire, dans une société où les formes de communication ultra-médiatisées diluent la responsabilité, de pouvoir opposer, dans sa structure même, une résistance au point de vue médiatique³⁸. Le docuthéâtre de Stefan Kaegi n'est pas politique au sens où il thématiserait des problèmes sociaux et dénoncerait des abus de pouvoir. On peut néanmoins parler à son sujet d'une « politique de l'attention³⁹ », dont l'enjeu n'est rien moins que la perception et la réognition du monde⁴⁰, la compréhension de la complexité de la vie. Dans ce théâtre documentaire, paradoxal et militant, différent à chaque représentation, spectaculaire au meilleur sens du terme, approches culturelles, affectives et factuelles, présences scéniques et audiovisuel se conjuguent pour réinventer la narration. La haute technologie exalte la capacité d'écoute et d'imagination du spectacle vivant, participant à la transformation radicale de la scène, à l'émergence d'un nouveau

³⁷ Mohamed Ali Mahmoud Farag amalgame le sport et la religion en parlant de « record » pour sa lecture intégrale du Coran en 56 heures sur Radio Koweit. Sa consolation, quand il a dû abandonner les compétitions d'haltérophilie. On ne peut s'empêcher de ressentir derrière ces déclarations la douce ironie de Kaegi. « Dans les récits assemblés, il y a toujours quelque chose d'ironique. C'est pour moi une manière d'observer les processus invisibles. [...] C'est pour ça que je voyage sans cesse. Il faut voyager. » (JLP)

³⁸ Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater (Theater heute, 03.1968)*, in : *Rapporte 2*, Frankfurt am Main, suhrkamp 444, 1971.

³⁹ Hans-Thies Lehmann dans « Quelle éthique, esthétique et politique de la représentation ? », in : *Le Théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, p. 376.

⁴⁰ « Das Theater von Rimini Protokoll setzt Bühne und Zuschauer einander nicht gegenüber, sondern verzahnt die beiden Sphären in immer wieder neuen Versuchsanordnungen. Dabei geht es um Wahrnehmung, um Erkennbarkeit der Welt und insbesondere der Menschen. Es geht darum, den Komplex, der unsere Realität ist, aufzubrechen, in seinen Facetten zu zeigen, um ihn so befragbar zu machen. », Peter Michalzik, *Rimini Protokoll. Portrait*, Goethe-Institut Webseite, 01.08.2006.



HILDA INDERWILDI

continent esthétique « dans la lumière équivoque de la civilisation des médias⁴¹ ». Par delà le bien et le mal. Dans une altérité où le désir de partage s'installe sur le terrain même du conflit.

Hilda INDERWILDI
Université de Toulouse 2-Le Mirail



⁴¹ « Quelle éthique, esthétique et politique de la représentation ? », *op. cit.*, p. 368.