

Les "déménageurs de la décolonisation" dépoussièrent et renouvellent l'opéra L'Africaine de Giacomo Meyerbeer

Ueckmann, Natascha; Vatter, Christoph

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sonstiges / other

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ueckmann, N., & Vatter, C. (2019). Les "déménageurs de la décolonisation" dépoussièrent et renouvellent l'opéra L'Africaine de Giacomo Meyerbeer. *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, 18(32), 151-164.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-68693-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Les „déménageurs de la décolonisation“ dépoussièrent et renouvellent l’opéra *L’Africaine* de Giacomo Meyerbeer

*Entretien avec Lionel Poutiaire Somé, Philipp
Amelungsen et Michael v. zur Mühlen (Opéra de Halle)*

*Propos recueillis par Natascha Ueckmann et Christoph
Vatter (Université Martin-Luther de Halle-Wittenberg)*

Résumé (French)

À l’Opéra de Halle (Allemagne), *L’Africaine* (1865), grand opéra de Giacomo Meyerbeer, a été revisité par une équipe euro-africaine pour la saison 2018/19. L’objectif de la mise-en-scène interculturelle était de remettre en question l’héritage colonial de l’opéra et de tenter une « africanisation » de l’œuvre. Le résultat de cette réinterprétation a été présenté au public en quatre étapes de septembre 2018 à juin 2019. Dans l’échange présenté ici, le metteur en scène et artiste performeur Lionel Poutiaire Somé ainsi que les conseillers dramatiques Michael von zur Mühlen et Philipp Amelungsen (Opéra de Halle) mettent en lumière ce processus de création et ses défis interculturels. Les propos étaient recueillis par Natascha Ueckmann et Christoph Vatter (Université Martin-Luther de Halle-Wittenberg) en mars 2019.

Mots-clés: Opéra, postcolonial, coopération culturelle, interaction interculturelle, mémoire culturelle

Abstract (English)

Giacomo Meyerbeer’s Grand opéra *L’Africaine* was radically restaged at the opera of Halle (Germany) in 2018/19. The European-African team aimed at questioning the opera’s colonial heritage, attempting an “africanization” of the play. The results of this process were presented to the public in four stages from September 2018 to June 2019. In this interview, the director and performer Lionel Poutiaire Somé and the dramatic advisors Michael von zur Mühlen and Philipp Amelungsen (Halle Opera) give insights in the production process and talk about the intercultural challenges linked to it. The interview was conducted by Natascha Ueckmann and Christoph Vatter (Martin Luther University of Halle-Wittenberg) at the Halle Opera House in March 2019.

Keywords: Opera, postcolonial, Africa, cultural cooperation, intercultural interaction, cultural memory

Natascha Ueckmann / Christoph

Vatter : Votre version transculturelle de l'opéra *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer joue actuellement à l'Opéra de Halle en quatre étapes. Pourriez-vous nous illustrer votre point de départ : Pourquoi vous avez choisi précisément cet opéra ? Dans quelle mesure l'opéra est un genre lié aux problématiques postcoloniales ? *L'Africaine* de Meyerbeer est-elle un document typique de l'histoire coloniale européenne ?

Lionel Poutiaire Somé : Pour moi, le point de départ est ici, à Halle. Il y avait une rencontre de notre collectif avec Michael v. zur Mühlen sur un projet expérimental « You can change yourself into gold », une forme mixte entre l'opéra, le Slam, une installation vidéo et son. Ce qui l'a intéressé à mon avis, c'est que l'on jouait d'une part avec les stéréotypes, les représentations de l'Afrique dans la perspective des Européens et celles de l'Europe, mais de la perspective des Africains. Et d'autre part, on développait un discours postcolonial dans notre démarche artistique.

Michael v. zur Mühlen : C'était en effet un intérêt pour le groupe. Je connaissais le travail de Thomas Goerge et j'avais aussi vu une mise en scène qu'il avait faite avec Lionel Somé et Kader Traoré en tant qu'artistes performeurs au Staatsoper de Berlin et je connaissais aussi leur lien avec le travail de Christoph Schlingensiefel. Pour nous, en tant qu'opéra, c'est intéressant de faire quelque chose dans le domaine de la transculturalité. On a donc commencé avec un petit projet commun ici. De là est née l'idée de faire peut-être un opéra sur le panafricaniste burkinabé et homme d'État anti-impérialiste Thomas Sankara, le « Che Guevara africain ». Mais à Halle, il y avait la situation suivante : l'ancien hôtel Maritim était transformé en un centre d'accueil pour des réfugiés, et c'était cela, le véritable point de départ pour *L'Africaine*. Tout d'abord, nous avons envisagé d'orga-

niser un festival dans cet hôtel et dans ce contexte est née l'idée pour *L'Africaine*. Dans l'hôtel Maritim transformé en hébergement pour réfugiés, on a commencé à travailler avec des artistes qui ne sont pas d'origine européenne. Et, pourquoi *L'Africaine* ? Est-ce que ce grand opéra a quelque chose à voir avec l'histoire du colonialisme ? Moi, je dirais que oui, parce que l'on pourrait dire que dans presque toutes les colonies, on a, à un certain moment, essayé de construire des opéras, à Manaus dans le Nord-Ouest du Brésil ou au Caire en Egypte, par exemple. L'opéra au XIX^e siècle était la forme artistique la plus complexe qui montrait la potentialité de l'Europe. Au niveau culturel, c'était quelque chose à exporter et cela faisait ainsi partie intégrante du projet du colonialisme culturel. La trame de *L'Africaine* se réfère aux voyages du navigateur portugais Vasco de Gama, considéré comme le premier Européen à arriver aux Indes par voie maritime en contournant le cap de Bonne-Espérance. Cela fait partie du début de la période de la « traite transatlantique ». L'Occident commence à soumettre le reste du monde. Avec cette histoire qui est racontée d'une manière très exotique, il s'agit donc d'un opéra très intéressant pour développer une telle problématique et aussi pour rectifier la perspective.

Natascha Ueckmann : L'opéra de Meyerbeer est le point de départ de votre réflexion, mais vous vous inspirez aussi d'autres genres et matériaux. Vous faites intervenir sur scène le compositeur européen Giacomo Meyerbeer aux côtés de l'Africaine Sarah Baartman – une femme entraînée de force d'Afrique du Sud en Europe, réduite en esclavage et exhibée en Europe pour son large postérieur, où elle était connue sous le surnom de *Vénus hottentote*. Pourriez-vous nous expliquer pourquoi ces deux personnages historiques participent au spectacle en tant que témoins (ou spectateurs ou ancêtres) du passé colonial et de l'histoire de l'opéra ?

Lionel Poutiaire Somé : Effectivement, notre mise en scène est un collage de plusieurs expressions artistiques. On part de l'opéra en tant que genre avec le chœur, les solistes, la musique, qu'on fait dialoguer avec de la performance, avec des comédiens qui interagissent avec l'ensemble. Dans le décor, on travaille aussi avec des éléments vidéo et tous ces différents niveaux de narration et de styles d'expression se juxtaposent pour créer un genre nouveau. Giacomo Meyerbeer et Sarah Baartmann que nous avons ressuscités sur scène, représentent pour nous respectivement l'ancêtre européen, « superstar » de son époque d'un côté, et bien entendu l'ancêtre africain aussi « superstar » si je puis me permettre, mais bien tristement célèbre. Nous avons essayé de développer deux niveaux de narration : le premier se développe suivant le concept d'un rituel d'épuration, à travers quatre étapes qui conduiraient à une *Métamorphose*, la tant attendue *Décolonisation des esprits*. La première étape est la *Confrontation avec les Ancêtres* ; la deuxième la *Rédemption* ; la troisième c'est la *Purification* pour pouvoir enfin accéder à la *Métamorphose*. Nous nous sommes inspirés d'un rituel de mon terroir : je viens de l'ethnie des Dagaras au Sud-Ouest du Burkina Faso. Nous entretenons toujours des relations très étroites avec la nature. On pratique toujours le culte des ancêtres : on a le même Dieu comme tout le monde, mais l'intermédiaire n'est pas Jésus, Mohamed ou Bouddha, ce sont mes ancêtres. Cela pourrait être mon grand-père qui est décédé il y a quelques années, de qui je me sens plus proche que n'importe quel autre prophète par exemple. Alors, lorsque se passent des événements difficiles au sein de la communauté, qui ont laissé des traumatismes, un rituel est nécessaire pour rétablir l'équilibre et permettre aux uns et aux autres de cicatriser. L'Europe et l'Afrique souffrent de TSPT (trouble de stress post-traumatique) et l'origine de ce mal tire son essence de la barbarie de l'idéologie colonialiste. Ce rituel est en fait un plaidoyer adressé à la société

dans laquelle on vit, malade dans sa psyché et qui malgré les échecs de multiples thérapies à l'occidentale, se refuse d'essayer des solutions ou remèdes non occidentaux. On a créé des parallèles entre l'histoire de Meyerbeer et celle de Baartmann qui se déroule à la même époque, et bien sûr, dans notre démarche artistique, on s'est autorisé à manipuler, déformer, réinventer l'Histoire pour attirer l'attention sur l'existence de différents paradigmes qui définissent cette même Histoire, afin de pousser le public à une réflexion personnelle. Qu'est-ce que la vérité ? Qui en a le monopole ? L'Histoire aux USA – comme le dit le rappeur KRS One dans sa réflexion philosophique « Black Oustory » : « History is not my story, it's literally his story. The white man colonialist story, the story of the world through his eyes. So we have to write ourselves our story. » Michael v. zur Mühlen nous a aidés dans l'approche dramatique, justement en ce que concerne les différentes représentations de l'Autre, de l'étranger, l'exotique présent au niveau de la narration dans le théâtre et l'opéra européen du XIX^e siècle. L'objectif de notre projet est donc de raconter une histoire déjà connue mais dans une perspective nouvelle. Parce que l'Histoire a été trop longtemps racontée et écrite par le colonisateur. Le colonisé n'a pas d'histoire. Mais à présent je pense qu'il est temps qu'on entende aussi l'Histoire à partir de la perspective du colonisé.

Christoph Vatter : Dans quelle mesure l'opéra ou le théâtre représentent-ils un endroit prédestiné pour ces négociations postcoloniales ?

Michael v. zur Mühlen : Ce qui est intéressant pour le théâtre c'est toujours l'idée de la représentation et spécialement l'opéra, c'est un genre de représentation, de représentation de pouvoir en particulier. Le théâtre ouvre une certaine opportunité, un jeu avec ces représentations. Le fait de prendre un opéra et de le couper en deux et d'ajouter d'autres matériaux vise à une

déconstruction et une reconstruction de l'histoire.

Natascha Ueckmann : Quel rôle doit jouer l'opéra en tant qu'espace d'échange, de participation et de représentation dans le débat actuel au regard de la relation postcoloniale asymétrique entre l'Europe et l'Afrique ? Quel rôle doit jouer l'opéra – axé sur le lien entre esthétique et éthique – sur la question de la migration et de l'asile ?

Christoph Vatter : On est assis dans l'Opéra de Halle, un bâtiment très représentatif. Dans quelle mesure de telles institutions peuvent-elles vraiment perturber des représentations hégémoniques et peut-être même gagner un public différent par des approches performatives – et, en même temps, respecter les exigences esthétiques et la tradition de l'opéra ?

Philipp Amelungsen : J'ai l'impression que dans notre travail commun sur *L'Africaine* se croisent les mondes artistiques et les mondes culturels de cette maison. D'un côté, il y a des artistes performeurs qui n'ont pas l'expérience d'un théâtre municipal en Allemagne et qui ont, de plus, une autre histoire migratoire que la plupart de nos chanteurs et chanteuses. Ces gens se rencontrent pour provoquer une rencontre entre opéra et performance qui est par la suite accessible par un public diversifié. Cela soulève plus de questions que de réponses aux conflits culturels et sociaux. C'est exactement cela que nous essayons de rendre transparent. En faisant cela, nous aussi, nous trébuchons parfois et nous parlons de cela en dehors de la scène, que ce soit sous forme de dialogues ou dans des conversations personnelles. Dans le cadre de ces différents services de médiation, on se rend compte des défis que l'on doit affronter. Par exemple, une inspiration pour les deux premières parties de *L'Africaine* – et en principe pour la dramaturgie générale au long des quatre étapes – vient de la pratique de ce rituel au Burkina Faso. On a remarqué très

vite qu'il est très difficile de transmettre un tel rituel sur une scène de théâtre allemande parce qu'il n'y a pas de connaissances préalables sur des rituels au Burkina. Et dès que l'on pratique un tel rituel sur scène, cela pourrait aller de pair avec une exotisation. On ne peut pas se rapporter au même cadre de référence culturelle. Maintenant on pourrait se demander si un tel cadre de référence culturelle figé existe vraiment ou si, dans ces concepts transculturels, nous n'avons pas toujours affaire avec du fluide. Mais, quand une population urbaine, majoritairement blanche, avec des prétentions plutôt conventionnelles à l'opéra, vient « en pèlerinage » à l'opéra, on constate que les espaces culturels sont très étroits et qu'il est difficile de transmettre d'autres perspectives ou pratiques culturelles. Si la référence au rituel n'est pas là chez le spectateur, la mise en scène risque de devenir un documentaire sur l'Afrique en confirmant des clichés exotiques. La mise en scène bien intentionnée d'un rituel pourrait ainsi se transformer en confirmation de la propre imagination régressive.

Natascha Ueckmann : Comment le rituel est présenté concrètement sur scène ? Comment le spectateur reconnaît-il qu'il s'agit d'une purification, d'une déconstruction, d'une reconstruction et finalement d'une transformation ?

Lionel Poutiaire Somé : La première étape était d'abord de mettre en scène la trame dramatique de *L'Africaine*, ce bel opéra du XIX^e siècle, le grand opéra de Meyerbeer que l'on a interprété à notre façon. A l'intérieur de cette interprétation, on a mis en scène un groupe de comédiens d'origine africaine, des artistes performeurs – on est six sur la scène, je suis Sié Sankoumine, le chamane. J'ai reçu une prémonition venant des ancêtres qui m'a demandé de chercher des personnes bien définies, avec des aptitudes bien précises, de les rassembler pour exécuter un rituel de guérison. Chacune de ces personnes représente un des cinq éléments de la

cosmologie Dagara : l'Eau, le Feu, la Terre, les Minerais, la Nature ; et le Lapin avec le hoquet, créature mystique, le gardien du passage entre la vie et mort, dont la présence est nécessaire pour effectuer ce rituel. Pendant l'Ouverture, ces cinq éléments accompagnés du lapin se prosternent devant les poupées de Meyerbeer et Baartmann, les transportent de manière cérémonielle pour les asseoir chacun dans une haute chaise (avec des échasses) exposées en hauteur et l'on célèbre leur vie : cette soirée est donc une fête d'adieu. C'est comme cela que ça se passe chez nous, les Dagaras. Quand quelqu'un décède, on l'expose dans ses plus beaux atours, on fait la fête pendant 10 ou 15 jours avant de l'enterrer. Une partie de la mise en scène du premier bloc de *L'Africaine* s'inspire donc de ce rituel. On a donc essayé de créer une représentation nouvelle à partir de l'expérience de chacun dans notre groupe transculturel et de proposer un nouveau discours dans l'opéra ou dans le théâtre en général en Europe. Chacune des étapes de ce rituel représente une situation, l'épreuve à surmonter pour atteindre l'étape suivante. Je suis en réalité réalisateur de film, pas metteur en scène de théâtre ou d'opéra, mais j'ai eu la chance de travailler avec quelques réalisateurs, avec lesquels j'ai découvert ce monde sous un autre angle et commencé à mener des réflexions sur cet univers artistique. La question qui me préoccupe dans notre mise en scène actuelle, c'est justement la place d'un Africain ici en Allemagne dans le théâtre ou l'opéra. Beaucoup de théâtres ne peuvent pas s'imaginer engager une Noire pour jouer un classique du répertoire européen.

Michael v. zur Mühlen : Le théâtre participe grandement à la manière dont la subjectivité et la perception sont construites. Sans certains rôles de femmes, par exemple, on n'aurait jamais eu certaines idées sur la psychologie et sur l'hystérie. C'est ce qui est bien au théâtre c'est que l'on peut réaliser de tels décalages de manière très directe au

niveau de la représentation. Pour nous, il était très important de réaliser ce projet à plusieurs niveaux : tout d'abord, on a affaire à des exigences croissantes de certaines forces politiques. Il y a, d'un côté, l'exigence que le théâtre devrait redevenir plus européen, plus allemand même. De l'autre côté, on veut provoquer et opposer à cela de façon explicite une autre forme de conception culturelle. C'est peut-être là que réside la particularité de notre projet. Il y a beaucoup de théâtres qui font du théâtre avec des migrants, mais ces acteurs restent souvent dans la position d'un migrant. Nous, par contre, nous voulons des auteurs qui ne parlent justement pas de la position du plus faible, mais, au contraire, qui renversent la perspective. Et cela implique aussi que, au début de la mise en scène, on analyse aussi l'opéra même comme une sorte d'ancêtre – mais cette fois-ci avec un regard ethnologique inversé. Les « déménageurs de la décolonisation » – c'est ainsi que nous avons appelé les artistes performeurs – arrivent, ils regardent cet objet 'opéra *L'Africaine*' et le transforment en quelque chose d'étranger. Dans la deuxième étape, ils discutent et remettent en question les mythes d'origine, si le bon vieux théâtre européen, l'opéra européen ne pourraient pas venir d'Afrique, ce qui pourrait peut-être bien être le cas ou pas. De toute manière, cela fait plaisir de remettre en question ces choses culturelles présumées. Ainsi, une ville comme Halle peut jouer un rôle de précurseur pour réfléchir sur la question de savoir comment une société peut se connaître et se penser à travers une forme de représentation comme l'opéra.



Fig. 1: Intervention des „déménageurs de la décolonisation“ (L'AFRICAINNE II: BOO A SAN PKAMINÉ – La Réconciliation), Bühnen Halle / *L'Africaine* / photo: Falk Wenzel

Natascha Ueckmann : Dans les premières parties de *L'Africaine*, ce sont les Blancs qui chantent et les Noirs qui interviennent en tant que perturbateurs, munis uniquement avec la parole parlée. L'opéra est en confrontation avec le théâtre parlé. Quelles sont les perspectives pour la troisième et quatrième étape de *L'Africaine* ? Est-ce qu'il y a des changements par rapport à la question qui chante et qui parle ?

Philipp Amelungsen : Dans la quatrième partie, il y a la nouvelle musique composée par Richard van Schoor. Il oppose de la musique contemporaine à l'univers musical de Meyerbeer du XIX^e siècle, et les artistes performeurs prendront aussi en charge une partie musicale. Mais c'est aussi une question technique en fait : les artistes performeurs ne sont pas des chanteurs professionnels, de sorte que l'on ne peut pas inverser tout bonnement les rôles. Un chanteur d'opéra ne peut pas passer au théâtre parlé juste comme ça, et un acteur professionnel ne peut pas passer simplement à l'opéra ; c'est-à-dire que les chanteurs et les acteurs-performeurs restent, en partie, rattachés à leurs mondes respectifs. Nous nous sommes intéressés à certaines zones de contact : où est-ce que l'on peut se refléter

mutuellement ? Où est-ce que l'on peut risquer un tel moment de rencontre ? La troisième partie s'éloigne de la forme musicale de l'opéra. Si la première partie de *L'Africaine* a encore mis en scène de grands gestes historiques et symboliques de l'opéra, on y oppose maintenant plutôt la culture populaire et le rap. Il s'agit donc là aussi d'une recherche de nouvelles formes d'expression et de positions marquées par une conscience postcoloniale. Il existe peut-être aussi des formes d'expression encore plus fortes que l'opéra, peut-être que l'opéra même fait partie d'une mémoire culturelle problématique dont on ne prend conscience que par une réflexion productive. D'autres expressions artistiques, comme la culture pop, vont peut-être déjà beaucoup plus loin, quand l'on prend par exemple Beyoncé, une importante voix émancipatrice noire des États-Unis qui crée, avec ses imaginaires musicaux et visuels, des icônes, comme par exemple avec la vidéo de « Aveshit » avec Jay-Z, dans laquelle il y a cette grande appropriation d'art blanc par les prises au Louvre². Cela crée des images plus fortes et plus compréhensibles pour un large public que l'opéra de Meyerbeer. Pour nous, il s'agit de mettre en relation ces univers d'expression. Le défi est de voir dans quelle mesure le monde du pop et de l'opéra ont quand-même

quelque chose à se dire. Au XIX^e siècle, l'opéra faisait partie de la culture populaire de son époque, mais aujourd'hui il y a d'autres images et de nouveaux langages artistiques. Ce que les deux formes d'expression ont en commun c'est qu'elles visent la grandeur, la persuasion, même le sublime pour faire finalement aussi de la politique par l'image. C'est là que ces deux esthétiques se croisent et c'est cela qu'on essaie de thématiser.

Natascha Ueckmann : Vous jouez *L'Africaine* dans le décor de la « Raumbühne Babylon » qui transforme la scène de l'opéra de Halle dans un nouvel espace théâtral. L'auditorium et la scène s'interpénètrent pour former un espace scénique démocratique. Qu'est-ce que cela veut dire pour votre travail ?

Lionel Poutiaire Somé : Pendant le premier bloc des représentations, cela a très bien fonctionné au niveau de la mise en scène, mais musicalement pas du tout. Scéniquement, cela a permis d'établir une proximité avec l'auditoire ce qui, à mon avis, leur a donné l'occasion de vivre une nouvelle expérience théâtrale. Mais au niveau technique, il y a eu par exemple un problème parce que le chœur et les solistes ont besoin d'avoir un contact visuel avec le chef d'orchestre. De plus, à cause de l'acoustique de la salle, ils doivent chanter dans une certaine direction et ceci est au détriment de certains spectateurs dont les places ne permettent pas une bonne expérience acoustique. Pour ces raisons techniques, nous nous sommes mis d'accord pour jouer à nouveau d'une façon plus classique pour les représentations suivantes.

Philipp Amelungsen : J'aimerais ajouter quelque chose : La « Raumbühne Babylon » est un dispositif technique qui permet d'orienter le jeu vers tous les côtés. C'est pour les raisons déjà mentionnées que finalement nous jouons « à l'italienne » et pas vers tous les côtés. Mais la performance est, bien sûr, une forme artistique ou un genre

qui confronte le public d'une manière directe et immédiate. Il n'y a pas de « quatrième paroi », elle est éliminée. On avait l'impression que les artistes performeurs restaient toujours des 'étrangers'. Dans les deux premières parties, ils n'ont pas encore réussi à créer une complicité avec le public. Pour cette raison, le grand enjeu de la troisième partie est d'aller à la rencontre des gens et de chercher la confrontation avec le public, d'un côté au niveau de la connaissance et au niveau de l'interaction, de l'autre côté. Nous nous rendons toujours compte que l'histoire coloniale allemande n'est guère ancrée dans la mémoire culturelle, de plus, il y a à peine de culture commémorative vivante. Mais, comment faire comprendre la décolonisation s'il n'y a guère de souvenir du colonialisme ? Comment parler de l'histoire coloniale allemande sur scène ? On ne voulait pas répéter notre approche de la deuxième étape de *L'Africaine*, qui paraissait en partie trop didactique et académique. Nous devons trouver un nouveau format pour transmettre du savoir et, en même temps, présenter un divertissement qui se veut séduisant, mais aussi fragile ou ironique. On s'est décidé pour un quiz sur le colonialisme, dans lequel on pose des questions d'une manière attrayante et hautement énergétique avec des thèmes qui accrochent parce que, probablement, on ne les connaît pas, et puis on finit par être étonné ou surpris. C'est donc au public de s'ouvrir et d'avouer « Oh, ça je ne le sais pas, mais je vais quand-même essayer de le deviner ».



Fig. 2 : Jeu de questions postcolonial (L'AFRICAINNE III : PIIR A SIËN - La Purification), Bühnen Halle / *L'Africaine* / photo: Falk Wenzel

Michael v. zur Mühlen : Nous avons aussi prévu des moments où le public doit décider. Cette intervention a pour but de voir si le public est prêt à assumer sa responsabilité. Car, en fait, la fin de l'opéra est 'insupportable' : alors que les Blancs peuvent rentrer joyeusement en Europe, il y a sacrifice de la femme noire. Sélika meurt, suicidée à cause de son chagrin d'amour en inhalant l'odeur toxique du mancenillier – ce qui revient à une exotisation très brutale. Est-ce que le public veut voir une telle fin ? La musique est magnifique, la plus belle de tout l'opéra, mais à quel prix on l'écoute ? Chez nous, c'est le public qui doit décider s'il veut écouter cette belle musique au prix d'accepter cette fin ou bien s'il est prêt à accepter une fin alternative sans cette musique.

Natascha Ueckmann : C'est une question centrale : comment on garde l'équilibre entre le charme séduisant du théâtre et la violence qu'il montre ? Dans ce cas, l'opéra est fortement contaminé par l'histoire coloniale. Il ne faut pas faire de conneries et il faut garder le sérieux sans devenir trop théorique. Je crois que c'est vraiment un défi très particulier.

Philipp Amelungsen : C'est difficile, en effet. Dans chaque partie, on essaie quelque chose de nouveau sans savoir si cela va fonctionner ou non. Pour nous tous c'est une situation complètement nouvelle. Dans la première partie, on a montré surtout l'opéra conventionnel. Néanmoins, il paraissait étrange parce qu'il n'était pas mis en scène d'une façon naturaliste, mais d'une manière hautement symbolique. La deuxième partie était plutôt conflictuelle : la performance contre l'opéra, le noir contre le blanc, beaucoup de savoir dans un langage très poétique, et l'esthétique de l'opéra. Il s'agissait de relations concurrentielles qui ont produit une tension intéressante, mais qui n'ont rien résolu. On va continuer à dévoiler d'autres problèmes et proposer des positionnements, on explore des approches diverses pour aller au fond de la question : comment commencer un véritable dialogue ? Comment dénouer des affirmations ou constructions culturelles si figées ?

Natascha Ueckmann : Dans quelle mesure cela implique aussi des discours racistes ? Vous jouez – comme jadis *Les Nègres* (1959) de Jean Genet – avec différents discours sur les hommes et les femmes noir.e.s ? Votre mise en scène dénonce-t-elle les discours racistes, ceux

de la dévalorisation, comme ceux de l'idéalisation ou de la victimisation ? Vous ne faites pas la même chose que Genet, c'est clair, mais c'est aussi une approche théorique dans laquelle il faut aborder les discours existants pour les déconstruire.

Lionel Poutiaire Somé : Absolument. Pour nous, il était clair que notre projet ne vise pas à rejeter la faute sur l'Autre, à savoir que l'Europe nous a tout pris. On essaye de représenter tous les discours qui existent dans toute leur diversité et d'insister sur l'urgence de faire face à cette réalité-là, au racisme quotidien souvent subtil, au racisme structurel se fondant sur l'idéologie colonialiste qui affirme que l'Afrique ou le reste du monde n'apporte rien, ou pire n'a rien apporté de constructif à l'humanité. Notre approche s'est adaptée aux réalités du projet, c'est-à-dire que nous nous en servons d'inspiration pour la mise en scène : les expériences vécues au quotidien, les frustrations dues au racisme conscient ou structurel et à la discrimination survenues pendant l'avancement de ce projet – nous avons intégré tout cela dans notre discours artistique.

Philipp Amelungsen : La question concerne également la polyphonie. Déjà dans les discussions parmi nous, nous avons pu constater beaucoup de perspectives différentes par rapport au racisme. Est-ce qu'un artiste performeur qui vit depuis longtemps en Allemagne et qui est confronté au racisme quotidien, se sent toujours comme victime ? Est-ce que je réponds à cela ou est-ce que je continue simplement parce que je suis fatigué ? Cela commence déjà avec l'autodésignation. Les collègues, disent-t-ils « Je suis Noir » ou « une personne de couleur » ? Il y a des opinions très controversées à ce sujet, qu'on a intégrées comme expériences dans le projet. Nous avons fait des interviews avec des artistes performeurs sur leurs expériences de racisme quotidien, par exemple. A partir de cela, nous avons créé de petits monologues avec des expériences récurrentes, le fait que les

gens veulent très souvent toucher des cheveux afro, par exemple. Cela est vécu comme acte transgressif, parce que ça peut arriver partout, au supermarché ou dans le métro. La propre peau, le propre corps ne sont en fait jamais protégés et toujours exposés. On essaie de renvoyer ces expériences au public : les artistes performeurs vont dans le public et touchent les cheveux ou la peau de certains spectateurs. Parallèlement, cette expérience du racisme est représentée sur la scène. Le sujet n'est pas seulement abordé au niveau théorique, mais aussi aux niveaux de l'expérience racontée sur scène et de l'expérience que je vis moi-même – ainsi une propre réflexion sur le racisme peut-elle naître à partir d'une transgression des frontières dans le cadre protégé du théâtre.

Christoph Vatter : On est déjà au plein milieu de la dernière partie de notre échange, dans laquelle nous aimerions parler des expériences concrètes de communication et collaboration interculturelle, qui fonctionnent souvent comme un jeu parce qu'il se crée un espace de communication ouvert et créatif, dans lequel les participants négocient les significations et les règles – et cela souvent sur un mode ludique. On fait semblant, on essaye des choses nouvelles et on joue des rôles différents – comme sur scène. De quoi s'agit-il dans *L'Africaine* ? Qui joue avec qui ici ? S'agit-il des Africains et des Européens, des Allemands et des Burkinabés, des artistes performeurs et des artistes d'opéra, des citoyens de Halle, en Allemagne de l'Est, et des Africains provenant de l'Allemagne de l'Ouest ? Quelles sont les différences culturelles qui se manifestent dans la collaboration et quelles sont les lignes de conflit qui émergent ?

Lionel Poutiaire Somé : Qu'est-ce que je peux dire ? Je pense que nous, les artistes performeurs, nous avons été considérés avant tout comme « les Africains ».

Michael v. zur Mühlen : Ce qui est déjà une fictionnalisation, n'est-ce pas ?

Lionel Poutiaire Somé : Bien sûr, en réalité cela devrait être très multiculturel. Nous avons à faire à un ensemble hétérogène avec plusieurs nationalités représentées. Malheureusement, nous avons eu d'un côté les Africains qui, avec leur discours postcolonial, veulent à tout prix « détruire l'opéra », et l'opéra, de l'autre côté, qui en fait n'est plus du tout exclusivement européen (nous avons des choristes, solistes et musiciens qui sont asiatiques, russes, etc.), qui « se défend sous la même bannière ». Il s'agit donc de plusieurs microcosmes, qui, à première vue, n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Mais ils se rencontrent à travers ce projet et doivent trouver un moyen de travailler ensemble. Dans ce cas, cela a été jusqu'ici très conflictuel et je n'ai pas l'impression que notre démarche artistique a été comprise ou que les esprits se sont ouverts pour essayer de comprendre notre discours.

Philipp Amelungsen : J'ai l'impression que nous nous rencontrons à un niveau très fondamental en tant qu'êtres humains qui se sont réunis dans un contexte de travail. Le théâtre est une institution très hiérarchique parce que tout a une fonction et une signification spécifiques. Lionel n'est pas seulement un être humain, mais aussi le metteur en scène qui occupe une fonction très importante au sein de cette institution. On attend de lui qu'il donne des indications, qu'il dirige et qu'il synthétise les différents éléments. Et cette fonction dans le théâtre intervient aussi au niveau de la relation interpersonnelle. De plus, l'opéra est confronté avec une autre forme artistique et cela a des conséquences. Un bon exemple pour ces conflits est la décision du metteur en scène de donner au public la responsabilité de décider si Sélika doit chanter son aria finale ou non. En tant que chanteuse, elle est naturellement infiniment triste de cette intervention, parce qu'elle brûle d'envie de chanter cette aria. Elle exerce son métier avec une

grande professionnalité et beaucoup de passion. A partir de sa compréhension professionnelle en tant que chanteuse, il s'agit donc d'une intervention massive dans l'œuvre et dans son art si l'on supprime certaines parties pour des raisons qui sont, dans la logique de l'opéra, illégitimes. Cette reconnaissance de sa propre forme d'art ainsi que d'une autre forme d'art qui obéit à d'autres règles, remet en question les propres conventions. On a affaire à un processus de négociation très complexe, dans lequel la question se pose sans cesse de savoir à qui ou quoi on donne finalement la priorité. Enfin, nous trouvons intéressant que le public soit exhorté à prendre une décision morale : le sacrifice de la femme avec de la belle musique ou bien pas de sacrifice et pas de musique.

Michael v. zur Mühlen : Ainsi, les formes de jeu et les conflits thématiques se rejoignent au même niveau. Pour les chanteurs d'opéra, cela pourrait toujours continuer de la même façon ; ils sont sûrs dans ce qu'ils font — et de la même manière en tant que Blanc, on est sûr que cela pourrait toujours continuer sans changement (au moins la plupart du temps). La performance constitue l'exception, une interruption du courant habituel de la vie. Ainsi, le conflit est aussi négocié au niveau de la forme et ainsi potentialisé affirmativement. Les artistes performeurs sont, pour ainsi dire, les « déménageurs de la décolonisation africains ». Ils sont ainsi élevés au rang de représentants, tout comme l'opéra est censé de représenter quelque chose de spécifique.

Philipp Amelungsen : C'est une lutte pour des privilèges. La rencontre de ces mondes met en question certains privilèges et ce n'est pas toujours un processus facile.

Christoph Vatter : Y a-t-il des médiateurs dans ce processus de négociation ? Dans la recherche interculturelle, on parle souvent d'*interfaces interculturelles* ou de *médiateurs interculturels* qui peuvent contribuer de manière décisive

à la réussite de la communication interculturelle.

Philipp Amelungsen : Traditionnellement, c'est la position du dramaturge, qui doit modérer et communiquer entre tous les niveaux, œuvres, formes d'expression et participants de ce processus. Dans ce projet, cela pose un défi particulier, car on n'est pas forcément formé à cela. Nous pouvons seulement nous appuyer sur nos expériences antérieures. Dans *L'Africaine*, il y avait beaucoup de niveaux de médiation. Cela n'a pas été facile pour moi non plus. Parfois, le problème était : comment dire quelque chose ? Je vais vous donner un exemple : supposons que des collègues fassent des remarques qui sont d'un point de vue interculturel problématiques, comme par exemple : « Je reconnais des réfugiés dans la rue. » Si une telle phrase tombe dans une situation de répétition, les collègues issus de l'immigration et qui ne font pas partie des Européens blancs privilégiés interviennent : « Tu ne peux pas dire que tu reconnais des réfugiés dans la rue ; c'est raciste. » Cela provoque naturellement une réaction comme : « Je ne suis pas raciste, j'aime bien les étrangers, je connais aussi des étrangers. Comment pouvez-vous me reprocher du racisme ? Ça me fait mal ! » Il s'agit ici de questions de généralisation et de stéréotypisation. De quel type de racisme ou de discrimination parle-t-on ici ? Pourquoi réagis-tu si violemment ? Nous portons probablement tous en nous des racismes que nous devons affronter. Le fait de dire « Tu es raciste » n'était peut-être pas du tout pensé comme insulte, mais visait plutôt une remarque raciste. Soudainement, on se retrouve dans des débats très complexes, et il n'est pas toujours facile de trouver un langage approprié. Je ne peux pas présupposer que toutes les personnes impliquées dans le projet se soient familiarisées avec les théories postcoloniales ou l'approche de *Critical Whiteness*. En tant qu'institution, l'opéra est une entreprise d'artisans avec des gens de métiers très différents. Pour beaucoup parmi eux, il

s'agit d'un sujet complètement nouveau qui concerne, tout d'un coup, tout le monde. Trouver des approches pour parler de ce sujet constitue un véritable défi.

Christoph Vatter : Pourriez-vous nous dire quelles sont les techniques qui pourraient être appliquées dans ce contexte ? Quels conseils donneriez-vous à des projets similaires ?

Lionel Poutiaire Somé : C'est très difficile. Des personnes très différentes se retrouvent sur un projet pour examiner une question cruciale, une question qui nous touche tous. On n'est pas ici pour essayer de convaincre qui que ce soit, nous ne sommes pas des politiciens ou des chercheurs. Ce que je fais, c'est une démarche artistique. Au cours du projet, on est arrivé à un moment où les relations avec l'ensemble (le chœur et les solistes) qui était très peu ouverts au départ, ont commencé à se transformer. Ils avaient besoin de temps pour comprendre dans quelle aventure ils s'étaient lancés et comment le discours a évolué. Nous proposons à la fin des quatre étapes de *L'Africaine* une culture hybride. Cette culture hybride et multiculturelle existe déjà, il faut juste la pointer du doigt. Nous voulons promouvoir cette idée ; je me considère déjà comme hybride. J'ai grandi avec ces deux cultures. J'ai grandi en Afrique, mais j'ai été éduqué exactement comme n'importe quel petit occidental. On a peut-être des différences de culture et différentes façons de vivre, mais au final nous avons beaucoup plus en commun que nous croyons. Après tout le chemin parcouru avec ce projet, je suis convaincu que cette culture hybride n'est pas une utopie ; elle a pris vie il y a longtemps, au moment où le Sud et l'Occident ont décidé de lier leur destin par volonté ou par violence. Il s'agit maintenant d'attirer l'attention de notre société sur cette alternative qui existe déjà – au-delà des nationalismes, des essentialismes.

Christoph Vatter : Il s'agirait donc plutôt de rendre visible l'invisible ?

Lionel Poutiaire Somé : Exactement.

Christoph Vatter : J'ai encore une question qui va au-delà de ce que nous avons discuté auparavant. J'ai l'impression que de telles coopérations dans le domaine de l'art, en particulier avec l'Afrique subsaharienne francophone, sont très rares, dû au manque de compétences linguistiques des deux côtés. Pouvez-vous le confirmer pour votre domaine ? L'Afrique francophone est souvent exclue des programmes parce que sur place beaucoup de gens parlent français et diverses langues africaines, mais le français joue un rôle plutôt marginal dans le contexte allemand. Le fait que nous pouvons mener cet interview en allemand et en français, est plutôt rare.

Lionel Poutiaire Somé : Je ne sais pas ce qui se passe, la France et l'Allemagne sont des voisins. Il y a tellement de possibilités pour collaborer avec la France ou les pays africains francophones. En arrivant ici en Allemagne, j'étais d'abord très surpris que seulement peu d'Allemands savent parler français et que très peu de Français parlent allemand. Je pense que la langue ne devrait pas constituer une frontière. Si l'on veut vraiment communiquer, on trouve toujours une solution. Dans le cas de *L'Africaine*, par exemple, il était déjà clair pour moi que la langue allemande pourrait être une difficulté, mais si je l'avais perçue comme une limitation, je ne me serais jamais lancé dans le projet. Nous avons finalement décidé de diriger l'opéra en français, entre autres, pour que cette langue soit aussi thématisée comme élément d'aliénation sur scène.

Michael v. zur Mühlen : Cela dépend aussi du contexte institutionnel, par exemple dans le secteur des festivals et dans le théâtre indépendant il y a relativement beaucoup de productions et d'échanges internationaux, encore plus

avec l'Afrique francophone qu'avec les pays asiatiques. Mais ce n'est pas le cas pour le théâtre municipal habituel. Les troupes d'opéra sont souvent internationales, parce qu'il y a des chanteurs qui viennent de cultures très différentes. Mais je fais une distinction entre international et divers : les troupes sont souvent internationales, mais elles ne sont pas nécessairement diverses.

Natascha Ueckmann / Christoph Vatter : Merci pour cet entretien.

Un grand merci à Lisa Bireche pour son soutien à la transcription de cet entretien ainsi qu'à Bernadette Guesnard-Meisser pour sa relecture minutieuse de ce texte.

Notes

1 Le collectif Angermayr/Goerge/Somé/Traoré/van Schoor comprend une équipe internationale : Daniel Angermeyer (Autriche), Thomas Goerge (Allemagne), Lionel Poutiaire Somé (Burkina Faso), Abdoul Kader Traoré (Burkina Faso), Richard van Schoor (Afrique du Sud).

2 En été 2018, Beyoncé et Jay-Z publient la vidéo de la chanson « Apeshit », tournée à Paris au Louvre, ce qui déclenche un vif débat public sur la relation entre haute culture et culture populaire dans un contexte décolonial, notamment en France. Dans le clip avec des protagonistes exclusivement non blancs, le couple de musiciens afro-américains se présente comme des icônes de la culture pop et revendique le pouvoir symbolique sur le Louvre comme lieu de démonstration du pouvoir européen et de la masculinité blanche hégémonique.

