

Regard méditerranéen sur *le Collier d'Hélène* et *l'Enclos de l'éléphant*

Entretien avec Tatiana Ligari du Train de Rouf à Athènes

Maria Stasinopoulou

Numéro 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70913ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stasinopoulou, M. (2013). Regard méditerranéen sur *le Collier d'Hélène* et *l'Enclos de l'éléphant* : entretien avec Tatiana Ligari du Train de Rouf à Athènes. *Jeu*, (149), 132-138.

MARIA
STASINOPOULOU

REGARD MÉDITERRANÉEN SUR *LE COLLIER D'HÉLÈNE* ET *L'ENCLOS DE L'ÉLÉPHANT*

Entretien avec Tatiana Ligari du Train de Rouf à Athènes

Tatiana Ligari, comédienne et metteuse en scène, déploie son activité artistique en Grèce et à l'étranger. En 1997, elle réalise son rêve de transformer une rame de chemin de fer en un multi-espace artistique qu'elle appelle le « Train de Rouf », qui comprend un lieu théâtral, le Wagon-théâtre. Il s'agit d'un train complet, avec sa locomotive et huit wagons (le Wagon-théâtre, celui de la musique, du restaurant...), stationné à la gare de Rouf, au centre d'Athènes.

En 2009-2010, elle y monte et y interprète *le Collier d'Hélène* de Carole Fréchette, qu'elle présente ensuite au théâtre Al Madina à Beyrouth. Elle met également en scène au Wagon-théâtre, en 2012-2013, *l'Enclos de l'éléphant* d'Étienne Lepage. Ces œuvres étaient données en grec, dans une traduction de Maria Efstathiadi. Dans l'entretien ci-dessous, Tatiana Ligari parle des défis fascinants qu'elle rencontre au Wagon-théâtre et de sa découverte du répertoire québécois.

Quels sont les objectifs artistiques du Train de Rouf ?

Tatiana Ligari – Tout d'abord, ce multi-espace culturel n'est pas voué exclusivement à mon usage personnel ; c'est un pôle d'attraction pour des artistes qui alternent en fonction des besoins de chaque production musicale ou théâtrale. Il s'agit donc d'un centre culturel, qui se déploie en de nombreux wagons et qui accueille toutes les formes d'art. Nous y associons la restauration, car le repas a toujours été un aspect important d'un voyage en train. Les spectateurs, s'ils le désirent, peuvent donc y dîner ou y prendre un verre.

J'ai créé le Wagon-théâtre parce que je travaillais sur une œuvre dont l'action se déroulait dans un wagon ; j'ai alors pensé à présenter le spectacle dans un vrai train plutôt que sur une scène de théâtre. Puis, un wagon en a amené un autre. Nous avons désormais une rame complète composée de huit wagons, dont des wagons de marchandises et de



Tatiana Ligari. © Le Train de Rouf.

voyageurs. Certains sont des pièces de musée, comme l'authentique wagon de *l'Orient-Express* et la locomotive, qui date de 1947. Ajouter progressivement de nouveaux wagons, c'était, en fait, s'ouvrir à d'autres formes d'art, tels les arts figuratifs et la danse.

Cet espace donne au spectateur l'impression ludique de l'art théâtral et, en même temps, le sentiment de l'inopiné, du mystérieux, de l'incertain.

T. L. – Ce sentiment vient du choix des représentations : nous cherchons à ce qu'elles soient autant que possible en rapport avec l'actualité et engagées dans la société, comme le sont *le Collier d'Hélène* et *l'Enclos de l'éléphant*. Ainsi, alors qu'au début le spectateur voit les wagons comme un jouet, une fois entré dans le Wagon-théâtre, il assiste à des représentations qui demandent sa participation, qui cherchent à le troubler, d'une certaine manière.

La scène du Wagon-théâtre fait quatre mètres carrés. Est-ce que cela détermine le choix du répertoire ?

T. L. – Pas du tout, et nous ne choisissons pas des œuvres qui se déroulent dans un train ; l'intérêt réside, en fait, exactement dans le contraire, c'est-à-dire que nous trouvons des solutions de mise en scène tout à fait d'avant-garde précisément parce que l'espace est unique et particulier. Habituellement, nos œuvres ont beaucoup de personnages, nous pouvons avoir jusqu'à douze comédiens qui dansent, jouent dans ces quatre mètres carrés, sans que le spectateur ressente l'exiguïté de l'espace. Y contribue, je pense, le charme du wagon, qui rappelle en permanence au spectateur qu'il n'est pas au théâtre, mais qu'il participe à un événement, se trouvant en même temps que les interprètes dans la même situation, le même environnement.



Comment êtes-vous entrée en contact avec le répertoire du Québec ? Qu'est-ce qui vous a intéressée en particulier dans les textes de Carole Fréchette et d'Étienne Lepage ?

T. L. – Depuis mon enfance, j'ai toujours beaucoup aimé la culture francophone. J'ai étudié le français et je le parle. Ainsi, quand j'ai entre les mains un texte écrit en français, je peux le lire facilement, me rendre compte de ce qui se passe, apprendre à connaître l'auteur. Il y a aussi une autre raison : je suis en contact avec Maria Efstathiadi, une excellente traductrice et écrivaine, qui m'a proposé ces deux textes. *Le Collier d'Hélène* et *l'Enclos de l'éléphant* sont traduits pour la première fois en grec. Ces traductions sont exceptionnelles : le texte est fluide, le discours est contemporain, il conserve tout son charme ainsi que tout ce que le texte original sous-entend de métaphorique.

De plus, une autre raison pour laquelle j'ai choisi ces deux œuvres, c'est leur couleur politique. Nos décisions dans la vie, la manière dont nous nous comportons au quotidien, le choix d'un rôle, d'une œuvre, tout ceci représente une prise de position politique. J'ai toujours fait du théâtre politique au sens large. Récemment, la Grèce a passé par des années de prospérité, où nous n'avions pas de problèmes de survie ; le malheur des autres pays, c'était pour nous simplement les informations à la télévision ; c'est pourquoi c'était surtout les questions d'écologie qui nous intéressaient. Le choix de *Collier d'Hélène*, puis celui de *l'Enclos de l'éléphant* se sont faits lorsque les choses sont devenues plus difficiles en Grèce. Ce qui est curieux, c'est que je me suis tournée vers un théâtre purement politique à travers deux textes forts venus du Québec. Les Grecs imaginent le Québec comme un endroit où règnent la sécurité, la qualité de vie, où tout est calme, en ordre, sous le tapis blanc de la neige. Or, chaque société a ses problèmes.

Le Collier d'Hélène parle d'une époque et de situations que nous comprenons mieux maintenant en Grèce, à mon avis. Le choix de cette œuvre précise tient aussi au rôle d'Hélène, que je voulais absolument interpréter. Il faut dire que je ne joue pas tous les ans ; je mets principalement en scène des œuvres au Train de Rouf. Je me suis totalement identifiée au personnage du même âge que moi, qui vit dans un pays occidental. Elle participe à un congrès à Beyrouth et perd son collier en plastique, qui non seulement a une valeur sentimentale pour elle, mais exprime sa personnalité. Hélène commence à chercher son collier dans le chaos de Beyrouth, ce qui lui ouvre les yeux, et elle se rend compte qu'on « ne peut plus

vivre comme ça ». L'œuvre de Fréchette nous dit que nous devons entrer dans la culture de l'Autre et que c'est de cette manière que nous pouvons nous comprendre nous-mêmes.

Y a-t-il une différence entre un regard féminin et un regard masculin en ce qui concerne la mise en scène et, plus généralement, la perception des choses ?

T. L. – Je ne sais pas s'il y a un regard féminin ou masculin, mais il y a certainement un jeu méditerranéen ; d'ailleurs, Carole Fréchette l'a remarqué quand elle a vu la représentation de sa pièce au Théâtre de Rouf. Il est clair que nous nous exprimons différemment : les émotions tiennent une grande place, et cela se manifeste dans la manière d'interpréter et de mettre en scène. Par ailleurs, la particularité de la Grèce est qu'elle se trouve à la croisée de l'Occident et de l'Orient. Même si je le voulais, je ne pourrais pas devenir la Canadienne Hélène. Cependant, pour les Libanais, nous sommes des Occidentaux, alors que pour les habitants de l'Occident nous sommes des Orientaux.

J'ajoute qu'au Wagon-théâtre, en raison de la proximité du spectateur, nous sommes contraints de monter une œuvre de manière réaliste. Lorsque le comédien est à dix centimètres du spectateur, je me demande dans quelle mesure on peut utiliser une autre forme d'interprétation. D'ailleurs, quand le spectateur peut parfaitement « lire » la pensée du comédien dans son regard, on n'a pas besoin d'un intermédiaire quelconque, comme un costume ou un masque. Ce mode d'interprétation réaliste, on ne peut pas l'avoir à Épidaure, par exemple, dans des arènes romaines ou sur une scène à l'italienne. Une scène de quatre mètres carrés est donc intéressante parce que le spectateur saisit la pensée la plus profonde du comédien. Si vous ajoutez à cela le tempérament méditerranéen, alors on peut parler d'extériorisation des sentiments.

Comment avez-vous composé avec les défis inhérents à l'écriture à plusieurs niveaux de Fréchette ?

T. L. – La pièce se déroule dans un taxi en mouvement, dans la ville populeuse de Beyrouth, et il fallait représenter tout cela sur une scène de théâtre exceptionnellement petite. Cette entreprise, du point de vue cinétique, reposait sur une sorte de chorégraphie. Le chauffeur de taxi et moi, nous changions de direction, tandis que, sur tous les murs du wagon, étaient projetés des plans que j'avais tournés à Beyrouth, où j'avais suivi le trajet d'Hélène. Ces projections plongeant sur le public, on avait l'impression que les spectateurs étaient dans le paysage filmé.

CI-CONTRE :

Le Collier d'Hélène de Carole Fréchette, mis en scène par Tatiana Ligari au Wagon-théâtre du Train de Rouf, à Athènes, en 2010. Sur la photo : Anatoli Athanasiadou (Sara) et Tatiana Ligari (Hélène). © Le Train de Rouf.





L'Enclos de l'éléphant d'Étienne Lepage,
mis en scène par Tatiana Ligari
au Wagon-théâtre du Train de Rouf,
à Athènes, en 2013. Sur la photo :
Manos Vakousis (Alexis) et
Aris Tsabalikas (Paul). © Le Train de Rouf.

En 2010, vous avez également donné des représentations du *Collier d'Hélène* au Théâtre Al Madina à Beyrouth. Comment le public a-t-il accueilli le spectacle ?

T. L. – Je pense que ce qui intéressait davantage les gens, c'était la manière dont l'Occident est sensibilisé à leurs problèmes. Les spectateurs de Beyrouth avaient vécu tous les événements auxquels il est fait allusion dans la pièce. Cela fait partie de leur quotidien, c'est pourquoi ils s'émeuvent difficilement.

Comment avez-vous représenté la différence d'Hélène par rapport aux autres ?

T. L. – Nous, les comédiens, nous sommes appelés à jouer des personnages qui ne nous ressemblent pas. Avec Hélène, c'était différent parce qu'elle est comme moi. C'est-à-dire qu'elle porte un regard « innocent » sur les choses, elle apprend peu à peu, comme une élève. À la fin, une fois qu'elle est passée par toutes les étapes, alors elle comprend. Les deux autres comédiens qui jouaient dans le spectacle ont accompli un cheminement intérieur très important précisément parce que leurs rôles exigeaient d'eux qu'ils vivent une réalité différente de leur quotidien. Par exemple, le comédien qui interprétait le chauffeur de taxi jouait en fait un double rôle au sens où, métaphoriquement, il est aussi le guide d'Hélène dans ce voyage d'apprentissage. Nous avons recherché les origines, la vérité des choses la plus profonde, selon la manière dont chacun d'entre nous la ressent. Quand on cherche et qu'on trouve ce qui provoque les émotions, on est capable de les reproduire, c'est-à-dire qu'on n'imité pas mais qu'on trouve, par exemple, ce qui nous a réellement bouleversés, ce qui nous a mis en colère, et on le reproduit sur la scène. Je suis plus proche de l'école russe et de Stanislavski parce que j'ai vécu en Russie où j'ai travaillé avec des comédiens.

Dans *l'Enclos de l'éléphant*, Alexis ne parle presque pas. La pièce s'apparente à un monologue, celui de Paul. Comment l'avez-vous abordée ?

T. L. – Pour le rôle d'Alexis, j'avais besoin d'un comédien qui campe un personnage à partir de rien. Avec les deux comédiens qui jouent Alexis et Paul, nous avons passé beaucoup de temps à analyser une infinité de versions et nous avons établi un texte qui s'est élaboré peu à peu dans l'esprit du comédien qui incarnait Alexis, lequel texte consistait en des réfutations de tout ce que Paul disait. Ainsi, à chaque réplique de Paul, il y avait une réponse d'Alexis que, cependant, le spectateur n'entendait pas.

Qu'évoquait la sonorisation du spectacle ?

T. L. – La musique dialoguait avec le texte et avec l'interprétation des comédiens, elle couvrait en quelque sorte les vides du texte. La musique électronique de la représentation ne caressait pas l'oreille du spectateur, elle était dure et insinuait qu'il y avait quelque chose de dangereux, de suspect. De plus, le bruit de l'orage environnant ne laissait pas le spectateur se reposer ; il induisait du suspense.

Dans cette pièce, il n'y a pas de point de vue juste ou faux, toutes les éventualités sont ouvertes. Tout ce qui arrive, c'est pour que Paul vende ses parapluies ?

T. L. – Le texte d'Étienne Lepage est ouvert à toute interprétation, et j'avoue que nous y avons tout fait entrer. Quand il est venu voir le spectacle en Grèce, Lepage nous a dit que la pièce avait été mise en scène dans une optique différente au Québec, que les spectateurs riaient dans la première partie. Moi, j'ai fait une lecture différente, là aussi parce que j'ai lié l'œuvre à des réalités que vit aujourd'hui le Grec, c'est-à-dire l'insécurité, la xénophobie, le repli sur soi, la lutte des classes, la responsabilité individuelle. Pourquoi Alexis laisse-t-il entrer Paul ? Dans quelle mesure est-ce notre faute ? Celle des autres ? Si on considère ces questions d'un point de vue social, on se rend compte des difficultés que la Grèce traverse en ce moment. On prend conscience qu'il existe une responsabilité personnelle de chaque citoyen.

Il est évident que tout ça n'est pas arrivé pour que Paul vende ses parapluies. Mais ça pourrait aussi être pour ça. Durant les répétitions, nous nous sommes demandé pourquoi Paul vendait des parapluies et pas autre chose. Le parapluie donne le sentiment de sécurité, il protège de la pluie, mais il peut se transformer en objet d'agression. En plus, il se pourrait que Paul n'existe que dans l'imagination d'Alexis, comme une sorte d'*alter ego* qu'Alexis autorise à pénétrer dans sa conscience pour le faire changer. Paul pourrait être un fantôme, car il sort de nulle part et disparaît sans qu'on sache où il va. Dans une version réaliste, Alexis laisse entrer Paul parce qu'il lui est sympathique et, par la suite, progressivement, Paul le domine.

Je pourrais vous parler pendant des heures et mentionner une infinité d'interprétations. Mais, ce qui est important, c'est qu'Alexis s'est ouvert à l'Autre à la fin. En ce sens, bien que les deux pièces aient des thèmes complètement différents, elles posent toutes deux la même question : dans quelle mesure peut-on se connaître soi-même dans un environnement que nous considérons comme hostile parce que nous ne le comprenons pas ? ■