

# GoGRÜ01

## ESPÈCES D'ESPACES

( fanzine ).....02

### > L'ESPACE THÉÂTRAL

- INTERPRETER L'ESPACE ( Michèle Pralong ).....05
- LA PUISSANCE DU VIDE ( Maya Bösch ).....07
- UN ESPACE POUR VOIR ( Thibault Vancrenenbroeck ).....11
- OASIS UTOPIQUE ( Joseph Szeiler ).....15
- DES MACHINES À DRAMATURGIE ( Ulrike Hass ).....17
- PRENDRE CE QUI EST ( Sylvie Kleiber ).....18
- LE DÉCOR QUI TUE ( Pascal Rambert ).....21

### > LA PLACE DU SPECTATEUR

- ASSISTER ( Michèle Pralong ).....24
- EN ATTENDANT LE SPECTATEUR ( Bernard Schlurick ).....26
- LE POSTMODERNE ( Mathieu Bertholet ).....30
- L'ESPRIT PARLE À L'ESPRIT ( Philippe Albéra ).....35
  
- À VENIR .....37

## ESPECES D'ESPACES

IL Y A D'ABORD UNE ÉTIQUETTE : CELLE DU GRÜ COMME SCÈNE PLURIDISCIPLINAIRE EXPÉRIMENTALE. IL Y A ENSUITE, QUI EN DÉCOULENT, QUANTITÉ D'OBJECTIONS, QUESTIONS, PARADOXES. CAR QU'EXPÉRIMENTE-T-ON AU JUSTE AU GRÜTLI, ET POUR QUEL PUBLIC ? C'EST LE SUJET D'UNE PREMIÈRE JOURNÉE DE RÉFLEXION QUE NOUS AVONS ORGANISÉE LA SAISON DERNIÈRE (LE 26 AVRIL 08) AUTOUR DES TRAVAUX DE PASCAL RAMBERT (*LABO D'ENFER*), CLAUDIA BOSSE (*LES PERSES, PHÉDRE*) ET MATHIEU BERTHOLET (*CASE STUDY HOUSES*). POUR ALLER VITE, ON POURRAIT DIRE QUE RAMBERT TRAVAILLE LA *DÉ-SPECIALISATION* (DU METTEUR EN SCÈNE, DE L'INTERPRÈTE,...), BOSSE LE *RETOUR SUR* (DES DRAMATURGIES ANCIENNES) ET BERTHOLET LE *LEARNING FROM* (CHERCHANT COMME AUTEUR À APPRENDRE DE LA DANSE ET DE L'ARCHITECTURE,...). TOUTES DÉMARCHES ARTISTIQUES QUI ONT DONC À FAIRE AVEC LE DÉPLACEMENT. CE PREMIER FANZINE VIENT PROLONGER QUELQUES-UNES DES HYPOTHÈSES POSÉES CE JOUR-LÀ, TOUT PARTICULIÈREMENT AUTOUR DE L'ESPACE.

DEUX SUJETS SONT AINSI ABORDÉS DANS CE **GOGRUØ1** : D'UNE PART **L'ESPACE THÉÂTRAL** CONCRET OU LA SCÉNOGRAPHIE, D'AUTRE PART **LA PLACE FAITE AU SPECTATEUR** OU

L'ESPACE THÉÂTRAL RELATIONNEL. ON LE SENT BIEN, LES DEUX PROBLÉMATIQUES SONT LIÉES : CE QUE L'ON CONSTRUIT, LES ÉLÉMENTS PHYSIQUES QUE L'ON DISPOSE DANS UN ESPACE, LA MANIÈRE D'HABILLER OU D'ÉVIDER UN LIEU, TOUT CELA FONDE LE PACTE DE CO-PRÉSENCE LIANT CELUI QUI ÉMET DES SIGNES ET CELUI QUI LES REÇOIT. LES DEUX DOSSIERS SE RÉPONDENT DONC, MAIS LE PREMIER TOURNE AUTOUR D'UNE CERTAINE CONCEPTION DE L'ESPACE DÉVELOPPÉE AU GRÜTLI AU TRAVERS DE PLUSIEURS SPECTACLES, ET NOTAMMENT VIA *L'ESPACE MÜLLER* PROPOSÉ POUR CETTE SAISON CHAOS. ET LE DEUXIÈME POSE PLUS PARTICULIÈREMENT LA QUESTION DE LA RÉCEPTION DE NOUVELLES FORMES INVENTÉES PAR LES ARTISTES.

L'UN DES FANZINES AMÉRICAINS LES PLUS CONNUS POSTULAIT : NE CRITIQUEZ PAS LES MEDIA, SOYEZ-LES ! DONT ACTE. NORMALEMENT, UN FANZINE EST UN JOURNAL PRODUIT PAR DES AMATEURS ET NON PAR DES PROFESSIONNELS. NOUS CONSIDÉRANT COMME DES PROS ET COMME DES AMATEURS (D'ART, D'AVENTURES, DE DÉFIS, DE BIDOUILLES,...), NOUS MAINTENONS CETTE APPELLATION BRICOLEUSE POUR QUALIFIER LA TRIBUNE LANCÉE ICI : SOIT UN PETIT RECUEIL DE TEXTES PARAISSANT 3 À 4 FOIS PAR SAISON POUR DIRE CE QUI SE MONTE ET DÉMONTE AU GRÜ.

LA PARTICULARITÉ DE CET OPUS, C'EST TOUTEFOIS DE CHERCHER DAVANTAGE L'EXAMEN DE CE QUI A ÉTÉ FAIT QUE LE SEUL ROULEMENT DE TAMBOUR SUR DES GESTES À VENIR. D'EXAMINER LES FORMES POSÉES, ESSAYÉES, CHERCHÉES, DE MESURER LA VALIDITÉ DE LEUR RAPPORT AU MONDE, AU PUBLIC. DESCRIPTION, DISCUSSION, VOIRE DISPUTE. MAIS AUSSI OCCASIONS DE DIRE L'ÉBLOUISSEMENT, LE PLAISIR, LA JOIE DU SENS ET DES SENS.



LES

PACE

THÉÂ

TRAL

Depuis la naissance du théâtre dans le plein air athénien, il y a de cela 2500 ans et des miettes, le spectacle a vécu toutes sortes de dispositifs scénographiques. Jusqu'à notre temps qui s'applique régulièrement à casser la distance représentative en abolissant le cadre et la rampe. En jouant de la proximité, de la transparence, de l'immersion, voire de l'interactivité. Dans cette perspective, le Grütli est intéressant car il dispose des seules salles plates et polyvalentes de Genève. Il s'agit bien là de réinventer à chaque fois le rapport entre émetteur et récepteur puisqu'aucun gradin ne délimite de zones, puisque que scène et salle sont potentiellement partout, superposées. Ainsi, la géométrie des regards et les modalités du *comme si* sont-elles à penser chaque fois.

Ce dossier sur l'espace théâtral donne la parole à Maya Bösch, codirectrice du lieu et metteure en scène, qui pourrait dire comme le Teste de Michaux : « Otez toute chose que j'y voie. » (P07). A cette apologie du vide s'ajoutent les réflexions de deux scénographes qui ont réalisé plusieurs interventions au Grü, Sylvie Kleiber (P10) et Thibault Vancraenenbroeck (P11) : des créateurs qui cherchent moins à construire un décor pour une pièce qu'à interpréter l'espace en même temps qu'un texte. Enfin est également présenté ici l'*Espace Müller* : un projet topographique évolutif proposé par Mark Lammert pour cinq spectacles autour de Heiner Müller (P17). / mp



## LA PUISSANCE DU VIDE

Maya Bösch  
interrogée par Charlotte Jacquet

Le projet du Grù a été fortement conçu en fonction du lieu, des infrastructures mises à la disposition du théâtre. Maya Bösch donne sa vision de l'espace théâtral. Considérations d'une metteuse en scène qui ré-invente l'inscription physique de ses spectacles à chaque occurrence.

### Que représente l'espace au théâtre pour vous ?

L'espace, en tant que lieu, en tant qu'espace géographique, est fondamental au théâtre.

Ma toute première expérience de mise en scène m'a appris cela. Il s'agissait d'un travail autour de la figure de Kaspar Hauser d'après Peter Handke lors de ma formation théâtrale aux USA. A cette époque, Mark Lord, notre professeur de mise en scène, pensait déjà que les projets devaient déterminer les espaces et non l'inverse. Nous avons donc choisi de répéter et présenter *Kaspar Hauser* dans un cimetière de pauvres, à Philadelphie. Un moment étrange, troublant, mêlé de vie et de mort.

Il s'est passé quelque chose de totalement inattendu le soir de la représentation : des spectateurs noirs du quartier sont venus s'ajouter au public. L'interaction entre le texte et leur présence (témoignage d'un racisme profond contre l'afro-américain) a donné aux mots prononcés une nouvelle dimension.

C'est exactement ça qui m'intéresse au théâtre : ce moment particulier, étrange, inattendu. Je pense que cette alchimie ne peut avoir lieu dans un décor classique. Seuls les espaces vides peuvent donner la possibilité d'entendre et de voir différemment. Pour moi, l'espace au théâtre s'apparente donc au vide. Le vide, bien au-delà de la peur que les gens en ont, ouvre le champ des possibles. C'est l'origine même de la parole et donc pour moi une composante essentielle de l'espace théâtral. Le vide, le silence suscitent la suggestion et permettent à la pensée d'émerger.

### Comment avez-vous traduit concrètement cette vision de l'espace au Grütli ?

Le premier geste fort à notre arrivée à la direction du Grütli a été de réaffirmer les espaces, de marquer de façon importante les lieux existants : la *black box* et la *white box*, deux salles polyvalentes, mais aussi les bureaux, les couloirs, la rue !

Ensuite, nous avons vidé ces espaces ! Pour offrir aux artistes des espaces libres comme début d'aventure. Cette aventure, créer une situation théâtrale spécifique, dépend ensuite de la sensibilité de chacun.

L'espace donne à voir et à entendre, il a un rythme, un souffle, une histoire. *stations urbaines* a par exemple posé un théâtre pour un spectateur sur le toit du théâtre St-Gervais en expérimentant une nouvelle configuration de théâtre face à la ville de Genève. Ou alors parlons d'*Inferno* qui a envahi toute la maison, ainsi que l'extérieur, pour une traversée totale de *L'Enfer* de Dante. Ce sont différentes tentatives pour trouver une autre adresse au public.

Ainsi en va-t-il de notre troisième saison à la tête du Grütli : CHAOS, avec le focus *Heiner Müller Genève*. Cinq créateurs et leurs compagnies vont se confronter, à travers Müller, à une même règle spatiale : la transformation de la *black box* en 5 entités, fermées par un mur de couleur. Une sorte de *machine à dramaturgies multiples* comme l'explique son concepteur Mark Lammert. Ce qui est intéressant dans cette règle de l'espace, c'est l'idée du collectif, de l'échange et de l'expérimentation : les cinq metteurs en scène affrontent le même concept qui peut ouvrir à quelque chose de très intéressant parce que les artistes sont stimulés et qu'il y a émulation pour concevoir, à partir de cette contrainte, des solutions spécifiques. Cette idée est ludique : on va voir comment les artistes arrivent à jouer avec elle. C'est une sorte de continuation du travail mené sur *Inferno* la saison dernière.

Bref, les projets remettant en question la notion d'espace ne manquent pas. La volonté est vraiment de transformer chaque parcelle d'espace, chaque étage de la Maison des Arts du Grütli en lieu de travail, d'expérience artistique afin d'amener d'autres réflexions, constructions, compositions. C'est une manière d'expérimenter le théâtre dans l'espace et le temps, d'irriter l'appareil institutionnel tel qu'il est.

### Pensez-vous que la question de l'espace transforme la pratique du théâtre aujourd'hui ?

L'essence du théâtre, c'est de vivre une autre expérience, une contre-esquisse du quotidien, à la manière du metteur en scène Josef Szeiler lors des répétitions de *Configuration HML*. Une des manières de provoquer la rupture avec le quotidien

+ MAYA BÖSCH  
METTEUR EN SCÈNE  
CODIRECTRICE DU THÉÂTRE DU  
GRÜTLI DEPUIS 2006  
FONDE LA COMPAGNIE  
STURMFREI EN 2000  
A MIS NOTAMMENT EN SCÈNE  
*CRAVE* DE SARAH KANE  
AU GALPON; *HUNGER-RI-  
CHARD III* À LA COMÉDIE DE  
GENÈVE; *WET!* ET *RE-WET!* AU  
FESTIVAL DE LA BÂTIE, AU GRÜ  
ET AU FESTIVAL AU CARRÉ À  
MONS EN BELGIQUE

passer par une utilisation différente du temps et de l'espace. En travaillant l'improvisation au lieu de fixer les choses, Szeiler change totalement le rapport au théâtre : chaque acteur doit davantage affronter ses propres limites mais aussi ses outils de travail, sa technique, sa liberté. Son exigence est peut-être là, que l'artiste ne mente pas mais qu'il soit dans le faire, le pur, le nu, le vide et qu'il cherche, invente, propose, qu'il accepte ses erreurs (ses limites) pour les défier. À l'arrivée, *Configuration HML* peut nous irriter dans notre perception et nos formats habituels.

La plupart des spectacles durent environ 90 minutes. C'est le format attendu par le spectateur et utilisé par les artistes. Heiner Müller disait : le théâtre est une excellente manière de « gâcher » le temps. À la différence du cinéma ou de la photographie, le temps est un luxe au théâtre. Il est réel, direct et peut donc être interrompu, arrêté. C'est ce qui le différencie fondamentalement des autres arts. C'est une chance extraordinaire qui permet une communication différente, une relation particulière entre acteur et spectateur.

À partir de là, le théâtre peut enfin devenir autre chose qu'un espace de consommation et se transformer en espace social, pouvant être également vécu politiquement.

Dans cette perspective, le décor peut tout fausser. Il dit trop ou ne raconte rien. Utiliser l'espace différemment, le vider du surplus d'images, permet au spectateur de laisser libre cours à son imagination, à sa fantaisie. Ce vide, le spectateur peut toujours le remplir lui-même. Il peut rêver à travers les mots, les corps, le temps, le silence. Ici, il est impliqué dans le processus artistique ; il y joue le rôle de « coproducteur ». C'est un retour à Brecht : il faut former le spectateur, lui apprendre à s'ouvrir, à formuler le monde afin de s'y impliquer à son tour.

En bref, le théâtre et son espace donnent la possibilité de vivre autre chose. Je pense que ce lieu doit résister au conformisme ambiant afin de ne pas devenir un espace mort. Ou pire encore, ennuyeux.

### L'espace au théâtre aujourd'hui est-il l'expression d'un changement de société ?

Aujourd'hui, tout est *lounge* ! Les espaces finissent par être stériles à force de se ressembler. Nous vivons une époque de globalisation qui tend vers l'uniformisation des lieux, des formes, des pensées... Le théâtre aussi est marqué par cela. L'espace au théâtre est conditionné par le *marketing* et la pression du succès. Aujourd'hui, beaucoup de productions théâtrales se ressemblent. Je ne connais aucune compagnie en Suisse romande qui

+ PROCHAIN SPECTACLE DE  
LA COMPAGNIE STURMFREI, MIS  
EN SCÈNE PAR MAYA BÖSCH :  
GIRLS TALK AND DIE (STATIONS  
URBAINES#3) / D'APRÈS EIN  
SPORTSTÜCK D'ELFRIEDE  
JELINEK / AUTOMNE 09,  
STADE DE LA PRAILLE,  
GENÈVE.

pratique une méthode de travail radicalement différente. C'est un problème. Je pense que l'artiste doit avoir le courage de tester d'autres chemins, de réinventer une nouvelle communication, au risque de se confronter aux valeurs sacrées de la consommation, de la mode et du succès.



## UN ESPACE POUR VOIR

Thibault Vancrenenbroeck  
interrogé par Bertrand Tappolet

Le théâtre, dans l'esprit de Thibault Vancrenenbroeck, c'est peut-être cela : un endroit où l'imagination du spectateur est en action de manière plus intense que dans beaucoup d'autres. Un endroit où on peut même voir des effets ou des éléments que le scénographe n'a pas forcément réalisés de manière explicite. La scénographie serait ainsi un dispositif qui n'est pas nécessairement visible, mais qui permet de voir. Un dispositif qui module les rapports du spectateur à l'œuvre dans un certain contexte : celui de l'expérience. Car l'espace se définit comme un bien commun, une sorte de patri-moine intériorisé, à la fois collectif et pourtant absolument intime. Si le regard est un outil de la curiosité, de la culture, le scénographe se pose comme un interrogateur du monde, de la société.

**Utzgur ! (2006/ mes Anna Van Brée) utilise la white box comme un lieu d'exposition non frontal. Pour le déploiement d'un théâtre d'après la catastrophe. Comment avez-vous pensé cet espace, proche de l'installation plasticienne, arpentage autour de l'héroïsme, ses vertus, vertiges et vestiges?**

La partition littéraire de Mathieu Bertholet étant une forme de provocation, la mise en espace ne pouvait imposer des dogmes ou valeurs nouvelles. Il fallait rester au plan des interrogations multiformes posées par ce texte axé sur différents points de vue individualistes.

En filigrane serpente l'après 11-Septembre, sorte de théâtralité réflexive post - catastrophe, une forme de réveil abrupt à l'issue d'un cauchemar, moment où l'on essaie de remettre les choses à leur place sans avoir toutes les pièces du puzzle. C'est précisément cette notion qui revient avec insistance au plan scénographique. L'idée d'une diffraction totale d'un monde, d'une forme de récit éclaté, doté pourtant d'une apparente cohérence. Il s'agit de l'une des scénographies les plus illustratives et métonymiques que j'aie réalisée à ce jour. Soit un éparpillement de signes plus ou moins microscopiques jonchant le sol de la white box, un volume qui se prêtait particulièrement bien à cette surexposition d'une muséographie de traces, un champ de fouilles.

**Dans WET !, monté à l'Orangerie (2006 /mes Maya Bösch), les spectateurs s'observent mutuellement tout en regardant les comédiennes..**

En tant que scénographe, il existe un désir inné d'organiser les réseaux de visions, d'architecturer les éléments scéniques comme dans une peinture. Il est cependant important, à mon sens, de parasiter l'image scénique en remettant le spectateur au centre du tableau. C'est ce mouvement qui, peut-être, crée le sens politique du théâtre, aventure avant tout collective et expérience de l'altérité par excellence. J'aime travailler sur ce que peut chercher le spectateur même si la manière dont les spectateurs s'organisent au sein d'un groupe ou d'une collectivité est toujours peu prévisible et parfois surprenante.

Dans WET!, il est intéressant que spectateur et acteur soient exposés à la même lumière, partagent un même espace, une liberté

de mouvement et de paroles identiques. Le spectateur n'est pas invité à éprouver ces dimensions de manière anecdotique. Le fait de créer un lieu *hyperobjectif*, où toutes les limites sont tangibles, où les éléments sont exposés dans une transparence absolue, tout cela crée pour moi un endroit où il est possible de mesurer, interroger, reposer la question du rapport. Rapport de l'acteur au spectateur. Rapport de chacun au monde. Les écrits de Jelinek sont violents, parfois contradictoires ou paradoxaux, y compris contre elle-même, car ils questionnent les micro-conforts que l'on a pu acquérir : confort et conformisme.

**La création *RE-WET !* dans la *black box* (2007) ouvre sur une proposition spatiale modulant reflets et surexpositions grâce à une paroi de projecteurs. Le pari ? Proposer un dispositif qui réponde à l'ironie mordante d'un texte appelant à l'extinction de l'acteur et à la disparition de tout lieu de spectacularité. Pouvez-vous en parler ?**

Dans la *black box*, il n'existe pas de direction ou d'adresse prédestinée du regard. C'est une qualité du Grütli de pouvoir à chaque fois recréer un dispositif qui repose l'ensemble des paramètres de la représentation. Nous sommes là sur les lieux du crime, au foyer de tous les possibles. Comment dire la parole dans un lieu théâtral confronté à un texte remettant celui-ci complètement en question ? Comme si le théâtre était devenu infrequentable parce que galvaudé ou usé. Nous avons commencé à travailler sur la périphérie, le hors-champ. Moins un hors-champ visuel qu'un endroit d'où l'on peut essayer de dire à nouveau des mots, comme à distance. En cherchant les limites, couloirs et coulisses, on a pu redessiner une *vérité* à travers un travail vocal et un champ lumineux horizontal : des zones de tension passant de l'éblouissement à l'obscurité totale ont conféré à la voix des dimensions plus organiques, plus lisibles. Dans un dispositif bi-frontal, sans la verticalité emblématique de l'éclairage traditionnel, il y avait dissociation totale entre la parole, la présence physique de l'acteur et le regard des spectateurs les uns sur les autres. Une manière d'activer les composantes scéniques, de les mettre en perspective, de les dissocier pour les faire exister davantage. Pour aiguïser regard et écoute.

+ SCÉNOGRAPHE ET COSTUMIER, LE BRUXELLOIS THIBAUT VANCRAENENBROECK COLLABORE AVEC DES METTEURS EN SCÈNE ET DES CHORÉGRAPHE DE RENOM, DONT FRÉDÉRIC DUSSENNE, PIERRE DROULERS, STÉPHANE BRAUNSCHWEIG DEPUIS 1996. EN SUISSE, IL A TRAVAILLÉ PLUSIEURS FOIS AVEC MAYA BÖSCH ET ANNA VAN BRÉE. VANCRAENENBROECK TRAVAILLE ACTUELLEMENT À LA CONCEPTION DE *SU\*3*, *GIRLS TALK AND DIE*, D'APRÈS UNE PIÈCE DE SPORT D'ELFRIEDE JELINEK, SUR LE STADE DE LA PRAILLE EN SEPT 09 / MES MAYA BÖSCH.





+ FOCUS HEINER MÜLLER :  
DURANT CETTE SAISON CHAOS,  
CINQ ÉQUIPES THÉÂTRALES  
SONT AU TRAVAIL SUR UNE  
MÊME ÉCRITURE, CELLE DE  
L'AUTEUR D'ALLEMAGNE DE  
L'EST HEINER MÜLLER (1929-  
1995). C'EST LE FOCUS  
HEINER MÜLLER - GENÈVE  
- GRÜTLI.

SI LES CINQ DÉMARCHES AR-  
TISTIQUES S'ANNONCENT TRÈS  
DIFFÉRENTES, ELLES PARTA-  
GENT UNE MÊME EXPÉRIENCE

TOPOGRAPHIQUE : ELLES  
OCCUPENT TOUTES

L'ESPACE HEINER MÜLLER.  
LES MÜLLER À L'AFFICHE  
SONT JOUÉS DANS LA MÊME

SALLE, LA *BLACK BOX*, MAR-  
QUÉE PAR LE PEINTRE ET  
SCÉNOGRAPHE MARK

LAMMERT. L'ESPACE EST  
ÉVOLUTIF TRAVAILLANT LE VO-  
LUME ET LA COULEUR. COMME

UNE MACHINE À MESURER  
L'AUTEUR.

DÉPLAÇANT PROGRESSIVE-  
MENT UN MUR MONUMENTAL  
DANS LA SALLE, MARK LAM-  
MERT DÉCOUPE L'ESPACE EN

CINQ PORTIONS, CE QUI DÉVE-  
LOPPE UN CUBAGE DE PLUS

EN PLUS VASTE AU FIL DE LA  
SAISON. CHAQUE SPECTACLE

DU FOCUS MÜLLER SE VOIT  
AINSI ATTRIBUER UN VOLUME  
ET UNE COULEUR DE MUR  
DIFFÉRENTS.

## OASIS UTOPIQUE

Joseph Szeiler

interrogé par Charlotte Jacquet

### CONFIGURATION HM

Josef Szeiler, metteur en scène du focus Heiner Müller-Genève, occupe le premier espace : 1/5 de la *black box*, 5mètres sur 10mètres surplombés par un mur bleu gris. Il y travaille une dizaine de textes, poème ou prose, avec cinq comédiens : chaque soir est improvisé, chaque soir fait résonner un montage textuel différent. Josef Szeiler évoque son rapport à la *black box* redimensionnée par Mark Lammert.

### Devoir créer dans un espace déterminé, contrainte ou liberté ?

Ni une contrainte ni une liberté, juste un essai, une expérience. La saison CHAOS est une expérience. Dans cette saison, le choix de cœur est cet auteur allemand, avec qui j'ai travaillé et que je monte depuis des années.

L'intérêt d'un tel focus réside dans la globalité du projet, c'est-à-dire dans l'assemblage des cinq productions qui évolueront peu à peu dans l'espace qui leur est dédié. Le dénominateur commun entre ces différents projets aurait pu être le texte, le choix a finalement porté sur l'espace. Un espace évolutif qui grandit peu à peu au fil des productions autour de Heiner Müller. Je suis le premier sur la liste, l'espace qui m'a été donné est donc le fruit du hasard et je le prends comme un lieu de tentative, de défi. Il est petit. J'ai cinq comédiens et des spectateurs à accueillir. Je cherche des solutions, et je continue à en chercher pendant les représentations. Les contextes particuliers donnent naissance à des événements particuliers : c'est la grande chance du théâtre.

Pour moi, le lieu idéal de la représentation théâtrale est un lieu temporaire. J'aime partir d'un projet pour déterminer ensuite le lieu. J'aime défendre un théâtre qui ne dépende pas du pouvoir de l'institution politique et économique. Sortir des schémas conditionnés pour ouvrir le champ des perspectives et déboucher sur de nouvelles expériences.

Le désir profond de chaque humain réside dans le changement. Il devrait dès lors être normal pour l'artiste d'affronter et de briser en permanence les configurations préexistantes. Tout ce qui a marqué l'histoire du théâtre est toujours venu de la périphérie et non du centre.

Je pourrais définir le théâtre en reprenant l'expression d'Habermas comme un « oasis utopique ». Le Grü est pour moi cet oasis utopique, éprouvé déjà avec le projet INFERNO et maintenant avec ce focus: un lieu pour l'expérimentation théâtrale. *Configuration HM1*, première étape du Focus Heiner Müller est donc une esquisse parmi d'autres. Comment l'aventure va se développer, se produire, s'inventer, cela reste encore à découvrir.

## + CONFIGURATION HM1

DE HEINER MULLER

MISE EN SCÈNE :

JOSEF SZEILER

AVEC : FRED JACOT-

GUILLARMOD, CHRISTELLE

LEGROUX, VÉRONIQUE ALAIN,

SUZANNE VOGEL, KARINA

KECSEK, FLORENCE INEICHEN.

DU 16 NOV. AU 13 DÉC. 08

COPRODUCTION GRÜ/THEÂTRE

DU GRÜTLI ET LA CIE CONFI-

GURATION HEINER MÜLLER.

**Comment considérez-vous votre espace de jeu tel que délimité par le mur de Lammert ?**

La question est d'expérimenter notre rapport avec le temps, de chercher le rythme de ces textes dans cet espace minuscule et de trouver comment agir dans des rapports d'une telle proximité avec le public.

+ JOSEF SZEILER : FIGURE

EMBLÉMATIQUE DU THÉÂTRE

POSTMODERNE, JOSEF

SZEILER EST UN METTEUR EN

SCÈNE AUTRICHIEN DE RENOM.

IL A FONDÉ LA COMPAGNIE

THÉÂTRALE D'AVANT-GARDE

THEATERANGELUSNOVUS

(1981-1988). CONSTITUÉE

D'UNE DIZAINÉ DE PERSONNES

D'HORIZONS ARTISTIQUES DIF-

FÉRENTS, ELLE A A MARQUÉ

PAR SA RADICALITÉ L'HISTOIRE

DU THÉÂTRE VIENNOIS ET

GERMANOPHONE. IL A ENSUITE

TRAVAILLÉ AU BERLINER EN-

SEMBLE, SOUS LA DIRECTION

DE HEINER MÜLLER, PUIS A

FONDÉ LA COMPAGNIE AUTRI-

CHIENNE THEATERCOMBINAT

AVEC CLAUDIA BOSSE (1999).

IL A PARTICIPÉ À L'AVENTURE

COLLECTIVE AUTOUR DE DAN-

TE, *INFERNO*, SAISON 07/08.

+ MARK LAMMERT : NÉ EN

1960 À BERLIN, MARK

LAMMERT A ÉTUDIÉ LA PEIN-

TURE ET RÉALISÉ DE NOM-

BREUSES SCÉNOGRAPHIES.

IL A TRAVAILLÉ AVEC HEINER

MÜLLER NOTAMMENT POUR

*GERMANIA 3 LES SPECTRES**DU MORT-HOMME*, SPECTACLE

QUI A ÉTÉ INTERROMPU PAR

LA MORT DE L'AUTEUR. IL A

ÉGALEMENT TRAVAILLÉ SUR LE

*PHILOCTÈTE* DE JOSEF SZEI-

LER EN 1995. RÉCEMMENT,

IL A TRAVAILLÉ POUR JEAN

JOURDHEUIL, NOTAMMENT AU

GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE,

SUR *COSI FAN TUTTE* EN 2006.

Je pense que les espaces sont aussi des « espaces de temps », qui exigent une sensibilité particulière. Une citation de Müller dit, *plus long que le bonheur est le temps et plus long encore est le malheur.*

Chaque représentation est différente. Le travail sur une dizaine de textes de Heiner Müller avec les acteurs est constamment reconfiguré. Improvisation et concentration extrêmes mènent l'acteur à découvrir de nouvelles couches de textes, perceptibles uniquement à travers le travail du corps. C'est le rapport particulier au temps qui permet cela. Il n'est pas question de répéter chaque soir le même processus, pas question donc de modeler une représentation. Le but est ici d'approfondir l'écoute, la connaissance, l'imagination, le désir et le jeu. Le matériau le plus décisif pour cela est l'acteur. Il est un peu *l'incarnation des dieux.*

## DES MACHINES À DRAMATURGIE

Ulrike Hass

sur les scénographies de Mark Lammert

Extrait d'un article paru dans *Theater der Zeit* N°

(traduit de l'allemand par Jean Torrent).

Tant que le théâtre a prétendu servir l'œuvre littéraire, sa tendance inclinait à traiter la langue comme un accessoire des scénographes et des idées visuelles de mise en scène. Plus tard, quand il s'est mis lui-même en vedette en reléguant l'œuvre littéraire à l'arrière-plan, il a lancé sur scène la langue et l'image, dans un concours d'éviction réciproque. À chaque fois que les effets optiques jouaient au premier plan, la langue était perdante. Quand c'était au contraire le dire de la langue qui tenait la rampe, les images devenaient grises. La question de savoir de quelle façon la langue au théâtre peut être conduite au-delà de la mimésis d'un discours individuel ne concerne donc pas seulement les spécialistes des textes, mais, tout autant, les spécialistes de l'image, qui doivent prendre leurs distances avec l'illustration et en traverser à cet effet la tradition.

Mark Lammert est artiste plasticien, il n'est pas scénographe. Pour son premier travail de théâtre, il a conçu l'espace de la dernière mise en scène de Heiner Müller, *Duell Traktor Fatzer*, avec ses propres textes, au Berliner Ensemble en 1993. Une autre collaboration était prévue avec Müller, la création de *Germania 3*, mais ce projet n'aura pu être mené à terme. C'est de cette époque que datent les principes fondamentaux d'une pensée scénique que Mark Lammert actualise dans des espaces et des costumes de théâtre absolument réduits, abstraits et en même temps extrêmement concrets. Ce qui distingue dès lors ses espaces, c'est qu'ils ne se comportent

jamais comme un simple rajout esthétique-ment réussi à la mise en scène. Ils ne donnent pas forme à un « environnement » de la mise en scène, pas plus qu'ils ne tendent à une quelconque complémentarité, ce qui tient sans doute lieu de marge à la plupart des scénographies. Ils ne cherchent pas à se rendre « convenables », mais ne

CE QUI DISTINGUE DÈS LORS SES ESPACES, C'EST QU'ILS NE SE COMPORIENT JAMAIS COMME UN SIMPLE RAJOUT ESTHÉTIQUEMENT RÉUSSI À LA MISE EN SCÈNE.

prétendent pas non plus à une autonomie lourde de sens. Ils ne se retirent pas déceimment à l'arrière-plan pour céder la place à d'autres, comédiens ou mise en scène, mais ils s'exposent. Ils participent au jeu. Ils produisent des configurations du plateau que nul ne saurait ignorer,

mais en même temps, ils déjouent toute assignation symbolique univoque. Bien que les scénographies de Lammert fassent usage d'objets et de couleurs très concrets qui invitent à une lecture symbolique, elles en empêchent dans le même temps l'effectuation parce qu'elles sont constamment en mouvement. Objets et couleurs n'ont de cesse de changer leurs directions et leurs rapports de force. Point par point, ils superposent et déplacent d'éventuelles déterminations. Leur mouvement ressemble à celui de quelqu'un qui lit - ou à celui de l'écriture : lire-écrire en un seul mouvement (...)

+ AU GRÜTLI, SYLVIE KLEIBER  
TRAVAILLE ACTUELLEMENT À LA  
SCÉNOGRAPHIE DE *CSH#1TO#5*  
DE MATHIEU BERTHOLET, DU  
21.JAN AU 08.FEV '09 À LA  
WHITE BOX

PRENDRE CE QUI EST

Sylvie Kleiber

Architecte et scénographe, Sylvie Kleiber est régulièrement sollicitée par des créateurs programmés au Grütli. Elle livre à notre demande, brutes, quelques pensées sur l'espace tel qu'elle le travaille. Evoquant notamment l'expériences de *Stations urbaines #1* sur le toit de St Gervais et *Inferno* à l'intérieur et autour du Grü.

✓ COLLABORER EN TANT QUE SCÉNOGRAPHE AU THÉÂTRE DU GRÜTLI M'INCITE À DÉPLACER MON ANGLE D'APPROCHE DU PROJET THÉÂTRAL, À RETROUVER MA VISION D'ARCHITECTE

✓ ÉCOUTER LIRE UN ESPACE OBSERVER COMMENT IL RÉSISTE LUI DONNER UNE CONSISTANCE UNE ATTENTION PARTICULIÈRE PLUTÔT QUE DE LE CONSTRUIRE

✓ TRAVAILLER COMME URBANISTE PLUTÔT QUE COMME DÉCORATRICE

✓ ARPENTER UN BÂTIMENT COMME ARCHITECTE-PAYSAGISTE

✓ OUVRIR LE SENS ET NE PAS AVOIR PEUR DE L'ALÉATOIRE DE CE QUI SE PASSERA SUR LE MOMENT ET QUI APPARTIENT À CHACUN DE CEUX QUI SONT PRÉSENTS

✓ ESPACE PARADOXAL QUI CHERCHE À SOUTENIR PROVOQUER CONTENIR L'EXPÉRIENCE SANS LA CLORE

✓ RETROUVER L'ÉCHELLE HUMAINE

✓ RETROUVER LA DIMENSION DE LA VILLE CONFRONTÉE AU TEXTE THÉÂTRAL

✓ PLUS DE SCÈNE PLUS DE SALLE MAIS DES ESPACES TRAVERSÉS OCCUPÉS PAR LES ACTEURS ET LES SPECTATEURS

✓ PAS DE DÉCOR PAS D'IMAGE FRONTALE MAIS UN CONTEXTE QUI PERMETTE CETTE RENCONTRE CET AFFRONTEMENT ENTRE L'ACTEUR LE TEXTE ET CELUI QUI EST LÀ À CET INSTANT, LE SPECTATEUR

✓ CELA PASSE PAR LA MATIÈRE

✓ LE CONCRET D'UN MATÉRIAU SA DENSITÉ PRÉCISION D'UNE MATIÈRE D'UNE COULEUR PRÉCISION SUR LE PRESQUE RIEN MATIÈRE SUR LAQUELLE LE TEXTE PEUT REBONDIR LE VERRE DE LA CABINE DE *STATIONS URBAINES* LE BOIS DE *L'ENFER* LE ROUGE DES PLANCHES DE LA PALISSADE

#### STATIONS URBAINES

✓ POUR *SPORTSTÜCK* UN LIEU QUELQUE PART ENTRE SOI ET LE MONDE ENTRE L'INTIME ET LA MULTITUDE ENVahi PAR LES MOTS DE JELINEK

✓ SORTIR DES MURS DU THÉÂTRE ALLER DANS LA LUMIÈRE DU JOUR DANS LES INTEMPÉRIES POUR OSER PLUS DE CONFRONTATION AVEC SOI-MÊME ET LA VILLE  
EXCROISSANCE LITTÉRAIRE SORTIE DE LA COLONNE VERTÉBRALE DU BÂTIMENT  
PERMÉABILITÉ JEU DE MIROIR DE RÉVERBÉRATION ENTRE LE TEXTE-FLEUVE DE JELINEK, L'EXPÉRIENCE SOLITAIRE DE LA BULLE ET LA TOTALITÉ DE LA VILLE

✓ COMBIEN D'HEURES AVONS NOUS PASSÉ À IMAGINER LA POSITION DE L'ÉCOUTE DE JELINEK ET/OU DE LA VISION À 360° SUR GENÈVE  
ENJEU DE LIBERTÉ ET D'EXTRÊME CONTRAINTE

✓ UNE ARCHITECTURE QUI DEVAIT ÊTRE PRÉCAIRE  
UNE CABINE SWISSMADE INDESTRUCTIBLE  
POURQUOI LEVONS NOUS SI PEU LES YEUX COMME PASSANTS  
POURQUOI PRESQUE PERSONNE N'A REMARQUÉ LA CABINE DE LA RUE ?  
PEUT-ÊTRE EN ROSE  
PEUT-ÊTRE AURIONS-NOUS DÛ LA FAIRE ROSE

#### INFERNO

✓ PARTIS DE L'HYPOTHÈSE DE SUPERPOSER L'ARCHITECTURE DE *L'ENFER* À CELLE DU BÂTIMENT DU GRÜ

✓ L'ESPACE EST LÀ DÉJÀ CONSTRUIT  
TROP CONSTRUIT ?  
LE BÂTIMENT DU GRÜTLI IMPOSANT OMNIPRÉSENT  
SE BATTRE CONTRE SA PEAU TROP DURE CONTRE SA PIERRE TROP PRÉCIEUSE INTOUCHABLE ENRACINÉE DANS LA GENÈVE CULTURELLE CLASSIQUE  
TENTER D'EMBARQUER LES HABITANTS PASSANTS ET PUBLICS EN VENANT SE FROTTER À EUX  
DANS LES COULOIRS LES ESCALIERS LES HALLS DE LA MAISON CORPS ET ESPACES MÊLÉS  
TENDUS ENTRE LES LIEUX DISLOUÉS DU THÉÂTRE VASTE CHANTIER  
OCCUPER UN TERRITOIRE LE GANGRÉNER AVEC LES MOTS

✓ COMME SI À FORCE DE TRAVERSER LA MAISON DE FAIRE JOUER LES CORRESPONDANCES ENTRE L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR LE PROJET *INFERNO* COMMENÇAIT À ENTRER EN RÉSONNANCE AVEC LE BÂTIMENT ET À DÉPASSER SES CONTOURS JUSQU'À ROUGIR LE SOCLE DU BÂTIMENT

✓ « L'ARCHITECTURE EST LE JEU SAVANT, CORRECT ET MAGNIFIQUE DES VOLUMES ASSEMBLÉS DANS LA LUMIÈRE. » (*VERS UNE ARCHITECTURE*, LE CORBUSIER, 1923)  
OBSERVER LES ACTEURS DÉAMBULANT TRAÇANT DES LIGNES DE PERSPECTIVES CONSTRUISANT DES SCULPTURES HUMAINES TISSANT L'ENFER À TRAVERS LES ÉTAGES PROCURE DES SENSATIONS

LA SENSUALITÉ LA FORCE ET LA DOUCEUR QUI SE DÉGAGENT PARFOIS DES RÉPÉTITIONS

LES ESPACES QUE LA LUMIÈRE DU JOUR DESSINE DANS LA *BLACK BOX*, SURFACES DE RÉFLEXION POUR LE JEU LA NUDITÉ DES CORPS DANS LA *WHITE BOX* ET ENCORE LA LUMIÈRE DU JOUR QUI TOMBE

BANCS VIDES LIGNES DE CORPS ASSIS CORPS ALLONGÉS CONTRE LES MURS

COMPOSER AVEC TOUS CES ÉLÉMENTS

✓ PLACE DU SPECTATEUR .- LE SPECTATEUR SA PRÉSENCE SON REGARD SONT AU CŒUR DE L'EXPÉRIENCE ✓ DIFFICULTÉ DE SAVOIR QU'EN FAIRE

✓ LA PLACE DU SPECTATEUR ÉTAIT ESSENTIELLE DANS LA TRAVERSÉE DE L'ENFER MÊME SI NOUS NE L'AVONS PEUT-ÊTRE PAS SUFFISAMMENT ACCUEILLI

✓ FAIRE CONFIANCE AU SPECTATEUR ACCEPTER SA PRÉSENCE CONTREPOINT SILENCIEUX S'ADRESSER À LUI DANS LES RÉPÉTITIONS MALGRÉ SON ABSENCE

CONSTRUIRE LA REPRÉSENTATION AVEC LUI PAR DES PHASES D'APPROVOISEMENT SUCCESSIVES

EN L'INVITANT TOUJOURS PLUS PRÈS PLUS AU CŒUR DE L'ÉCOUTE

✓ UN PROCESSUS DE RECHERCHE DANS LEQUEL LE SPECTATEUR A DÛ CHERCHER À SE POSITIONNER TOUT AUTANT QUE L'ACTEUR DANS LE TRAJET DE L'IMPROVISATION

PARTAGER UN TERRITOIRE CONSIDÉRÉ COMME HOSTILE PAR CERTAINS

QUI REGARDE QUI ?

QUI EST EN JEU PUISQUE TOUS LE SONT ?

✓ ACTEURS ET SPECTATEURS À PEINE DISSOCIÉS PAR POSITIONS DU CORPS DANS LA GÉOMÉTRIE DE L'ESPACE

ASSIS/DEBOUT

HABILLÉS/NUS

SILENCIEUX/PORTEURS DE TEXTE

IMMOBILES/EN MOUVEMENT

DANS UNE MÊME FOSSE UNE MÊME ENCEINTE DE BOIS

✓ ESPACE DE JEU LE MÊME POUR TOUS PRÉSENTS ACTIFS

À RÉEXPÉRIMENTER DIFFÉREMMENT CHAQUE JOUR

CHANGEANT RADICALEMENT EN FONCTION DES PUBLICS DE LEUR

DISPOSITION QUI MODIFIENT LE CONTEXTE DE L'IMPROVISATION

✓ DANGER ? IMPLICATION TROP FORTE ?

✓ DISPOSITIF DANS LEQUEL LE SPECTATEUR A PU SE TROUVER SI PRÈS DE LA BOUCHE DE L'ACTEUR DANS LES YEUX DE L'ACTEUR QUE CETTE PROXIMITÉ A PU LUI ÊTRE INSUPPORTABLE OU RÉVÉLATRICE

✓ LEARNING FROM GRÜ .- COMMENT L'ESPACE OUVERT PAR LE GRÜ POUSSE LES ACTEURS LES COLLECTIFS LES METTEURS EN SCÈNE ET LES SCÉNOGRAPHES À DES EXPÉRIENCES QUI TRAVERSSENT LES PROJETS LES SAISONS

*LES PERSES WET UTZGUR INFERNO STATIONS URBAINES HÉLÈNE CSH# ...*

TOUS PARTICIPENT DE CETTE RECHERCHE

✓ PAR ÉCHANGE SILENCIEUX D'EXPÉRIENCES SUCCESSIVES

✓ PENSÉES CONTINUES ET MORCELÉES QUI NOUS QUESTIONNENT L'UN APRÈS L'AUTRE

PENSÉES D'ESPACE QUI SE RELAYENT SE PROLONGENT

+ AUTEUR ET METTEUR EN SCÈNE FRANÇAIS, PASCAL RAMBERT DIRIGE LE THÉÂTRE 2 GENNEVILLIERS DEPUIS 2006. AU GRÜTLI, IL A PARTICIPÉ À L'AVENTURE COLLECTIVE AUTOUR DE DANTE, *INFERNO*, SAISON 07/08.

## LE DÉCOR QUI TUE

Pascal Rambert

(Extrait de *Rambert en temps réel*, Laurent Goumarre, *Les Solitaires Intempestifs*, p.49-51)



«Je ne croyais plus au décor. Je ne comprenais plus, comme je ne comprenais pas les mathématiques ou une langue que je ne connais pas, je n'avais pas accès au faux du décor. j'avais du mal avec les décors au théâtre qui sont encore un moyen de rajouter du faux. Je pensais qu'ils étaient la tombe que le théâtre se construisait à l'intérieur du théâtre, une carapace de plus pour s'isoler du monde, et que les corps ne s'en sortiraient pas, qu'on allait tous crever, le public, les acteurs, les techniciens, qu'on finirait tous ensevelis sous le poids de leur fausseté. Qu'ils l'avouent ou pas, là n'était pas le problème, que le décor exhibe sa fausseté ou qu'il joue l'illusion, on ne s'en sortirait pas. Et surtout je ne comprenais pas qu'on puisse encore après Marcel Duchamp faire des décors au théâtre. Il fallait que les gens de théâtre soient aveugles ou sourds. Ne soient jamais sortis, se soient laissés complètement ensevelir, pour qu'ils puissent comme ça bâtir des décors. Construire. Est-ce que le théâtre doit bâtir? Est-ce que le théâtre est une entreprise de maçonnerie? est-ce que le théâtre doit nous faire visiter des appartements témoins? Des appartements témoins de l'asphyxie de ceux qui les occupent, qui ne sortent jamais parce que les seules portes qu'ils pourraient jamais ouvrir leur resteraient dans les mains, fausses et sans poids. Est-ce qu'il ne fallait pas arrêter tout ça? Puisqu'ailleurs, il y a un siècle quand même, on avait fait le geste d'apporter un urinoir dans une salle blanche, et qu'on l'avait renversé, ce qu'on oubliait toujours. Le *Fountain* de Duchamp était le résultat de trois gestes: apporter, renverser, déposer, si on ne parle pas de ça, on ne comprend rien.»



PLANACEEDUA

SPPECTA

HER

*Le théâtre que vous attendez, même sous la forme de nouveauté totale, ne pourra jamais être le théâtre que vous attendez. En fait, si vous vous attendez à un nouveau théâtre, vous l'attendez nécessairement dans le cadre d'idées qui sont déjà les vôtres ; en outre, faut-il préciser que ce à quoi l'on s'attend, existe en quelque sorte déjà. Pas un seul d'entre vous n'est capable de résister devant un texte ou un spectacle, à la tentation de dire : « C'est du théâtre. » ou bien « Ce n'est pas du théâtre. », ce qui signifie que vous avez en tête une idée du théâtre parfaitement enracinée. Or, les nouveautés, même totales, vous le savez suffisamment, ne sont jamais idéales, mais concrètes. Et donc leur vérité et leur nécessité sont mesquines, fastidieuses et décevantes : ou bien on ne les reconnaît pas, ou elles sont discutées en référence aux vieilles habitudes.*

Pier Paolo Pasolini / *Manifeste pour un nouveau théâtre*

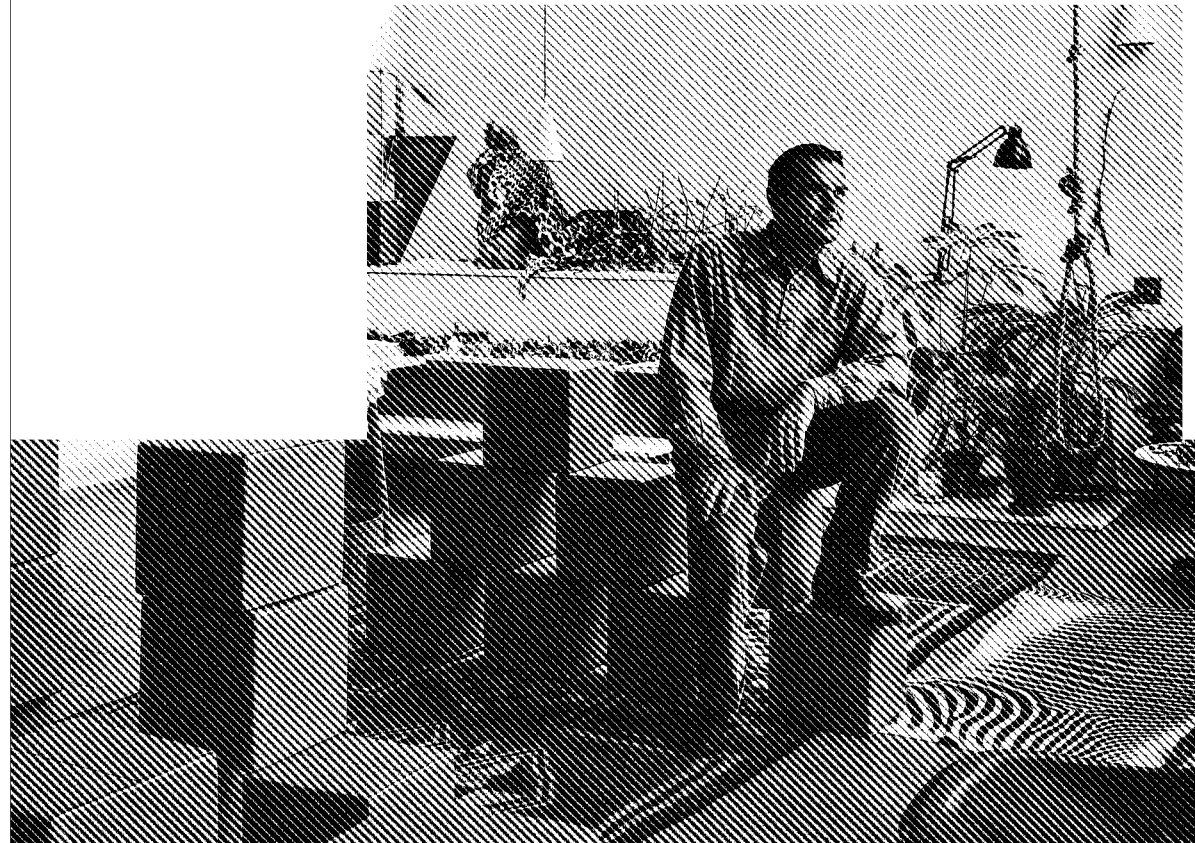
#### ASSISTER

Christophe Khim, théoricien de la performance invité au Grütli le 26 avril dernier pour une journée sur l'expérimentation théâtrale, a réalisé une recherche sur la recherche (artistique). Il la définit comme « ce qui ouvre les conditions de possibilité du nouveau ». Le nouveau ne vaut pas a priori parce qu'il est nouveau, mais il ouvre tout de suite un champ problématique : celui de sa réception. Parce que le spectateur, nous, vous, tout le monde et chacun, aime re-connaître plus que connaître. Heiner Müller le dit magistralement : « Pour que quelque chose advienne, il faut que quelque chose parte, la première figure de l'espoir est la peur, la première apparition du nouveau l'effroi ». Le projet de **Mathieu Bertholet** sur les *Case Study Houses* montre qu'il a fallu plusieurs décennies pour que la modernité architecturale américaine des années 50 soit acceptée (P.30). En musique aussi, **Philippe Albèra** l'explique ici, bousculer les codes agresse (P.35).

D'où ce paradoxe douloureux - remarquablement décrit par **Bernard Schlurick** - d'un lieu de recherche et d'expérimentation qui risque un divorce avec le public à chaque proposition (P.26).

A charge pour l'artiste (le théâtre) de casser cette communauté de reconnaissance qu'est toute audience pour en ouvrir une de découverte. Eclairer de la sensibilité humaine, l'artiste serait celui qui pousse le bouchon, déconforte, réinvente les systèmes signifiants. Celui qui travaille la singularité de sa langue personnelle pour transformer le langage commun.

Les textes de Müller montés cette année se posent d'ailleurs comme de formidables instruments de lutte contre le même puisque, dans son échoppe de reconditionnement du passé, l'auteur allemand donne rarement assez de stabilité ou d'évidence aux éléments constitutifs de ses pièces pour qu'on refasse ce qui a déjà été fait. Son théâtre induit en quelque sorte la recherche.



Ainsi le Grütli, espace expérimental, tente-t-il d'embarquer le spectateur, de le mettre dans l'image, dans le cadre, de le rendre à son propre corps, d'en faire un assistant aux deux sens du terme : passif et actif.

« Seul le spectateur est vrai », ironise Elfriede Jelinek. Il est en tout cas pris en compte, dans les projets qu'évoque ce dossier, comme partenaire fatal du comédien, partenaire d'un pur présent partagé. Et c'est certainement ce qui fait la distinction, la très belle distinction du théâtre. /mp

## EN ATTENDANT LE SPECTATEUR

Bernard Schlurick

Intervenu lors de la plateforme sur la RE-cherche théâtrale en avril 08, Bernard Schlurick a repris pour ce fanzine son discours paradoxal sur le marché des formes artistiques.

Je pense que l'art consiste à faire une offre que ne garantit nulle demande. C'est ce qui spécifie l'art comme tel, à la différence des mécanismes économiques qui régissent notre société. Car il est impensable ailleurs de faire une offre sans effectuer d'abord une étude de marché démontrant qu'il existe une demande qu'elle vient combler. On a donc deux mécanismes inverses. Et celui de l'art propose une offre pour laquelle, dans le meilleur des cas, il n'y a pas encore de demande. Avec le temps, cette demande apparaît. Ou pas. Avec le temps, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso vont créer leur propre demande, et on va commencer à aimer ce style de peinture. En revanche, un artiste qui se contenterait de combler une demande préexistante serait tout ce que vous voulez sauf un artiste, vous le sentez bien. On pourrait dire qu'il y a là une forme de lâcheté. Que cela nous plaise ou non, il est malhonnête en art de donner à un public ce qu'il demande. Ainsi, les artistes qui se respectent n'ont pas la même morale que la société dans laquelle ils produisent des œuvres. Leur éthique à eux suppose une honnêteté et une rigueur inouïes ailleurs. Un exemple très simple : même dans le roman policier, genre mineur, vous avez une manière de répondre à la demande et une manière de la refuser. Dans les années 30-40, un certain nombre d'écrivains américains comme Dashiel Hammett ou Raymond Chandler ont osé démolir le polar que leur avait légué Arthur Conan Doyle. Ils ont créé un genre qui s'appelle *hard-boil*. Ils ont montré que le crime des romans de Doyle et de ses héritiers comme Agatha Christie, était un fantasme de crime, éludant ce qui se passait vraiment

autour d'eux. Grand avocat de ce nouveau roman policier, Raymond Chandler a une formule que nous devrions tous méditer au vu de sa pertinence élargie : « Les écrivains qui n'ont pas de talent sont malhonnêtes, sans le savoir. »

/ JE NE VOUDRAIS PAS DRAMATISER, MAIS LE THÉÂTRE ET LE CINÉMA SONT DES LIEUX QUI DÉPENDENT TELLEMENT DU PUBLIC, QUE RENVERSER L'ATTENTE DE CE PUBLIC DEVIENT UN ACTE PRESQUE SUICIDAIRE.

PUBLIC, QUE RENVERSER L'ATTENTE DE CE PUBLIC DEVIENT UN ACTE PRESQUE SUICIDAIRE.

RUPTURE

Mais qu'est ce qu'une demande en art, qu'est ce

qu'une offre en art, et pourquoi les deux ont-elles tant de peine à se rencontrer ? On peut en appeler à la théorie de la réception posée dans les années 60-70 par l'École de Constance. C'est l'idée qu'une œuvre ne dépend pas seulement de son auteur ou d'elle-même, comme si elle était un absolu hors du temps, mais qu'elle dépend aussi, et même profondément, de la manière dont elle est reçue. Vous pouvez considérer par exemple la centaine de jeunes gens qui se suicident à la parution des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, comme une remarquable réception en acte. Cela aura une importance telle sur l'œuvre elle-même, que Goethe reverra sa première édition. La réception, c'est ce qui fait que tout public, tout lectorat, tout ensemble de spectateurs a en soi ce qu'on peut appeler un horizon d'attente. Hans-Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, décrit cet horizon d'attente comme une série codée qui va permettre de déchiffrer l'objet reçu. Il y a un code donné qui vous permet par exemple d'apprécier un roman policier. Et si vous lisez un roman policier dans lequel l'assassin est l'auteur du roman, vous sentez un tremblement dans ce code : il y a une rupture de l'horizon d'attente car le lecteur s'attend à tout, sauf à ça (c'est une des ruses expérimentées par Agatha Christie,

écrivain médiocre qui ne cessait d'inventer des déviations aux normes narratives du genre). Tout artiste engage une négociation avec cet horizon d'attente, et il le fait dans un geste de rupture. Rompant avec cet horizon, l'artiste fait une offre qui ne rencontre pas la demande du public. On assiste alors par exemple à la dramatique création du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, en 1913 à Paris. Le public parisien a des envies de meurtre vis-à-vis du compositeur et de l'orchestre. D'un certain point de vue, cette réaction est légitime. C'est même sa totale absence qui doit nous inquiéter.

Il se trouve qu'aucun d'entre nous ne peut vivre sans horizon d'attente. Si je dis au hasard le mot *amour*, aussitôt lève en chacun un horizon d'attente de ce qu'est l'amour. Si maintenant on vous interroge un par un, il sera impossible de faire un seul horizon. On a besoin de cette grille intérieure pour vivre mais il existe heureusement des gens qui s'arrangent pour mettre en défaut nos capteurs, pour empêcher nos grilles de s'appliquer. Des gens qui font qu'en sortant du théâtre, on se dise : « Mais *Phèdre*, est-ce que c'est vraiment ça ? ». Et si vous vous posez cette question, alors l'expérimentation, le refus de satisfaire la demande a payé.

RECHERCHE

Reste que le théâtre ne vit que du public qui le fréquente. Un écrivain comme Joyce a tout le temps ! Il publie *Ulysse* : le Gouvernement anglais et le Gouvernement américain l'interdisent ; on brûle le livre en Allemagne ; les Soviétiques bloquent toute traduction. Mais le temps travaille pour Joyce qui, chose unique dans la littérature mondiale, intente un procès au Gouvernement américain en 1924 pour censure abusive. La

1 Le Re-nouvellement obéit à la logique de la Répétition qui diffère dégagée par Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition*.

Cour Suprême des Etats-Unis met 10 ans à résoudre le problème, en faveur de Joyce bien évidemment. Mais l'artiste de théâtre n'a pas 10 ans devant lui. Il a besoin de la présence du public, et donc d'un horizon d'attente pas trop malmené.

Je ne voudrais pas dramatiser, mais le théâtre et le cinéma sont des lieux qui dépendent tellement du public, que renverser l'attente de ce public devient un acte presque suicidaire. Et je parle ici dans un lieu qui a une certaine estime pour cette forme particulière de suicide. Car l'autorité d'un horizon d'attente peut être absolument fatale à ce qu'on appelle la recherche.

Mais si on dit que le public a toujours raison, alors on dit qu'il a raison de boudier la recherche théâtrale. On dit : le client est roi. C'est-à-dire qu'on demande à l'art d'obéir aux lois du marché. Or je le répète, la logique de l'art, c'est celle qui vous déplace parce qu'elle n'obéit qu'à une loi : le Re-nouveau<sup>1</sup>.

/ IL FAUT DES ANNÉES DE TRAVAIL DES MENTALITÉS POUR QUE SOIT ACCUEILLIE LA NOUVEAUTÉ À UN MOMENT DONNÉ.

Au fond, le théâtre doit naviguer entre Charybde et Scylla. Si Charybde, c'est le conventionnel et l'ordinaire, Scylla, c'est le bruit

blanc. C'est-à-dire qu'on ne peut pas signer, si vous me permettez l'expression, un *chèque en bruit blanc* à l'artiste. Le bruit blanc, c'est une information tellement complexe qu'il est humainement impossible de la décoder. Vous n'avez rien, parce que vous avez tout ! Trop d'informations revient à pas assez d'information. On ne peut pas pousser l'expérimental au-delà des limites de la perception. Car si on n'a aucune appréciation de l'expérience, on n'a pas d'expérience du tout.

RENCONTRE

Je terminerai en me référant à un mot de Peter Brook qui dit dans *L'Espace vide*

+ TRADUCTEUR, AUTEUR ET  
COMPARATISTE, BERNARD  
SCHLURICK INTERVIENT  
RÉGULIÈREMENT AU GRÜTLI.  
IL A NOTAMMENT MENÉ L'OB-  
SERVATOIRE DRAMATURGIQUE  
DURANT DEUX SAISONS.

qu'il n'y a pas d'art sans public pour supporter cet art, dans tous les sens du terme : supporter parce que l'art est forcément difficile, dissonant, et qu'il faut se cramponner. En même temps, on peut être optimiste, on doit l'être, parce que quand on joue du Beethoven à Vienne à la fin de sa vie, les auditeurs disent : « Ça nous casse les oreilles, c'est intolérable ! ». Le public a mis un certain temps à rejoindre ce qui paraissait complètement expérimental dans la musique de Beethoven. Et c'est une loi de l'histoire de l'art qu'il ne faut pas oublier : elle est vivante.

Je suis persuadé par exemple que le succès de Kantor est la rançon d'un incroyable effort mené pendant des années, apparemment en vain. Mais à un moment, à force de travail, à force de déplacement des attentes, il peut y avoir rencontre. C'est ce que disent Robert Wilson et Philip Glass à propos d'*Einstein on the beach*. La production de 1984 à New York a pu rencontrer son public grâce au temps qui s'était écoulé depuis la première mondiale d'Avignon en 1976, avec tout le travail sur les mentalités esthétiques qui n'avait pu s'accomplir qu'à partir de là. Quelqu'un a fait allusion à ce qui arrive quand on oublie un bouillon de culture pendant le week-end dans le laboratoire, et qu'on découvre le bacille de Koch le lundi matin. Il faut des années de travail des mentalités pour que soit accueillie la nouveauté à un moment donné. La peinture abstraite, dans le cas de Kandinsky, naît un soir où il rentre chez lui et que la lumière du soleil couchant projette des ombres contre le mur. Il regarde les ombres et se dit : « Pourquoi ne pas peindre ce pur jeu de lumière et de lignes ? » Mais comment en vient-il à penser ça ? Il les a vues cent fois, ces ombres et cette lumière. Mais il faut savoir une chose pour parvenir à la voir. La savoir de manière insue, si vous me permettez ce dernier paradoxe. Au

moment où Kandinsky est prêt à penser la peinture abstraite, alors il voit.



## LE POSTMODERNE

Mathieu Bertholet

Auteur associé au Grütli durant trois ans, Mathieu Bertholet y a développé Case Study Houses à partir d'un projet d'architecture générative inventé à Los Angeles après la deuxième guerre mondiale. S'inspirant d'une charte de construction de villas cubiques, évolutives et faites de matériaux simples, Mathieu Bertholet conçoit un spectacle comme un meccano d'éléments textuels, scénographiques et vestimentaires avec lesquels jouer chaque soir de représentation: CSH#1 to #5. Cette modernité architecturale qui a mis 50 ans à être digérée par le public, il en joue théâtralement, de manière postmoderne, pour dire le présent. Visite guidée du moderne au post- et retour.

Après que ce mot m'ait claqué au visage, ma rencontre avec le postmoderne commence par un livre, le livre qui dit tout<sup>1</sup> : *Un-sere moderne Postmoderne*<sup>2</sup>. Dans son titre déjà, il annonce où il veut en venir. Le postmoderne n'existe pas, ou du moins pas en tant que mouvement particulier, pour lui tout seul. Il n'est qu'un stade tardif du moderne, le moderne radicalisé, son *Surhomme*. Dans le postmoderne, ou dans le moderne postmoderne, ce qu'annonçaient les Modernes se réalise enfin: le *Dépassement*; la *Révolution*; le *Nouveau*; le *Non-Bourgeois*. Enfin le moderne ose aller au bout de ses idées, quitte à se dépasser lui-même. Si le passé, si les ancêtres, si la tradition était faits d'idéaux, d'Histoire, d'une vérité qu'il nous restait à trouver, le postmoderne ébranle ces préceptes, refuse tout. Il n'y a plus UNE vérité. La vérité est plurielle. Il n'y a plus UNE histoire tendue vers une fin. L'histoire ne s'envisage que rétrospectivement, jamais une fois pour toutes. On ne peut rien savoir pour toujours.

Les modernes prétendaient refuser la bourgeoisie, la consolation par la religion, la finalité de l'Histoire et le pouvoir total de la raison, mais ils n'osaient pas vivre avec rien. Alors, sur ce refus de toute tradition, de tout passé, ils ont posé leurs idéaux à eux, tout aussi brûlants, puissants et inébranlables que ceux qu'ils venaient de déboulonner. Ces préceptes brillent sur les frises invisibles de leurs bungalows d'acier et de verre aussi clairs et imposants que ceux des Anciens: FORM FOLLOWS FUNCTION<sup>3</sup>! L'ORNEMENT EST UN CRIME! LESS IS MORE!  
Une dictature abattue pour laisser place à une autre.

LEARNING FROM LAS VEGAS

Je résume, j'invente l'histoire du postmoderne en me retournant sur les morceaux que je peux voir. J'explique à un *sales manager* de chez CHLOÉ le sens des sacs Vuitton de Murakami<sup>4</sup>. Mais en gros, c'est ce qu'il voulait expliquer dans son livre, Welsch. Parce qu'en postmoderne, on ne démontre pas, on explique. On prend son auditeur, son *sales manager* par la main. On lui propose et il fait lui-même son chemin. Il se fait son histoire. C'est facile de tout abattre, de tout mettre en ruines, mais

1 Comme tous les livres sur le sujet, ils disent tous toujours tout. Ça, je l'apprendrai plus tard, dans tous les autres livres.

2 De Wolfgang Welsch, Akademie Verlag.

3 LESS IS MORE est la grande phrase de Mies Van der Rohe, dernier directeur du Bauhaus à Weimar et grand importateur du building d'acier et de verre aux Etats-Unis. FORM FOLLOWS FUNCTION est plus généralement imputée à la pensée général du Bauhaus et plus particulièrement à Martin Gropius, son fondateur. Par contre, L'ORNEMENT EST UN CRIME est dû à Otto Wagner, architecte viennois de la Sécession.

4 Les sacs blancs avec des LV de toutes les couleurs entrelacés.

5 De Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, publié par le Massachusetts Institute of Technologies.

6 Massachussets Institute of Technologies, l'EPFL des subprimes.

7 Boissons gratuites servies par filles gentilles de 17 à 2 heures!

nous, on fait comment pour continuer à vivre? pour justifier l'achat d'un Vuitton customisé par Vanessa Beecroft? un Eames *vintagé* par Wahrol? pour trouver la porte d'entrée de l'hôtel tout neuf?

C'est là qu'arrive LE livre. Enfin, L'autre Livre, avec le titre le plus fou, le plus Vuitton/fashion/Chloé/hype du postmoderne: LEARNING FROM LAS VEGAS<sup>5</sup>.

Parce que, si FORM FOLLOWS FUNCTION, comment se fait-il qu'un immeuble de bureaux à Huston ressemble tellement à une tour de HLM du 9-3? Les employées du Texas ont sans doute plus besoin de climatisation que les locataires du 9-3. Vivre et travailler sont fondamentalement deux fonctions différentes, alors pourquoi les mêmes cubes de béton et de verre entassés les uns sur les autres, pour habiter, bosser, et/ou shopper? Et du coup, comment je la trouve, l'entrée de l'hôtel dans tout ce même répété?

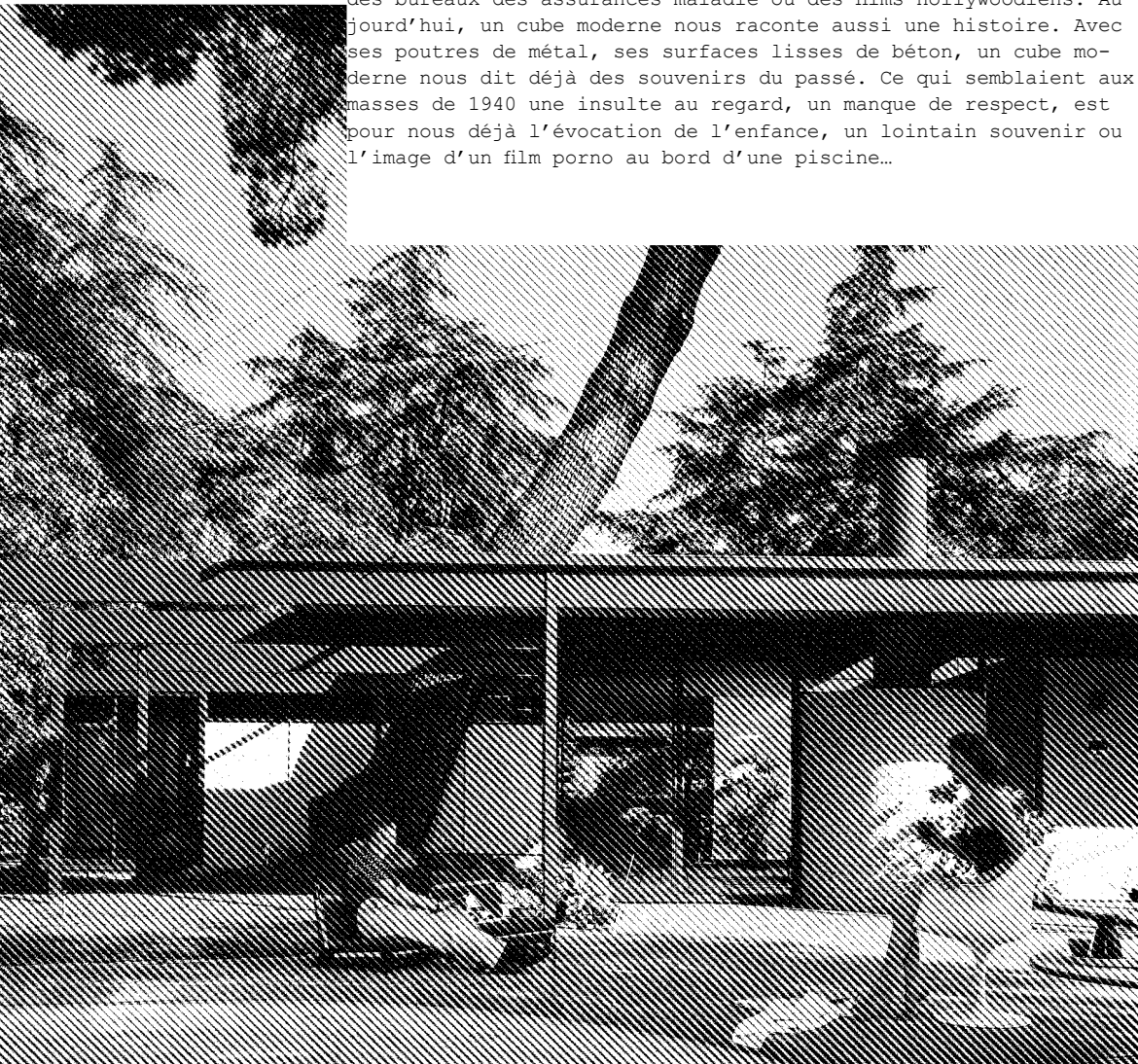
UN BÂTIMENT DOIT DIRE QUELQUE CHOSE

Les gens n'aiment pas le moderne, hier comme aujourd'hui. Un cube est un cube est un cube: froid, en verre et en béton, minimal, on a peur de faire des taches, de faire tache. Si les gens ne veulent pas vivre, pas travailler, pas aller au théâtre dans les mêmes cubes de verre copiés/collés hier comme aujourd'hui, Las Vegas, par contre, n'arrête pas de voir le nombre de ses visiteurs augmenter, ses hôtels pousser et ses parkings s'étaler dans le désert. Trois jeunes architectes fraîchement sortis du M.I.T.<sup>6</sup> ont pensé que si tant de monde voulait aller là-bas, à part pour perdre ses économies, il devait bien y avoir une raison. Si les gens détestent être entassés dans des boîtes le long des périphériques, pourquoi adorent-ils aller en vacances entassés au bord de piscines en béton dans l'ombre de tours en verre? Les Weddings Chapels? Les sosies d'Elvis? Le cliquetis des *coins*?

En analysant tout (répartition béton/verdure, nombre de voitures, grandeur des enseignes, flux de lumière, emplacement des parkings), Venturi, Brown et Izenour font une découverte: les gens veulent qu'on leur raconte des histoires. Un bâtiment doit leur dire quelque chose : *Je ressemble à la Rome de Rome!*; *Chez moi tu seras comme en vacances à Hawaï!*; *Ici, détente et filles assurées!* Mais avant tout: *C'est par ici qu'on entre et c'est là que tu parques ta caisse!*

Les moyens sont simples, subtils ou idiots comme une pancarte de 12 mètres sur 8 qui crie: TOPLESS GIRLS FROM 5 P.M. TO 2 A.M. DRINKS FOR FREE!<sup>7</sup>. Tout est permis pour être compris. Un immeuble est un cube avec une pancarte dessus qui dit ce qu'il y a dedans. Un bâtiment doit raconter des histoires, éveiller l'attention en hurlant des trucs simples, attirer le regard avec des signes connus, pour ensuite murmurer les choses plus compliquées.

La seule histoire que raconte un bâtiment moderne c'est: *Regardez-moi, je suis différent, je suis neuf et je suis MODERNE!* Il parle une langue que personne ne connaît encore. Aujourd'hui, soixante ans plus tard, le moderne n'est plus une langue étrangère faite de signes inconnus. Nous connaissons tous le béton, l'acier, le verre de nos usines, de nos salles de gym, des bureaux des assurances-maladie ou des films hollywoodiens. Aujourd'hui, un cube moderne nous raconte aussi une histoire. Avec ses poutres de métal, ses surfaces lisses de béton, un cube moderne nous dit déjà des souvenirs du passé. Ce qui semblaient aux masses de 1940 une insulte au regard, un manque de respect, est pour nous déjà l'évocation de l'enfance, un lointain souvenir ou l'image d'un film porno au bord d'une piscine...



#### RÉSERVOIR D'IMAGES

Alors, l'architecture, pour plaire, doit parler, raconter une histoire : FORM FOLLOWS FICTION décrètera LEARNING FROM LAS VEGAS. Une architecture qui se met à parler à ses utilisateurs, à dialoguer avec eux, à inventer des fictions pour eux! Voilà une architecture pour un auteur de théâtre censé raconter des histoires sur scène. Je dis : censé raconter des histoires. Mon théâtre ne raconte pas d'histoires, pas de fables, pas de fictions entières avec un début et une fin. Reconnaître une histoire, pouvoir suivre un fil, se rattacher à quelque chose, comprendre une histoire voilà le confort que cherche le spectateur de théâtre. Le spectateur, le locataire, nous tous n'aimons pas être abandonnés dehors; hors de la pièce sans trouver le moyen d'entrer ou hors de l'hôtel, parce que rien ne nous dit où se trouve la porte. Alors, comme l'architecte postmoderne qui se met à décorer ses cubes de signes lisibles, je mets dans mes pièces des entrées que l'on trouve facilement : une chanson de Madonna, un bout de film, une image de publicité.

Avec le temps, nous nous sommes tous habitués au moderne. Est-il devenu notre réalité quotidienne, notre façon de vivre à tous? Prendre aujourd'hui l'architecture moderne des années cinquante en Californie pour faire une pièce, c'est à la fois raconter le temps qu'il faut aux gens pour accepter de nouvelles idées, mais c'est aussi se servir d'un réservoir d'images qui parlent à tous : une piscine sur une colline, une vue sur une mégapole, un couple qui s'embrasse en buvant des Martinis derrière une baie vitrée. C'est prendre les *Case Study Houses* pour écrire une pièce postmoderne sur le moderne. De l'aube au crépuscule. Puis l'aube à nouveau, encore et encore.

+ CSH#1 TO #5  
DU 21 JAN AU 08 FÉV '09  
WHITE BOX / COPRODUCTION  
GRÜ-MUFUTHE CIE.

## « L'ESPRIT PARLE À L'ESPRIT »

Philippe Albéra  
interrogé par Michèle Pralong

Pour glisser du spectateur à l'auditeur, trois questions à Philippe Albéra, musicologue, fondateur de Contrechamps -association genevoise qui travaille depuis plus de trente ans à la création et à la diffusion de la musique contemporaine- et cofondateur du Festival Archipel.

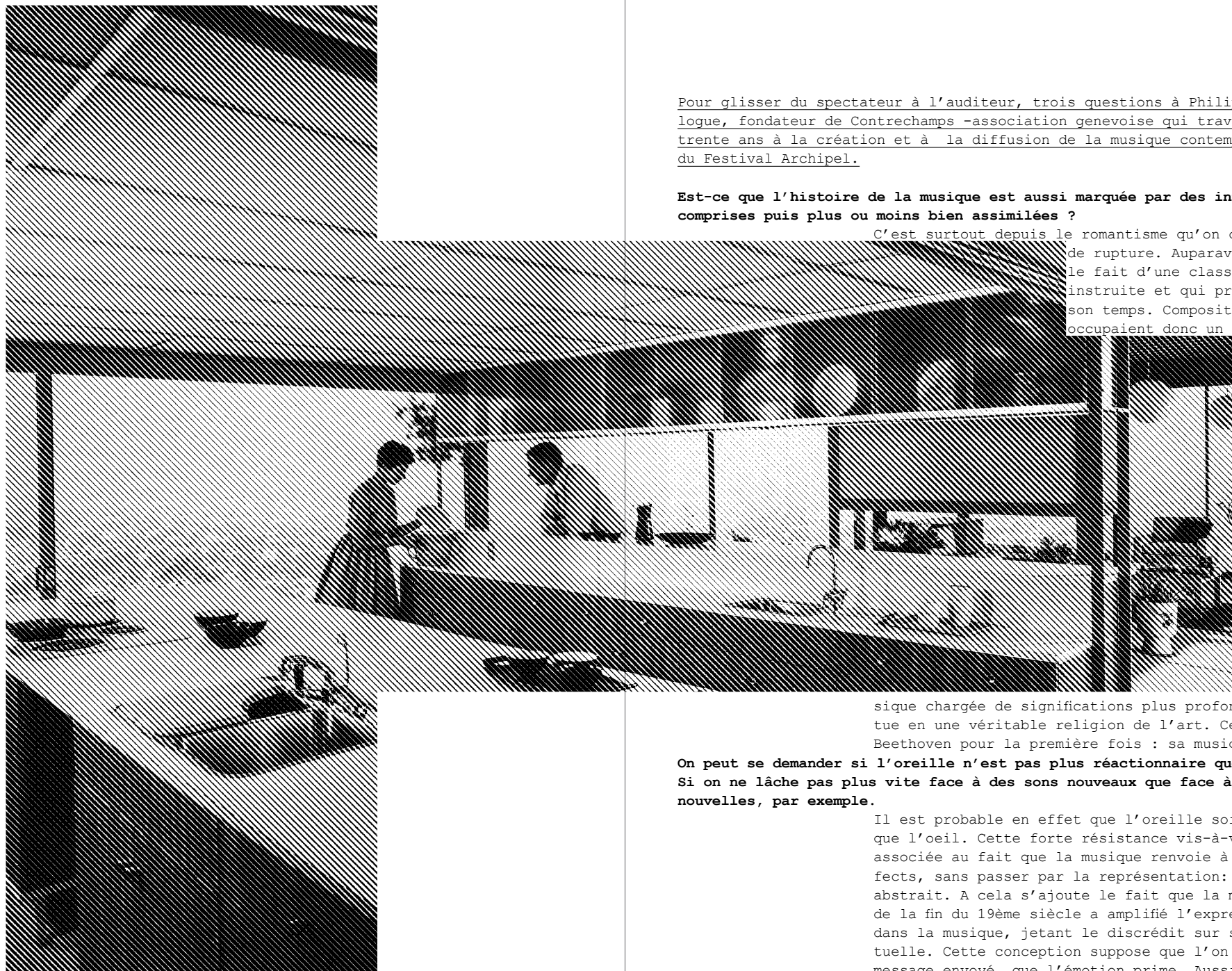
**Est-ce que l'histoire de la musique est aussi marquée par des innovations d'abord in-comprises puis plus ou moins bien assimilées ?**

C'est surtout depuis le romantisme qu'on observe ces phénomènes de rupture. Auparavant, la musique était le fait d'une classe aristocratique très instruite et qui pratiquait la musique de son temps. Compositeurs et consommateurs occupaient donc un espace culturel commun. C'est après la Révolution française, avec l'avènement de la bourgeoisie, que les divergences apparaissent. Il existe d'emblée un clivage entre une musique plus facile, souvent liée à la virtuosité, et une musique plus exigeante, réservée à une élite, puis entre la musique légère (les valses de Strauss, l'opéra comique, l'opérette, etc.), destinée au plaisir immédiat, et une mu-

sique chargée de significations plus profondes, qui se constitue en une véritable religion de l'art. Ce divorce apparaît avec Beethoven pour la première fois : sa musique dérouta le public.

**On peut se demander si l'oreille n'est pas plus réactionnaire que l'œil ou l'esprit. Si on ne lâche pas plus vite face à des sons nouveaux que face à des formes plastiques nouvelles, par exemple.**

Il est probable en effet que l'oreille soit plus conservatrice que l'œil. Cette forte résistance vis-à-vis de la nouveauté est associée au fait que la musique renvoie à l'intériorité, aux affects, sans passer par la représentation: c'est l'art le plus abstrait. A cela s'ajoute le fait que la musique postromantique de la fin du 19ème siècle a amplifié l'expression des sentiments dans la musique, jetant le discrédit sur sa dimension intellectuelle. Cette conception suppose que l'on soit en phase avec le message envoyé, que l'émotion prime. Aussi les auditeurs se sont-



ils sentis agressés par les oeuvres de la modernité qui échappaient à de tels codes, et cela explique les grands scandales du début du siècle. Lorsque la tonalité n'a plus été le point de référence commun à tous, le langage musical est devenu plus herméétique et plus provocant. Pour paraphraser Adorno, on peut dire que la dissonance, dans la musique de Schönberg, renvoyait brutalement aux déchirures sociales qu'une musique plus consensuelle avait eu pour fonction de masquer. C'est le choc de la vérité qui brise des valeurs esthétiques servant de refuge. Il en est allé de même des « barbarismes » de compositeurs comme Stravinski ou Bartók au même moment.

Mais il y a aussi un problème institutionnel: les grandes structures musicales qui se sont développées au XIXe siècle (l'Opéra, l'Orchestre symphonique, les Conservatoires) se sont mises au service du répertoire classico-romantique. La création n'y a guère pénétré, et n'a pas pu en conséquence les transformer, ou les faire évoluer. Il existe aujourd'hui encore une distance dramatique entre les séries musicales traditionnelles et la musique moderne (elle commence au début du XXe siècle!); c'est une situation que l'on ne retrouve pas dans les arts plastiques, l'architecture, le théâtre et même la danse: c'est hélas le triste privilège de la musique. Si bien que les mélomanes sont totalement coupés de toute la tradition de la modernité.

**Il faut être accompagné, éduqué dans son approche de la musique écrite contemporaine ?**

Bien entendu. Ecouter une musique qui naît d'une pensée, faite de structures complexes qui ne peuvent être appréhendées que dans le temps, ce qui exige donc un effort de mémoire et une grande concentration, réclame des médiations. Si celles-ci ont manqué dans la formation, il faut les réinventer dans la forme des concerts, par le biais par exemple de présentations. L'immédiété est un leurre dans la réception des musiques composées: c'est aussi vrai pour Bach que pour Boulez, pour Machaut que pour Ligeti. C'est bien tout le problème de l'idéologie dominante dans un certain domaine musical: on voudrait faire passer ce qui relève de la pensée musicale, qu'il s'agisse d'un quatuor de Mozart ou d'une pièce contemporaine, pour un simple stimulus sonore et expressif n'exigeant aucun travail de l'esprit. Mais les oeuvres de musique, lorsqu'elles sont accomplies, sont de l'esprit sous une forme extraordinairement condensée. Hoffmann dit de la musique de Beethoven que c'est « l'esprit qui parle à l'esprit ». L'expressivité découle de cela, et non de la reproduction de quelques archétypes constamment rabâchés.

**SAISON CHAOS 08/09**  
**À VENIR EN JANVIER - FEVRIER '09**  
**GRÜ/THEATRE DU GRÜTLI**

06-17.JAN '09 / GUEULOIR

**HÉLÈNE**

Reprise (création GRÜ / saison RE-)  
 Texte Johann Wolfgang von Goethe  
 Mise en scène Marc Liebens  
 Jeu Elodie Bordas et Jeanne De Mont

13-25.JAN '09 / BLACK BOX

Espace H. Müller

**HM2 PIÈCE DE COEUR**

Création  
 Texte Heiner Müller  
 chorégraphie Noemi Lapzeson  
 avec Romina Pedrolì, Marcela San Pedro,  
 Diana Lambert, Marthe Krummenacher, Oc-  
 távio de la Roza, Fred Jacot-Guillarmod,  
 François Revaclier

21.JAN - 08.FEV '09 / WHITE BOX

**CASE STUDY HOUSES #1 TO #5**

Création de Mathieu Bertholet, Sylvie  
 Kleiber, Anna Van Brée, Cindy Van Acker,  
 Arielle Meyer, Julien Jacqueroz, Thibault  
 Genton  
 Avec Blandine Costaz, Géraldine Egel, Hé-  
 lène Hudovernik, Anne Marchand, Cather-  
 rine Travelletti, Léonard Bertholet alias  
 a.k.a., Roberto Garieri alias Robert Roco-  
 belly, Simon Guélat, Fred Jacot-Guillar-  
 mod, Manuel Vallade, Bastien Semenzato,  
 Lucien Zuchuat and Guests

24.FEV - 08.MAR '09 / BLACK BOX

Espace H. Müller

**HM3 QUARTETT**

Création  
 Texte Heiner Müller  
 Mise en scène Fabrice Huggler  
 Jeu Guillaume Prin et Marie-Eve  
 Mathey-Doret

# modshair

www.mhgeneve.ch

25 Bd Georges-Favon  
022 800 07 59

24 rue du Mont-Blanc  
022 741 10 40

14 Cours de Rive  
022 736 70 80



## HauGrütli

Ouvert tous les jours dès 8h00,  
samedi et dimanche dès 16h00,

Cuisine créative et plus encore

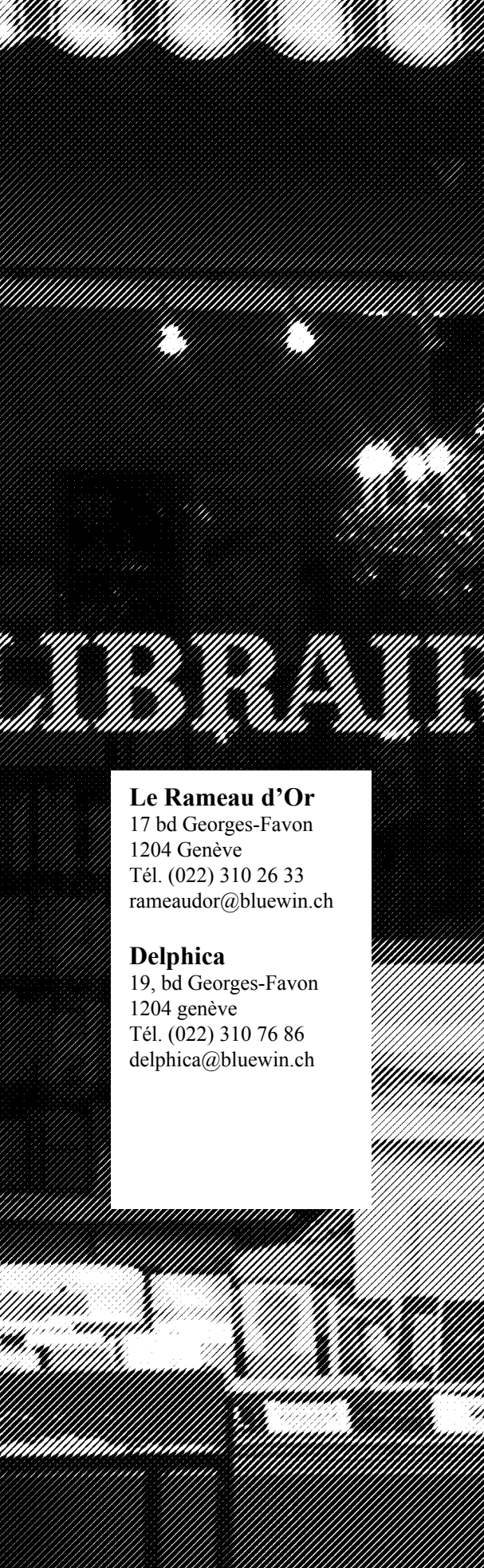


### Le Rameau d'Or

17 bd Georges-Favon  
1204 Genève  
Tél. (022) 310 26 33  
rameaudor@bluewin.ch

### Delphica

19, bd Georges-Favon  
1204 Genève  
Tél. (022) 310 76 86  
delphica@bluewin.ch



*Les Corbeaux*  
HENRY BECQUE  
ANNE BISANG  
DU 30 SEPT. AU 19 OCT. 2008

*Falstafe*  
VALÈRE NOVARINA  
CLAUDE BUCHVALD  
DU 28 OCT. AU 8 NOV. 2008

*Les Estivants*  
MAXIME GORKI  
ROBERT BOUVIER  
DU 18 AU 29 NOV. 2008

*Kairos*  
OSKAR GÓMEZ MATA  
DU 15 AU 25 JANV. 2009

*Au bout du rouleau*  
MANON PULVER / DANIEL WOLF  
DU 17 AU 28 FÉV. 2009

*Quartier Lointain*  
JIRO TANIGUCHI / DORIAN ROSSEL  
DU 20 FÉV. AU 8 MARS 2009  
AU THÉÂTRE DU LOUP

*Gustavia*  
MATHILDE MONNIER & LA RIBOT  
DU 10 AU 14 MARS 2009

*Hey Girl!*  
ROMEO CASTELLUCCI  
DU 24 AU 29 MARS 2009

*La Charrue  
et les étoiles*  
SEAN O'CASEY  
IRÈNE BONNAUD  
DU 21 AVRIL AU 2 MAI 2009

*Illusions comiques*  
OLIVIER PY  
DU 6 AU 17 MAI 2009

### Billetterie :

T 022 320 50 01  
www.comedie.ch  
Bd des Philosophes 6  
1205 Genève

Service culturel Migros Genève  
Rue du Prince 7 - T 022 319 61 11  
Stand Balxert  
et Migros Nyon-La Combe

saïson 08  
09



www  
.grutli  
.ch

COGITO, ER

SAISON CHAOS 08/09

L'ÉQUIPE GRÜ

direction: Maya Bösch et Michèle Pralong  
administration: Olivier Stauss  
communication et presse: Christelle Marro-  
Valere / Charlotte Jacquet  
relations publiques: Laure Chapel  
billetterie et secrétariat: Lone Olsen  
web-design: Fabio Visone  
chef technique: Jean-Michel Broillet  
technique: Iguy Roulet  
apprentissage: Ronaldo Verly

design: Pablo Lavalley / c'est à voir ,  
impression: M+H Genève, Régis Chamberlin

crédits photo: L'Espace théâtral: Maya  
Bösch (Répétitions Sturmfrei/Stade de  
la Praille, p.05), Régis Golay (White  
Box p.06; *Re-Wet!*-Black Box p.10; *Wet!*-  
L'Orangerie p.13; Espace Heiner Müller  
p.14; perfo *Pluie de troncs* p.21), Sylvie  
Kleiber (*Inferno*-Black Box, p.19) /  
La Place du spectateur: le dossier est il-  
lustré d'après la publication *Case Study  
Houses*, Smith, Elizabeth, Ed Taschen. Les  
villas servent d'inspiration au travail de  
Mathieu Bertholet

Théâtre du Grütli  
16, rue du Général-Dufour  
1204 Genève  
t +41 (0)22 328 98 68  
f +41 (0)22 328 95 41  
info@grutli.ch

Le Théâtre du Grütli est subventionné  
par le Département de la Culture de la  
Ville de Genève et bénéficie du soutien du  
Département de l'Instruction publique du  
Canton de Genève.