

[autre-
ment]
Go

GRÜ#04

fanzine du grü—théâtre du grütli—transthéâtre
genève / septembre '10

- /03. Un théâtre de recherche. Pour faire autrement—M. Pralong / 07. L'actrice qui détestait répéter—V. Alain interrogée par M. Pralong / 15. Recherche: un mot / plusieurs acceptions—J. Lacoste / 19. Think sing de Dorothea Schürch. Un work in progress pour chanter-penser—D. Schürch interrogée par M. Pralong // **DOSSIER THEATERCOMBINAT:** / 25. Producteurs de tragédie. L'imagination utopique du theatercombinat—C. Bosse interrogée par M. Pralong / 31. «Bambiland Day», ma journée de théâtre nomade à Vienne. Une expérience de spectateur émancipé—Y. h. Wu / 35. La recherche est un voyage—A. C. Sutermeister / 39. Armel Roussel au Grü. Comment je déconditionne—A. Roussel interrogé par M. Pralong // **DOSSIER STURMFREI:** / 43. sturmfrei. De l'exigence avant toute chose—M. Bösch interrogée par A. Demidoff / 49. La recherche fondamentale de Maya Bösch—M. M. Corbel



*Quand j'ai gagné une bataille, je ne répète pas ma tactique,
mais je réponds aux circonstances selon une variété infinie de voies.*
Sun-Tse

Un théâtre de recherche.

Pour faire autrement

* Michèle Pralong

Depuis quatre ans que le Grü avance de saison en saison en se disant *théâtre expérimental* ou *de recherche*, ce fanzine vient gratter un peu l'étiquette. qu'y a-t-il dessous, derrière ? Est-ce un cache-misère, un alibi, une fanfaronnade ? Quels sont les moyens, les visées, les modalités d'une pratique qui emprunte ainsi sa qualification à la science ? Au rayon des doutes et interrogations, signalons la FAQ (*frequently asked question*) : toute production théâtrale n'est-elle pas forcément une recherche ? Et attrapons la réponse dans la bouche de Claude Régy (*L'Assemblée théâtrale*, éd. De l'Amandier, 2002) : « Le temps moyen des répétitions est de deux mois. On ne peut pas chercher. Deux mois, c'est juste le temps nécessaire pour monter le spectacle, c'est-à-dire faire des lectures, commencer à se mettre dans l'espace, faire des filages, rajouter un peu de technique et livrer le spectacle[...] si on veut que bouge la notion même de mise en scène, si on veut faire des recherches aussi sur le son, sur l'éclairage, sur l'utilisation de l'espace, sur un meilleur rapport scène-salle, il faut prendre le temps de chercher[...] Mais je pense que la force de l'habitude, qui est si grande, nous entraîne à ne pas travailler assez longtemps. Et c'est une des raisons, je crois, qui fait que le théâtre névrose pas. Tout le monde ne fait que ce qu'il sait faire. »

Il y aurait donc deux gestes : d'une part le geste de « monter un spectacle » en filant droit, d'autre part celui, plus coûteux en temps et certainement plus hasardeux, d'explorer différents possibles au fil de la création d'un spectacle. Ce deuxième mode déconnecte l'artiste de son savoir-faire et lui ouvre les portes du tâtonnement, de l'essai, de l'intuition et de l'hypothèse. Voilà pourquoi l'association se fait avec la science à laquelle la scène emprunte alors son vocabulaire. Pourtant, si la catégorie expérimentale est clairement repérable dans le domaine du cinéma (avec des modes de production et de diffusion distincts), elle l'est moins dans le théâtre. Le plus souvent, il y a mélange, c'est-à-dire des moments de recherche repérables dans un spectacle qui, au demeurant, n'en fait pas tout un plat. De même, dans un itinéraire artistique y a-t-il des étapes où on explore et d'autres où on exploite ce que l'exploration a mis à jour.

Dans ces pages, Joris Lacoste décrit encore un autre usage de la recherche. Celle qu'il pratique et qui serait un processus en soi, au destin multiforme, c'est-à-dire qui excède la seule visée de l'oeuvre : il s'agit d'ouvrir des chantiers d'où peuvent sortir de la théorie, du spectacle, de la littérature, de la science... (p. 15)

Pourquoi chercher ?

On confond trop souvent les habitudes d'un moment avec des règles immuables : les modalités de travail, le degré d'achèvement des objets scéniques et les codes de représentation en usage généralement aujourd'hui sont la marque de notre temps et sont à tout moment transformables. C'est même la mission de l'art, que de déjouer ou rejouer les habitudes. De faire autrement. La reconduction du *même* favorise la cécité et la surdité. On sait qu'à certaines époques, on pouvait boire et manger dans une salle de théatre, que les lustres restaient allumés sur l'auditoire, que répéter une pièce deux semaines semblait adéquat au début du 20 me siècle pour presser tout le jus d'un Pirandello ou d'un Tchekhov dans des th atres comme La Comédie de Genève. Ce sont justement ces *habitus* que Claudia Bosse a voulu examiner, dans *Producteurs de tragédies*, en traversant les tragédies athénienne, classique, shakespearienne et post-moderne. Elle les a ensuite ramenés vers nous, croisés avec nos usages actuels : il en résulte un frottement, un inconfort, un choc propres à éveiller le corps et l'esprit.

Le protocole le plus fréquent aujourd'hui est le suivant : six à sept semaines de répétitions puis deux ou trois de représentations. Or il semble bien que travailler Euripide, Bertolt Brecht ou Martin Crimp dans le même cadre tend à raser la singularité des  critures. C'est pour cela qu'on a trop souvent l'impression de voir se répéter toujours un peu le même spectacle, de scène en scène. Il faut varier les régimes de répétitions : ralentir ou accélérer, penser plus grand ou plus petit, se surprendre soi-même en posant des processus variés. Du bon usage du prototype. Ainsi les  v nements les plus marquants, les plus intéressants proposés au Gré ces dernières années relèvent presque tous du XXL ou du XS. Côté XXL, *Les producteurs de tragédies*, *Stations urbaines*, *Le Labo d'enfer* sur Dante et les différentes recherches des artistes associés durant toute une saison, comme le *Sing Think* de Dorothea Schürch la saison dernière; côté XS, le feuilleton *Sunset Piscine Girls* de Mathieu Bertholet, les éclats de Brice Catherin ou certaines des mini-créations qui se jouent dans le chantier *TRANS*. *TRANS* sert justement à produire de micro-gestes de création impossible à financer hors d'un tel cadre. Mais il faut avouer que tout tend aujourd'hui à empêcher ce type d'approche. Le marathon ou le galop d'essai ont de la peine à trouver un appui financier public car la subvention est un outil très réactionnaire, qui définit et rigidifie le cadastre des possibles. A quoi s'ajoutent les pressions uniformisantes de la tournée. Pour toutes ces raisons, il est important qu'un théatre comme le Gr  puisse offrir

de l'espace et du temps aux équipes artistiques pour essayer, esquisser, tirer des bords dans l'inconnu.

Quelques boites noires

Ce fanzine publié environ deux fois par saison vise à revenir sur ce qui est produit au Gré. Et à l'examiner. Après l'espace, l'écriture et Heiner Müller, ce quatrième opus fouille donc la prétention à l'expérimentation. Avec les artistes, on ouvre ici la boite noire de quelques expériences, stages, spectacles, laboratoires menés au Gré. On ausculte quelques chantiers : sur la voix, sur l'histoire du théatre, sur l'espace, sur l'acteur, sur le spectateur... Se sont prêtés au jeu de l'entretien : Armel Roussel (p. 39), Dorothea Schürch (p. 19) et Véronique Alain (p. 7). Quelques metteurs en scène des saisons passées ont répondu par écrit, en un paragraphe, à la question : qu'est-ce que la recherche scénique pour vous ? Anne-Catherine Sutermeister, en charge de la recherche à la Manufacture - Haute  cole de théatre de Suisse romande et avec qui le Gr  collabore utilement, évoque les modes d'articulation possibles entre le travail artistique et le travail de recherche tel qu'il peut être validé par une Haute Ecole (p. 35). Enfin, deux dossiers plus denses ont été réalisés sur les recherches de Claudia Bosse (*theatercombinat*), et sur celles de Maya Bösch (*sturmfrei*).

Les protocoles de recherche sont nombreux. Au seuil de notre première saison expérimentale, on listait, un peu au jugé. Freiner. Déplacer. Accélérer. Agrandir le petit. Miniaturiser le grand. D saccorder le texte. Chercher le commotionnel. Aller à l'os, au bout, trop loin. Aller. Continuer d'aller. Défaire théatre de tout. Refuser la distinction fond-forme. Au fil des expériences, on a pu tester de nombreuses manières. Mais le principe actif reste le même : libérer le mot théatre de tout présupposé. Et surtout de toute idée de pureté. D'où d'ailleurs le sous-titre nouvellement adopté pour la saison qui s'ouvre : le Gré se dit dorénavant *transth atre*. Manière d'insister sur l'idée d'une pratique de recherche qui a ses deux pieds bel et bien ancrés dans le théatre, mais qui se laisse traverser par d'autres vents, d'autres élans, d'autres intuitions. Pour voir. Pour entendre.



L'actrice qui détestait répéter

* Véronique Alain interrogée par Michèle Pralong

Si dans ce fanzine auscultant la notion de recherche, il importait de donner la parole à un interprète, il fallait que ce soit Véronique Alain. Au Grü, sur les deux scènes et dans tous les coins de la maison, elle a été de nombreuses aventures, parfois extrêmes. Et elle en est toujours revenue nourrie, stimulée, renforcée dans son appétit théâtral. Entretien avec une femme de théâtre qui s'ennuie dès qu'il s'agit de faire du même, d'assurer, de rassurer.

La présence de Véronique Alain sur un plateau est chose singulière. Rarement, on sent la disponibilité et le plaisir d'un acteur de manière aussi tangible. Eclatante. Véronique Alain apparaît et ce que le spectateur perçoit, c'est son goût d'être là, de passer un texte. De tenter une traversée. Sa philosophie est rudimentaire mais fondamentale. Si l'acteur n'accepte pas d'aller voir ce qu'il y a sur et au bout du chemin, personne ne le fera. Ainsi ne lâche-t-elle jamais sur le désir du metteur en scène. Hors du plateau, elle interroge, elle commente, elle lit. Elle lit avidement. Elle lit sans cesse. Sur le plateau, elle ne discute pas beaucoup, elle fait. Elle ne répète pas non plus, elle essaie. Comme le veut la terminologie allemande (*die Probe*). Mais ce qu'il y a de plus fort, chez Véronique Alain, c'est que son désir est communicatif. Sa faim de vie sur un plateau, elle la donne à l'autre. Spectateur ou acteur.

Ces dernières années, tu as participé à de nombreux spectacles qui relèvent de ce qu'on peut appeler un théâtre de recherche. Comment décides-tu d'accepter ou pas des propositions qui peuvent sembler, sur le papier, hasardeuses ?

Ce qui importe, c'est la manière qu'à le metteur en scène de réinterroger le théâtre, la place de l'acteur. C'est par exemple la deuxième fois que je travaille avec Maya Bösch sur Elfriede Jelinek. Et je vois qu'elle cherche à entrer différemment dans cette écriture. En répétant *Drames de princesses* de Jelinek, on est parti livre à la main parce qu'on ne savait pas le texte. Cette contrainte a induit des positions du corps, des tensions, un rapport aux mots pris dans la page. Elle a construit un espace tangible entre la bouche et le livre. Tout cela a conduit Maya à garder ce livre dans la mise en scène, comme s'il faisait partie du corps des actrices.

Aujourd'hui, sa manière d'empoigner l'écriture de Jelinek, après *Stations urbaines/Une pièce de sport*, nous amène sur des territoires différents, plus cho-raux, plus performatifs. C'est ce qui m'intéresse : explorer, improviser, remettre sur l'établi les questions de la voix, du corps... Un metteur en scène qui sait, qui fait ce qu'il connaît ne m'intéresse pas.

Est-ce que c'est alors aussi une question de temps à prendre, de temps plus long à prendre pour explorer ces nouveaux territoires ?

Pas forcément. Si je pense à Yves-Noël Genod, par exemple, dont les derniers spectacles m'ont vraiment touchée, je ne suis pas certaine qu'il répète très longtemps, mais il met le travail et les acteurs à un endroit où quelque chose d'autre doit se passer : une grande liberté règne sur le plateau. Il propose par exemple un stage en ce moment qui annonce : « distinction entre être et faire... L'enjeu pour le stagiaire est de se rendre disponible à ce qui lui arrive, mais surtout à l'immédiat déjà là. L'inconnu... La disponibilité ne se convoque pas, ne se travaille pas, c'est un état d'être-monde (et non d'être au monde)... J'aime les acteurs parce qu'ils sont les savants du

monde. Tout le monde joue, mais les acteurs en font l'étude ».

Ce qui me fait penser au travail avec Youri Pogrebitchko. Il dit : « Il faut que tout soit calme à l'intérieur – s'immobiliser – tu écoutes les sons, tu mets l'attention sur son corps, sur l'espace, sur la totalité de l'espace (tu n'es pas le personnage. Le personnage, c'est le dessin). Tu marches à côté du personnage. Tu fais le dessin : elle a fait cinq pas, elle s'est arrêtée, suspens, immobilité, et tu dis le texte : 'Le temps passera, nous nous en irons pour toujours, on nous oubliera.' » C'est à partir du suspens, du stop qu'il faut commencer à parler- chaque stop, c'est la mort – dès qu'on voit quelque chose de fixe, on voit la fin, il faut le voir. Chez Genod, il y a quelque chose de ce suspens léger.

Lorsque j'ai vu Jean-Quentin Châtelain dans *Odes maritimes* mis en scène par Claude Régy, je sentais qu'il m'invitait dans cette expérience étonnante qu'il traversait. Comme si j'étais dans son corps, dans son cerveau... et à la fois dans mon corps et dans mon cerveau. Quand le théâtre arrive à faire ça...

Tu as travaillé deux fois avec Claudia Bosse, avec qui tu as fait cette grande traversée de *Phèdre*.

Sur ce projet en particulier, il y avait des hypothèses de travail fortes...

Oui, sur *Phèdre*, Claudia voulait que les acteurs soient nus pour qu'on voie le texte, le travail de l'alexandrin, qu'on voie la respiration de l'alexandrin traverser les corps. Qu'on voie aussi comment les corps sont marqués par le dit et le non-dit. Manière d'affirmer que la parole c'est du corps. Voilà : pas d'écran entre le corps et la parole. Il y avait aussi un entraînement physique intense : boxe,

LA DISPONIBILITÉ NE SE CONVOQUE PAS,
NE SE TRAVAILLE PAS, C'EST UN ÉTAT D'ÊTRE-
MONDE (ET NON D'ÊTRE AU MONDE)...
J'AIME LES ACTEURS PARCE QU'ILS SONT LES
SAVANTS DU MONDE. TOUT LE MONDE JOUE,
MAIS LES ACTEURS EN FONT L'ÉTUDE

lutte, tango, danse baroque, afin que l'acteur se saisisse de toute cette matière, de cette énergie, pour développer un langage du corps moins attendu, moins convenu, moins habituel (en tout cas pour un acteur). Nous avons fait un long travail sur l'alexandrin, avec une partition marquant les toniques, les atones, l'hémistiche. Nous avons exercé l'activation des mots, le rythme, l'adresse. Il s'agissait de parler avec le dos, par exemple. Nous avons dissocié le rythme du texte du rythme du mouvement (parfois même, le rythme des jambes était différent du rythme des bras), tout en gardant un rythme intérieur encore différent de celui du texte et du corps. Claudia nous demandait des choses presque impossibles. Mais elle ne cherche pas la perfection : elle fait avec la difficulté. Tout est passé par nos corps, nos réussites mais aussi nos limites. Ce qu'elle cherche, c'est l'incon-

fort. Elle donne énormément de consignes, de contraintes, de lignes. Mais ce qui importe ce n'est pas de bien faire, c'est de faire.

MAIS CE QUI IMPORTE CE N'EST PAS DE BIEN FAIRE,
C'EST DE FAIRE. D'Y ALLER. DE SE METTRE AU
TRAVAIL. DE PRENDRE TOUTES CES CONTRAINTES
COMME DES FOURNISSEURS D'ÉNERGIE,
DE VITALITÉ, DE DÉCOUVERTE.

D'y aller. De se mettre au travail. De prendre toutes ces contraintes comme des fournisseurs d'énergie, de vitalité, de découverte.

En France, ces recherches, ces expérimentations, je les ai pratiquées avec des artistes du côté de la poésie sonore, comme Fabienne Gotusso, ou des chorégraphes, notamment Loïc Touzé, qui a travaillé (trop peu de temps) sur *Gens de Séoul* d'Oriza Hirata mis en scène par Arnaud Meunier. J'ai aimé le travail avec lui : comment entrer sur le plateau sans apparaître, comment prendre tout l'espace avec soi, ou une ligne, ou juste son propre volume ?

Pascal Rambert dit dans un entretien que le théâtre n'a vraisemblablement pas vécu sa révolution moderne comme la musique et les arts plastiques l'ont eue au vingtième siècle. Ce qui expliquerait qu'on y interroge moins le cadre, la représentation... Qu'en penses-tu ?

Ah bon ? Il me semble qu'il y a eu des femmes, des hommes de théâtre qui ont bousculé, déplacé, bouleversé le cadre, la représentation. Par exemple, Grotowski, Wilson, Kantor. Il y a eu également la poésie sonore, les happenings, les performances. Et du côté de la danse, Yvonne Rainer, Simone Forti, Pina Bausch... Je crois que le théâtre a été influencé, nourri, interrogé par ces créateurs, même si peu de gens ont été en contact direct avec ces artistes.

Mais il y a du travail. J'aimerais citer cette phrase d'Alain Ollivier, récemment décédé : « On mesure ce qu'il faudrait d'effort au théâtre pour puiser dans son intelligence et dans ses ressources culturelles de quoi effacer sur scène le narcissisme du sujet et le culte du personnage, pour produire ce qu'il n'a su encore concevoir. »

C'est assez rare les acteurs de ta génération qui entrent si facilement dans des projets expérimentaux.

Claudia cherchait une autre femme de mon âge pour jouer nue dans *Phèdre*. Elle n'a pas trouvé; est-ce la nudité? est-ce parce qu'elle ne voulait pas distribuer tout de suite les rôles? A ce sujet, toutes les femmes contactées désiraient jouer le personnage de Phèdre, moi y compris, et finalement c'est un homme qui l'a interprété. C'est drôle, non? Je jouais Aricie, âgée d'une vingtaine d'année, et Oenone qui doit avoir la cinquantaine. Et un jour, je jouerai le roi Lear, oui. Il est vrai aussi que de tels projets nous confrontent à des expériences singulières. Lorsque nous avons repris *Phèdre*, à Vienne, par exemple, j'ai pris conscience, dès que je me suis mise à parler, que les spectateurs ne comprenaient pas le français. Je le savais bien sûr, mais là, je l'éprouvais dans mon corps, il fallait encaisser cette situation. De même à Genève, on a eu certains soirs des spectateurs qui n'étaient pas là pour Racine ou pour le théâtre, mais pour cette nudité.

C'EST EN FAISANT LES CHOSES QU'ON
LES COMPREND. DURAS DISAIT:
« J'ÉCRIS POUR SAVOIR CE QUE
J'ÉCRIRAI SI J'ÉCRIVAIS »

Peux-tu évoquer le travail avec Maya Bösch, avec qui tu as déjà beaucoup travaillé?

La première fois, c'était sur *Richard III* à la Comédie. On était tous constamment sur le plateau. Ce qui représentait un espace-temps totalement nouveau pour moi. Comme étaient nouvelles la précision, l'intensité de son attention à la langue et à la manière dont la langue traverse le corps. Elle examine la matière des mots, chaque mot dans la phrase, elle dresse la langue, comme elle dit. Je n'avais jamais connu ça à ce point-là. Après cette reine Elisabeth, il y a eu *Sportstück* d'Elfriede Jelinek: les répétitions dans le studio-cabine de St Gervais, ces séances sportives avec cette langue et Maya en chef d'orchestre, ces marathons, certains week-end, où les acteurs se succédaient dans la cabine pour malaxer, éructer, chevaucher, *rechâcher* cette écriture si complexe, pleine de références, d'associations, de jeux de mots, de mots inventés, d'un humour ravageur... C'était une jubilation. Puis le voyage extraordinaire avec *Inferno* de Dante; une saison entière à arpenter l'enfer au Grütli. *Au milieu du chemin de notre vie*. Maintenant, je crois que Maya est ailleurs (au paradis? ou bien au sous-sol? *souterrainblues*?). Elle cherche autre chose. On le voit bien dans sa dernière création, *Déficit de larmes*: le lieu d'origine de la parole est en train de se déplacer. Je ne sais pas encore comment ni où, mais on va continuer à le chercher, l'expérimenter lors des prochaines répétitions de *Drames de Princesses*. C'est en faisant les choses qu'on les comprend. Duras disait: « J'écris pour savoir ce que j'écrirais si j'écrivais ». Oui. C'est une fois qu'on a parlé qu'on sait ce qu'on dit.

Pour moi, c'est peut-être ça, le *summum* pour l'acteur: ne pas réfléchir à ce qu'il dit mais dire les mots comme s'ils étaient les siens, comme s'ils surgissaient de son inconscient. Trop souvent, on essaie d'expliquer, c'est idiot: les gens savent le français... sauf quand on joue *Phèdre* à Vienne, bien sûr...

Comment vois-tu le spectateur face à de tels travaux, face à l'expérimental?

Je lisais l'autre jour cette réflexion de Valérie Dreville: « Le théâtre ne peut pas se porter bien sans expérimentation. [...] Je trouve très étrange ces nouveaux postulats selon lesquels le public ne peut pas supporter un spectacle long, un texte difficile, c'est faux, c'est une peur qui vient du côté des gens de théâtre, des programmeurs. Le public qui va aujourd'hui au théâtre est aventureux... » Idéalement, le spectateur devrait être un partenaire de notre travail. Qui entre dans l'espace de présentation pour être avec. Lorsqu'on répétait *Configuration HM* avec Josef Szeiler, à un moment, il a avancé la date de la première. Manière de dire, de toute façon, on est en chemin, alors autant ouvrir les portes tout de suite et accueillir des spectateurs dans le travail, dans le cheminement. C'était fantastique ce travail sur le silence, sur l'immobilité. Fantastique de repartir chaque jour dans l'improvisation: un acteur, une actrice, moi la première, a toujours envie de dire un texte, de parler, de faire des choses, et là, non, avec tous ces textes de Heiner Müller appris par cœur, inscrits en nous, il fallait juste être là, chut, pas forcément parler, ou plus tard, laisser passer le temps, se laisser traverser par des forces, et entrer dans un autre espace, un autre temps, un autre corps. L'autre jour, j'étais au Théâtre de la Colline pour voir *Les Justes* de Camus mis en scène par Stanislas Nordey. Et peu avant que ça commence, une bande de jeunes performeurs a pris la salle d'assaut en se laissant glisser de haut en bas du gradin. Ils étaient une dizaine, nus, et passaient ainsi comme une vague souple de rang en rang. Silencieusement. C'était très fort, totalement inattendu. Il y a eu quelques réactions dans le public, mais étonnement, l'attention à la pièce qui a suivi n'en a été que renforcée. Peut-être que les spectateurs ont pris cette intervention, cette action comme le passage entre le dehors et Camus. C'était très étonnant, au fond. Et réjouissant.

Michèle Pralong. Après une formation en Lettres à l'Université de Genève, Michèle Pralong a été journaliste au *Courrier* puis au *Journal de Genève*. Elle a ensuite travaillé comme collaboratrice artistique au Théâtre du Grütli puis à la Comédie de Genève. Elle co-dirige le *Grü/Théâtre du Grütli* avec Maya Bösch depuis 2006.

Deux textes choisis par Véronique Alain, pour prolonger ses réponses :

« *Le danseur des solitudes* »

Georges Didi-Huberman

« Israel Galván, lui, ne se montre pas. Il *apparaît*. Cela veut dire qu'il crée, d'abord, les conditions - spatiales et temporelles, rythmiques pour tout dire - de son absence. Il aime se tenir longtemps au bord obscur avant d'entrer dans le cercle de lumière. Il ne montre pas ce qu'il sait faire, il fait surgir, aux moments impensables, les éclats de sa science corporelle immense et de sa si mystérieuse énergie psychique. Moyennant quoi, il montre surtout comment il *cesse de faire*, ce dont l'art flamenco possède d'ailleurs le concept technique fondamental sous le terme de *remate*[...] j'aurais envie de dire qu'il danse comme il parle : car il possède au plus haut degré l'art de se *multiplier* par le fait même qu'il ne cesse de *se soustraire* à quoi que ce soit qui ferait clôture dans le geste ou fermeture dans la signification. Il ouvre tout le champ du possible en ne cessant pas de cesser. Techniquement, on dira qu'il multiplie les *remates*, c'est-à-dire les façons de terminer une passe, une période (deux mots reviennent constamment dans la bouche des danseurs de flamenco : *llamada*, l'appel, et *remate*, l'arrêt). Donc, il sait terminer sans « clôturer » : merveille... Galván donne à l'arrêt (le *remate*) une fonction capitale – il me dit que c'est même, pour lui, « toute la philosophie de l'interprétation », comme si le secret du geste était de savoir l'arrêter ; mais il fait en sorte également que l'arrêt devienne interminable, contre-effectué dans une nouvelle figure et, donc, placé dans une véritable durée ou continuité...

Véronique Alain. Formée au Conservatoire de Genève, Véronique Alain travaille depuis de nombreuses années entre la Suisse et la France. Au théâtre, elle a notamment joué pour Alain Françon, Jacques Lassalle, Bernard Meister, Michel Soutter, Iouri Pogrebitchko, Arnaud Meunier, Jacques Osinski, Anne Bisang, Jean-Paul Wenzel. Au cinéma pour Chantal Ackerman, Claude Chabrol, Jacques Doillon, Roman Polanski et Alain Tanner. Au Grütli, elle a travaillé avec Maya Bösch, Claudia Bosse, Guillaume Béguin, Josef Szeiler.

« *Aus den Sieben Tagen* »

Karlheinz Stockhausen / indications tirées de la partition

Ne pense RIEN
Attends jusqu'à ce que tu sois
absolument calme en toi-même
Quand tu as atteint cela
Commence à jouer

Aussitôt que tu commences à penser,
arrête et essaie d'atteindre encore
l'état de NON-PENSÉE
Puis continue de jouer

Joue un son
Joue-le jusqu'à ce que
tu sentes
que tu dois arrêter
Joue encore un son
Joue-le jusqu'à ce que
tu sentes que tu dois arrêter
Et ainsi de suite

Arrête
quand tu sens
que tu dois arrêter

Que tu joues ou que tu arrêtes :
Ecoute toujours les autres

Joue de ton mieux
Quand les gens écoutent

Ne répète pas.

Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Gabriel Alvarez :

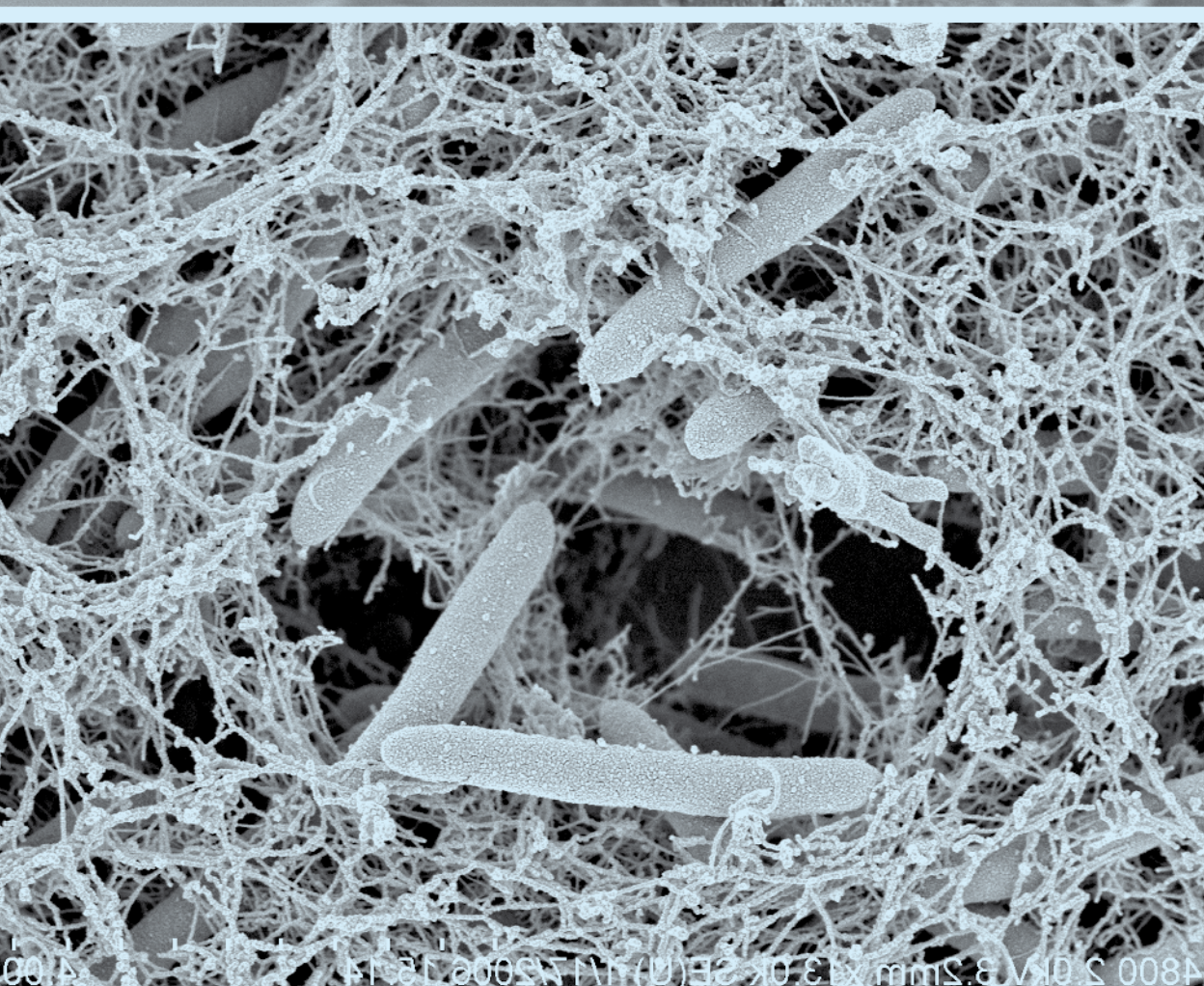
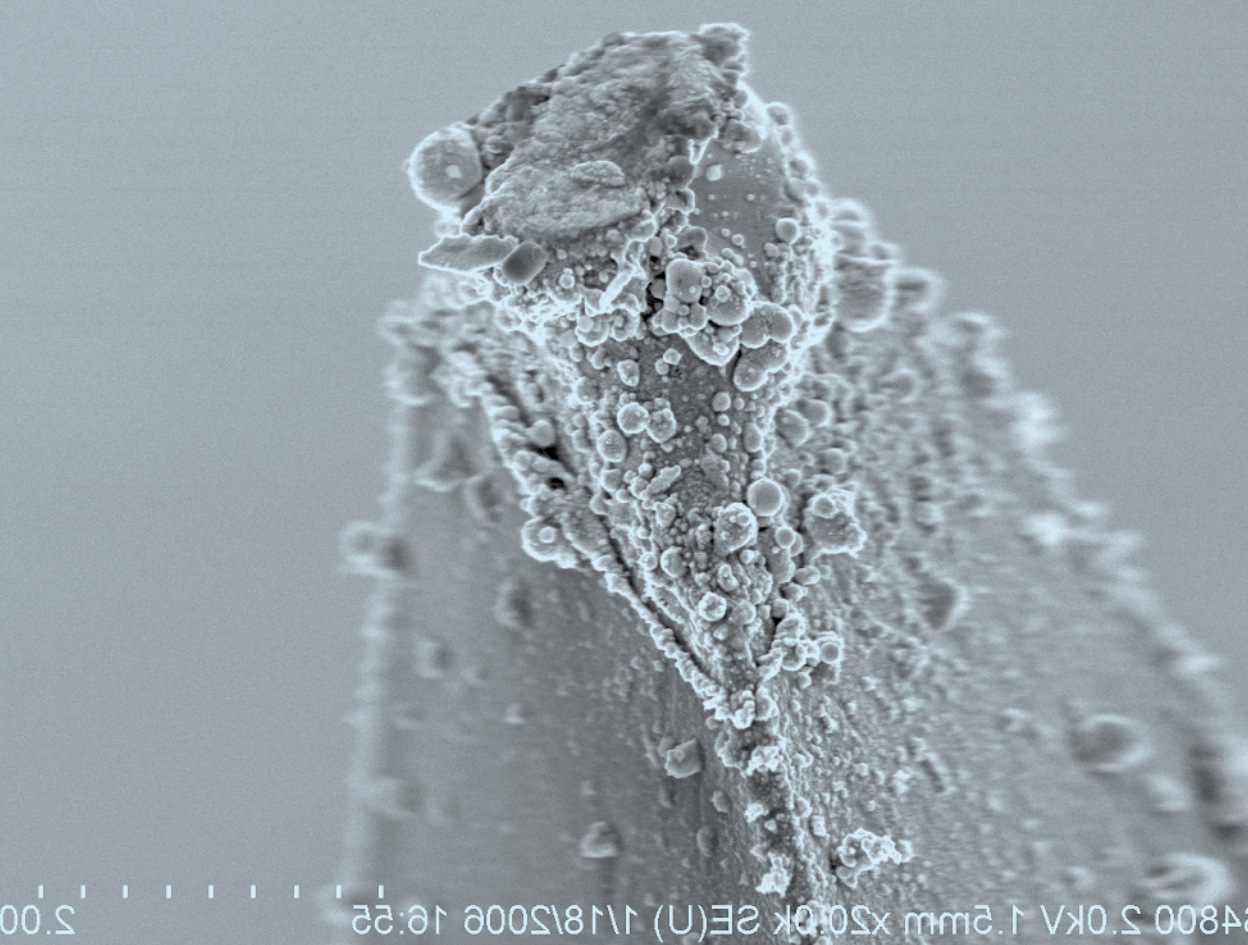
Pour parler de recherche théâtrale, il faut avant tout préciser les termes de la recherche : préciser son objet – car la recherche doit avoir des objectifs à atteindre – et le sujet qui va la réaliser. La notion de recherche théâtrale a été possible dans un contexte historique qui véhicule une conception déterminée du théâtre. C'est-à-dire, le théâtre considéré comme un art et l'acteur comme un artiste. Il y a acte théâtral quand une relation entre l'acteur et le spectateur s'établit, se développe. La recherche implique un lieu, certains parlent de laboratoire, d'autres de studio. Je dirais simplement une salle pour répéter et répéter encore.

Une recherche implique aussi un groupe, des gens plus ou moins stables, ce qu'on appelait du temps de Molière, une troupe (mot qui a disparu lentement du vocabulaire et de la réalité théâtrale francophones). Sans un groupe permanent, il est très difficile d'établir une recherche cohérente et qui porte ses fruits.

La recherche d'un acteur est un peu le contraire de la recherche d'un détective. Le détective sait comment chercher mais ne connaît pas celui qu'il cherche, tandis que l'acteur sait ce qu'il cherche et qui il cherche, mais ne sait pas comment s'y prendre. Voici à mon avis un trait déterminant de l'art théâtral : une recherche permanente des manières de composer son personnage, de travailler son texte ou de composer sa partition afin que l'art de l'acteur s'affirme et se développe, cherchant toujours à ce que la relation entre les spectateurs et les acteurs soit totale.

La recherche ainsi comprise demande un travail permanent et, quelle utopie !, des moyens financiers pour la réaliser.

Elle doit s'inscrire dans la transmission d'un savoir : un savoir qui a une histoire. Je veux dire que même si une recherche est déterminée par la singularité et la personnalité de ceux qui la réalisent, elle fait partie d'une histoire : l'histoire de l'art théâtral. Enfin, la recherche a une éthique : elle considère que le processus a autant de valeur que le résultat.



Recherche: un mot / plusieurs acceptions

* Joris Lacoste

Joris Lacoste, auteur et ancien co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers, examine cette notion de recherche en la rapportant à l'œuvre. Car si une expérimentation peut être totalement indépendante de l'œuvre – on chercherait alors pour chercher – elle peut aussi être liée au geste de production, et cela de différentes manières. Il élit, lui, l'idée d'une recherche théâtrale comme un large processus dont le spectacle n'est pas la finalité.

Dans la bouche des programmeurs, le mot *recherche* est souvent utilisé comme on donne du klaxon: il sert à prévenir le public que ce à quoi il va assister est... inattendu. Qualifier un spectacle de *recherche*, c'est une manière douce de dire au spectateur qu'il risque de voir ses repères bousculés, que la relation proposée sera sans doute déroutante, qu'il doit se préparer au pire. Mais cela veut dire aussi: « Ce que vous allez voir n'est pas tout. Il y a autre chose... » Cette autre chose est la *recherche*, précisément: inaccessible, nimbée d'une aura d'exigence, de sérieux, de profondeur, elle est censée faire avaler tout l'insaisissable de la pièce au titre de l'informulé, comme un contenu qui n'aurait pas encore *trouvé* sa forme définitive. Dans ce sens-là, celui des programmeurs, *théâtre de recherche* égale souvent *théâtre expérimental*: c'est un théâtre qui cherche, un théâtre *in progress*. Ce qu'on entend là-dedans, bien sûr, c'est qu'il y a par ailleurs un théâtre (dit *conventionnel* ou *traditionnel*) qui ne cherche rien: celui-là est supposé avoir trouvé depuis longtemps ses formes d'apparition, il se borne à faire varier les contenus à l'intérieur d'un cadre fixé une bonne fois pour toutes en 1956. On pourrait toutefois objecter que la nouveauté la plus généreuse n'est pas forcément la plus éclatante, et montrer comment le théâtre le plus apparemment classique est parfois susceptible de créativité à des échelles inférieures, que ce soit dans le jeu des

acteurs, dans des ressorts subtils de la dramaturgie, ou encore dans la manière de déplacer les accents d'un texte connu. Mais on laissera cette tâche aux amateurs de théâtre conventionnel (ou traditionnel), ils sont bien assez nombreux pour se défendre tout seuls. Le théâtre de recherche (ou expérimental), pour son compte, est supposé renouveler sans cesse ses conditions même d'existence. Ce qui est recherché, c'est une forme nouvelle inscrite dans un code inconnu. Ce qui est expérimenté, c'est la *nature* de la relation au spectateur. Ce premier usage du mot *recherche* s'applique donc à l'œuvre, à la pièce, au résultat, à la forme de la représentation. Cela dit, s'il est vrai qu'on peut créer une pièce d'allure expérimentale avec des moyens tout à fait conventionnels, l'inverse est moins fréquent. Il convient donc de voir dans quels cas on attribue à la *manière de produire*, c'est-à-dire au processus de travail, le qualificatif de *recherche*.

Faire des recherches

Face à l'injonction institutionnelle de produire des pièces à la chaîne, nombreux sont les artistes à revendiquer des *temps de recherche*, déconnectés de la production. La plupart du temps, les artistes utilisent le mot *recherche* pour désigner la phase de *préparation* d'une œuvre. On demande plus de temps pour laisser mûrir l'œuvre en soi. Le mot s'emploie alors plutôt au pluriel: et en effet, cette

recherche-là est multiple. On *fait des recherches*, en vue de rassembler toutes les conditions nécessaires à la réalisation de l'œuvre. Cela concerne d'abord les éléments qui ont trait à la conception de la pièce, comme le choix d'un genre ou d'un thème, une direction générale, la sélection des textes que l'on va utiliser dans le spectacle, le recrutement des acteurs et collaborateurs, la musique, etc. Cela concerne ensuite la *nourriture*: toutes les lectures, les films, les spectacles, les musées, les rencontres, qui vont d'une manière ou d'une autre informer et influencer le processus de travail. On

lit des articles savants.

On visionne des trucs

sur YouTube. On rencontre des spécialistes.

On se renseigne sur ce qu'ont fait d'autres

artistes avant nous. *Je me nourris*, dit l'artiste en phase de préparation. Toutes ces informations variées, le système digestif de l'artiste est censé les métaboliser harmonieusement pour se constituer un corps adapté à la gestation de l'œuvre. Les *temps de recherche* concernent ainsi une maturation souterraine, à la temporalité plus lâche et plus erratique que celle de la production. Cependant, cette phase de préparation reste entièrement subordonnée à la création à venir. C'est un genre d'élan: on recule pour mieux sauter. On accumule des notes. On multiplie les fiches. On fait des plans. C'est la phase de procrastination heureuse. Cela peut durer des mois. Puis un jour vient où l'heure n'est plus à la préparation, il s'agit maintenant de plonger dans la matière, et de s'attaquer vraiment à la fabrication de la pièce. À ce moment, Recherche cède la place à Production.

L'idée de labo

Mais c'est par analogie à la recherche scientifique que le mot *recherche* a connu, les quinze ou vingt dernières années, un regain de fortune, avec

la multiplication de *laboratoires*, de *groupes de recherche*, de *sondes*, etc. On imagine soudain des équations sur tableau vert sombre, des assistants en blouse blanche, des éprouvettes chauffées au bec bunsen. En vérité, parler de recherche artistique au sens scientifique du terme signifie plusieurs choses simples. D'abord l'idée qu'on va *faire des expériences*, c'est-à-dire des activités dont on ne connaît pas le résultat à l'avance. Ensuite, qu'on va diriger son action selon des protocoles expérimentaux. Enfin, qu'on se propose de travailler en dehors de

la logique productiviste. On pourra ainsi qualifier de recherche, par défaut, toute activité artistique qui n'aboutit pas directement à la création d'une pièce.

Ici, recherche et production ne sont plus des phases vouées à se succéder dans le temps: ce sont deux activités qui diffèrent de par leur finalité. On appellera *production* une démarche artistique tout entière orientée vers la fabrication d'une pièce. On appellera *recherche*, en revanche, des temps de *travail libre* qui aboutissent à la création de savoirs dont le statut reste indéterminé, et l'utilité incertaine. Ces savoirs pourront certes être utilisés dans les pièces à venir, mais ils pourront aussi avoir d'autres emplois (artistiques ou non): quand Bartók parcourt la Hongrie pour recueillir des musiques et des chants folkloriques, il le fait à la fois en ethnomusicologue rigoureux et en compositeur. Quand Meyerhold développe la biomécanique comme une technique révolutionnaire pour l'acteur, il mobilise et déplace des savoirs du corps qui dépassent le strict champ du théâtre. De même quand Steve Paxton invente le contact-improvisation: c'est avant tout une méthode de danse pour danseurs, mais en même temps, c'est quelque chose qui intéressera la kinésiologie, l'ergo- ou la kinésithérapie, toutes sortes de techniques du corps ou de thérapies.

Quand le processus excède l'oeuvre

Le mot *recherche* pourra donc qualifier un processus qui ne se résout pas dans la production de l'œuvre. Ce qui est produit, c'est un savoir plus large que la pièce exposée. Ou pour le dire autrement: la part de recherche d'une démarche consiste en tout ce qui du processus va subsister à la création d'une œuvre donnée, tout ce qui va se poursuivre, se développer, s'approfondir, se transformer dans d'autres œuvres, éventuellement sous d'autres formes, des livres, des articles, des conférences, des ateliers. Il ne s'agit pas

pour autant d'opposer

recherche *pure* et

production *concrète*

de l'œuvre. Car de fait,

la plupart du temps, la

recherche se matérialise

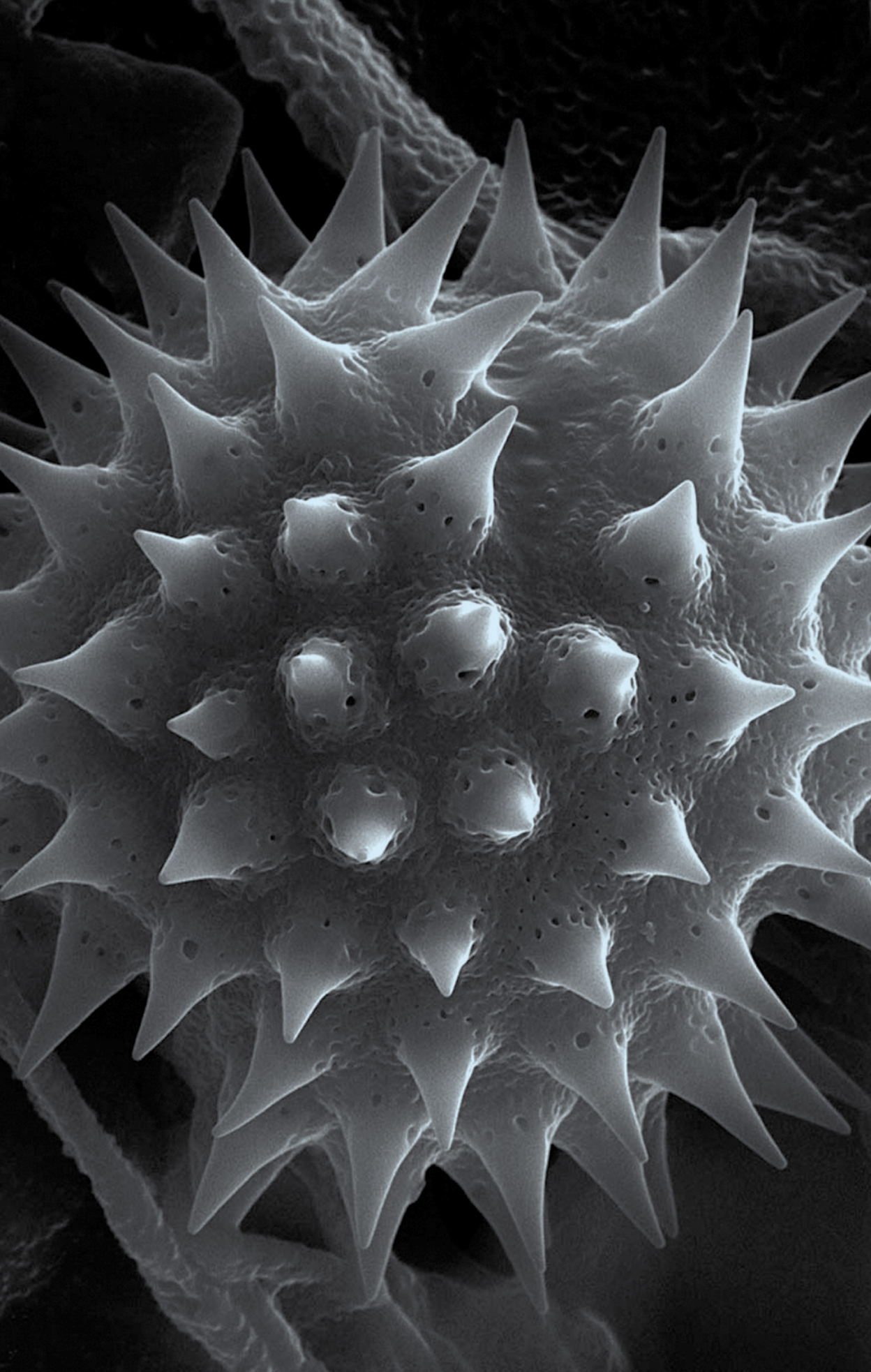
à un moment donné dans des œuvres. Bartók écrit les *Danses roumaines* et les *Chants populaires hongrois*; Meyerhold fait *Le Revizor*; Paxton commence par transmettre la danse-contact lors d'ateliers, avant de l'utiliser dans *Magnesium* en 1972 (et il ne cessera à partir de là d'encourager son utilisation dans les spectacles des autres). Mais de fait, dans cette dernière façon d'utiliser le mot *recherche* (qui est donc la mienne), la recherche n'est pas un moyen de produire mieux ou plus. Elle ne s'identifie pas à l'élaboration d'outils dédiés. Elle retourne la conception traditionnelle qui fait de la pièce la fin de la chaîne de production, précédée de toutes sortes de méthodes, préparations, entraînements, procédures. À l'inverse, la recherche devient ici le centre de la démarche artistique. L'œuvre n'a de sens qu'en tant qu'elle témoigne d'un processus plus large qui lui préexiste et qui la dépasse. Une recherche va ainsi pouvoir donner lieu à des pièces, mais aussi à d'autres documents au statut plus incertain qui en manifesteront d'autres aspects selon d'autres points de vue, pour d'autres usages et à l'intention d'autres gens.

RECHERCHE ET PRODUCTION NE SONT PLUS DES PHASES VOUÉES À SE SUCCÉDER DANS LE TEMPS:

CE SONT DEUX ACTIVITÉS QUI DIFFÈRENT

DE PAR LEUR FINALITÉ.

Joris Lacoste. Auteur de théâtre, Joris Lacoste crée ses propres spectacles depuis 2000: des formes toujours atypiques, hybrides, mettant en jeu la parole de manière singulière. Ainsi de *Purgatoire* en 2007 ou du travail collectif *Parlement* en 2009, présenté au Grüt lors du TRANS 2. Son travail revendique une forte dimension de recherche, sous-tendue par une activité théorique. Actuellement, il pratique l'hypnose, dont il a tiré une pièce radiophonique et une série de performances et vidéos. Il a été co-directeur des *Laboratoires d'Aubervilliers* de 2007 à 2009.



Think sing de Dorothea Schürch.

Un work in progress pour chanter-penser

* Dorothea Schürch interrogée par Michèle Pralong

Chanteuse et performeuse bernoise, Dorothea Schürch était artiste associée au Grü durant la saison Cut! Elle a investi la white box, salles et corridor, avec des performances, dessins, conférences, sculptures, objets conçus comme autant de matérialisations du son. Autour d'elle, une petite équipe d'investigateurs s'est engagée avec sérieux, pathos, objectivité, curiosité: Jorg Köppl, Sylvie Kleiber, Maya Bösch, Cornelia Cottiat, Vanessa Gerotto... Retour sur ces différentes étapes de laboratoire sur la voix.

D'où vient ce titre, *Sing Think*, qui évoque l'intelligence de la voix ?

Au début, ce n'est qu'un jeu de mots. Chanter-Penser. Puis, en travaillant, on se rend compte que l'enjeu en est sérieux. Qu'il y a du sens, que c'est juste de rapprocher ces deux actions. Faire avec la voix, c'est souligner la face musicale de la pensée. Comme Nietzsche soulignait sa face dansante.

ON NE PEUT S'IMAGINER SANS VOIX.
CE TROU QUE NOUS AVONS AU MILIEU DU
VISAGE, C'EST LA VOIX QUI LE REMPLIT.
SANS CESSER. CAR LA VOIX EST UNE PRÉSENCE
CONSTANTE, MÊME QUAND ELLE SE TAIT.
C'EST UN OBJET DE DÉSIR
QUI VIBRE TOUJOURS.

La question est: est-ce que dans *think*, il y a aussi bouger, sonner, ralentir, rallonger, se laisser aller, brailler? Et est-ce que dans *sing*, il y a aussi construction, calcul, logique, argumentation, poids, raison?

A la source de ce *work in progress* d'un an, il y a un parti pris d'ouverture absolue: tout est per-

tinent, aussi bien les concepts de l'art contemporain que des données physiologiques, un *Songbook* de Cage ou le savoir-faire d'un installateur en tuyauterie.

Lors du deuxième volet de ta recherche, mené avec un chœur d'amateurs, tu as d'ailleurs accueilli les stagiaires en leur disant qu'ils étaient tous des spécialistes de la voix.

C'est certain. On crie dès la naissance. Et le sujet se trouve toujours pris entre la voix et les oreilles. On ne peut s'imaginer sans voix. Ce trou que nous avons au milieu du visage, c'est la voix qui le remplit. Sans cesse. Car la voix est une présence constante, même quand elle se tait. C'est un objet de désir qui vibre toujours. Constamment au bord de quelque chose.

En travaillant parallèlement sur *Ouvrage de gueules* avec le groupe Quivala cette année, j'ai continué à tourner autour de la voix. Dieter Schnebel, compositeur de

cette partition pour souffles, travaille aussi la décomposition physiologique de la voix. Mais alors que les composantes corporelles et physiques du son me suffisent, lui s'intéresse aux aspects psychanalytiques de la voix. Il a complètement décomposé le chemin de la voix dans le corps, écrivant une pièce précise pour chaque étape de la phonation. Mais ensuite, à travers ses indications musicales, il en appelle à des variations qui ont à voir avec le *ça*, le *moi* et le *surmoi*, et cela pour recomposer les choses.

Et qu'en est-il des trois sous-titres que tu avais choisi en amont : ont-ils, eux aussi, bien résisté au travail ?

Je dirais que le premier était très juste : dans *cryYEAH* (prononcer *crier*), je décompose une émission vocale et je l'étire exagérément. Ce qui renvoie de manière très sensible au corps. Une voix ne devient audible que si elle est d'abord

COMMENT NAÎT LA PAROLE ?
COMMENT NAÎT LA VOIX ? QU'EST-CE QUE
L'EFFORT DE PRODUIRE DE LA PAROLE ?

un corps. Au moment du deuxième volet du laboratoire, intitulé *Kwaheri sauti Yangu* (*Adieu ma voix*/ adieu des femmes africaines à leur voix qu'elles

pensaient volée par le phonographe), on a vu que les hypothèses ont leur vie propre. L'idée de travailler sur le souffle de la vérité chez Saint Augustin était là, mais elle s'est vraiment imposée comme entreprise principale avec ce chœur d'une vingtaine de stagiaires. Selon Augustin, tu t'adresses à Dieu par la prière, par les mots, mais Dieu entend au-delà des mots, il perçoit ce que tu as dans ton cœur. Il s'agissait de créer un code de souffle qui permettait de parler depuis le fond de son cœur jusqu'au fond du cœur de son auditeur. Ça paraît abstrait, mais en le faisant, en le faisant vraiment, de manière investie, sérieuse, intime, une réalité a surgi : comme un flux léger qui transmettait du sens par le sentiment. Il y avait même là-dedans une dimension psychanalytique : dire c'est ne pas dire. J'ai presque été effrayée de voir à quel point les stagiaires sont allés loin dans leur mise à disposition d'eux-mêmes.

Pour le troisième volet, on est parti du titre : *Eliza*. C'était un travail avec un logiciel mis au point par Jörg Köppl, qui permet de faire entendre des phrases à l'envers. Je m'efforçais de reproduire ces segments inversés et j'ai découvert beaucoup de choses étonnantes concernant la prononciation. Qu'est-ce qu'on entend quand on entend la lettre B ou T, qu'est ce que produisent les lèvres, la langue quand elles prennent en bouche les lettres ? Et comment les produisent-elles ? Parler en arrière fait découvrir tous les détails de la langue, même qu'elle a une direction.

Mais je souhaiterais revenir dans un autre travail sur *Eliza*, qui est un programme d'ordinateur qui peut non seulement transcrire la voix humaine de manière synthétique, mais aussi ressentir quelque chose qui ressemble à de la

compréhension, de l'intelligence : cela me fascine vraiment. Comment naît la parole ? Comment naît la voix ? Qu'est ce que l'effort de produire de la parole ?

Y a-t-il d'autres pistes que tu n'as pas pu suivre dans ce laboratoire ? D'autres regrets ?

J'ai grande envie de continuer à travailler avec le chœur. C'est extraordinaire de moduler la voix des autres. Épuisant, aussi. Mais il semble qu'on va continuer sur ces pistes avec ce même chœur dans une performance de Maya Bösch. En général, le moment où on passe de l'idée à la réalisation est très stimulant, mais quand cela traverse d'autres performeurs, c'est encore plus étonnant. Il y a aussi la ventriloquie qui m'intéresse, et qu'on a approchée lors d'un débat avec Vincent Barras, des élèves de la Manufacture, un linguiste et un ventriloque. La voix dans la voix...

Dans ce *work in progress*, le moteur n'était pas de faire spectacle. Vous avez posé des idées et tenté de les atteindre. Qu'est-ce que cela implique comme rapport au public ?

J'aime bien la situation musicale de l'improvisation dans laquelle je me trouve souvent dans ma pratique de chanteuse. On fait et ensuite on dit : c'était. Ce qui indique un lieu qui n'est pas le tribunal. On évite le jugement qui finalise. Pourtant, produire ce lieu n'est pas facile.

Mais ici, s'il y a l'idée de recherche, il n'y a pas vraiment l'idée d'improvisation. Je tenais à l'idée de la gratuité parce qu'en proposant ces trois moments de performance librement, on laisse entendre que les spectateurs sont invités à entrer dans cet espace d'inspiration pour y vivre quelque chose, et pas seulement pour recevoir et sanctionner. Les étiquettes qu'on met sur les choses, les codes qu'on donne déterminent la réception évidemment.

Il y a deux espaces dans ton laboratoire : un espace de performance, la *white box*, et un espace pour exposer une archive matérielle et évolutive sur la voix : c'est *Inaudible College*.

Inaudible College crée un espace de résonance esthétique et sensoriel pour les performances vocales et les installations audio. Il cherche à matérialiser la part inaudible de la voix : le pharynx de la voix, l'instrument voix, le modèle voix, la voix derrière chaque visage. L'ouverture de la bouche comme écluse vocale, la voix comme trou noir dans le visage, la voix comme travail de tournage de la bouche, façonnée par la bouche, mastiquée à pensée perdue. L'ersatz vocal de la fumée de cigarette. La voix aériforme, transparente ou enfumée. L'air comme médium vocal. Volumes vocaux vs volumes pulmonaires. Pendant les trois interventions, la collection matérielle de *Inaudible College* s'est complétée constamment. Certaines contributions se relient à des exposés, constituent le complément muet des interventions et deviennent partie de l'archive. On a conçu cette archive comme un processus : elle contient des formes mixtes entre document et fiction, entre *facts* et *fakes*. Différents dispositifs scéniques réduits se sont également développés à partir de cette archive.

Pour moi, le premier *Inaudible College* en octobre était le meilleur : on a exposé, montré, mais absolument rien expliqué. C'était totalement énigmatique, ces

immenses ballons à gonfler par des pailles, ces *chewing gums*, les *talk chalk* de Vincent Barras sans parole. On a réfléchi, élaboré, inventé des objets pour matérialiser la voix, et on a enlevé tout commentaire. On a enlevé le son. J'ai adoré ça.

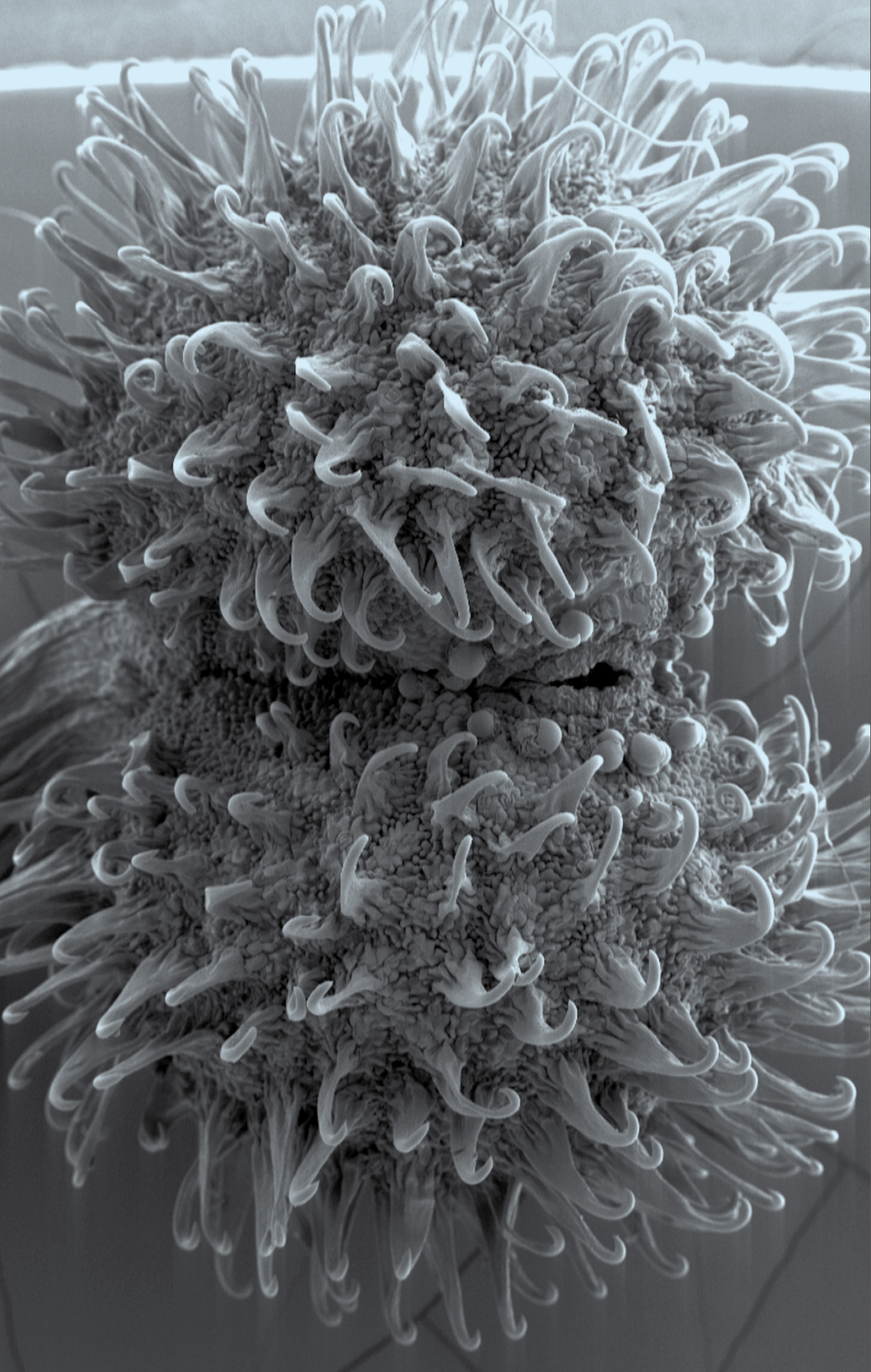
Dorothea Schürch. Chanteuse, performeuse et improvisatrice, Dorothea Schürch fait du corps un instrument vocal sans limite. Elle a déjà travaillé avec la compagnie *sturmfrei* en 2007 sur le projet *Stations urbaines* et a collaboré au *Labo d'Enfer 1/8* en compagnie de Michèle Pralong et Maya Bösch. Elle a été artiste associée à la saison 09/10 du Grü. Autres collaborations : Jacques Demierre, Daniel Mouthon, Vincent Barras, Roger Turner, Phil Minton, John Butcher et John Russell...

Inaudible College. Dorothea Schürch collectionne depuis de nombreuses années quantité de documents sur la voix : dessins, descriptions scientifiques, contes et légendes, essais empruntés à toutes sortes de disciplines, de la psychanalyse à la linguistique, en passant par l'ethnologie. Tant il est vrai que la voix fascine et concerne pratiquement tous les registres de la connaissance humaine. C'est dans le corridor de la *white box*, en marge du lieu de performance proprement dit, que cette immense archive a trouvé une expression plastique et ludique. Dorothea Schürch et ses chercheurs associés ont conçu et bricolé là toutes sortes d'objets et de mises en scène propres à matérialiser la voix, ses trajets, ses effets, ses limites. Des sculptures, des textes, des enregistrements vocaux ou vidéo, des croquis sur ce que produit l'organe de la phonation. Une exposition pensée essentiellement dans sa réalité plastique et valorisée comme un déclencheur d'imaginaire : pas d'explications ici, mais un environnement foutraque, énigmatique, mimant de manière plus ou moins approximative le poumon, les cordes vocales, la mastication, le trou qui parle, etc...

Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Maya Bösch :

La recherche est le TEMPS qu'il faut pour mettre les choses dans le corps. La recherche est pour moi une pratique qui peut ne pas délivrer un produit fini. Je fais une distinction entre la recherche opérée à tout moment (car le théâtre même est une recherche) et la recherche comme une pratique en soi. Avec la compagnie sturmfrei, je mène une recherche théâtrale depuis presque dix ans. Je vois ça comme un chantier permanent, expérimental et transdisciplinaire, qui a comme objectif d'alterner créations de textes classiques et contemporains, de varier les formats (grande création, performance, workshop, installation...), de comprendre l'acteur au sens d'actant, c'est-à-dire qui participe activement à la création artistique. Cette pratique suppose le développement progressif d'une méthode de travail : des essais sur la direction d'acteur, des questions sur l'espace public, des envies et perspectives nouvelles ouvertes grâce aux textes. Ce temps long qui englobe plusieurs projets dans une sorte d'expérience unique représente pour moi la recherche. Sa finalité est de faire du public un coproducteur de recherche pour une durée ponctuelle : celle du spectacle. Ce théâtre se pose évidemment en contrepoint du théâtre d'illustration. Il ne cherche pas à illustrer une fable mais à initier un voyage avec le spectateur dans des abysses humains. La recherche pratique se développe ainsi dans et avec le temps.



Producteurs de tragédie.

L'imagination utopique du theatercombinat

* Claudia Bosse interrogée par Michèle Pralong

S'il est une entreprise qui donne du sens à l'étiquette expérimentale du Grü, c'est bien la traversée menée en quatre ans par le theatercombinat de Claudia Bosse sous le titre producteurs de tragédies. Artiste associée au Grü durant trois ans, elle y a présenté deux des six étapes de ce projet monumental (voir encadré) : en tout, une cinquantaine d'heures de spectacle. Elle a ainsi établi une généalogie ludique et critique de la sociabilité théâtrale des 2481 dernières années. Selon elle, chaque époque historique travaille un type d'interaction humaine particulier, dont l'œuvre théâtrale est le miroir. Reconstituer un modèle relationnel donné et le déplacer (dans le temps et/ou dans l'espace en sortant du théâtre) produit du sens. On tente ici de décrire, sans jugement, quelques aspects de ce laboratoire social. Ce à quoi les travaux de Claudia Bosse se prêtent bien puisqu'elle conçoit ses mises en scène et installations comme des études.

Hypothèse de travail : les systèmes politiques de chaque époque informent de manière profonde les systèmes poétiques. Stylisés, ces modèles de tragédies permettent de déplacer les questions sur notre poétique et notre politique.

Protocole : monter quatre pièces qui permettent de traverser l'histoire du théâtre occidental. Quatre pièces qui, par jeux de similitudes et de contrastes, s'éclairent l'une l'autre : *Les Perses* aident à comprendre *Coriolan*, lequel aide à comprendre *Phèdre*, laquelle aide à comprendre *Bambiland*.

Ce titre paradoxal, *producteurs de tragédie*, fait d'abord écran. A cause du sens moderne du mot producteurs, lié à l'économie. On produit des cacahuètes ou des ordinateurs, pas des tragédies, pas de la poésie. Ou alors, s'il s'agit d'œuvres d'art, on les produit parce qu'on les finance. Face à ce label troublant, on se demande si les producteurs sont ici les auteurs, Eschyle, Shakespeare, Racine, Jelinek ? *Le theatercombinat* ? Les subventionneurs ? Au fil des réalisations, on comprend que cette appellation embrasse largement : les poètes, *theatercombinat*, les institutions théâtrales, les subventionneurs, les media, les citoyens engagés dans des chœurs et les spectateurs (fussent-ils de simples passants interpellés par une performance dans l'espace public). Bref toutes les strates de la société qui participent, d'une manière ou d'une autre, au fait

théâtral. Sont producteurs de tragédie les personnes qui ont, au Grü, organisé durant plusieurs mois le recrutement de 500 citoyens-choreutes pour *Les Perses*. Sont producteurs de tragédie les autorités genevoises qui ont refusé l'autorisation de jouer *Coriolan* sur la Place Neuve. Sont producteurs de tragédie les policiers qui réglaient les traversées des comédiens de *Bambiland* en plein centre de Vienne aux heures de pointe. Sont producteurs de tragédie les acteurs qui n'ont pas voulu jouer dans *Phèdre* parce que c'était nu. On le voit, l'entreprise démontre à quel point le théâtre est une intrication d'efforts, de désirs, de jugements, de positionnements, d'émotions, de refus, de tabous, qui traversent, travaillent toute la société. Intrication qui donne en retour une image globale, précise, datée de cette société. On entend ici la leçon

d'un Brecht (chaque spectacle doit questionner l'institution théâtrale), voire même l'exemple, développé sur un mode artistique, d'un Foucault lorsqu'il piste l'évolution du système carcéral ou médical au cours du temps. Face à cette mise en lumière de la complexité du système de production théâtral, on va s'intéresser ici surtout à l'une des composantes de cette assemblée de producteurs : les spectateurs.

Il faut dire tout d'abord quelque chose du geste de mise en scène de Claudia Bosse : « Au fond, je pèle un oignon. Je simplifie. Je mets en évidence

trois ou quatre axes principaux et j'efface le reste. Je fonctionne par inclusion-exclusion, mais toujours en vue de décomplexifier.

Je crois fondamentalement que le régime politique de chaque époque contraint, détermine le régime esthétique : ces deux sphères sont étroite-

ment liées. Ainsi pour chaque pièce, en partant de nos connaissances historiques et de ce qui reste des textes, j'essaie de créer un modèle lisible. Il faut que le modèle soit clair, simple. Pour cela, je passe toujours par une partition écrite de la pièce, partition qui répond à une série de règles. Pour *Les Perses*, c'était une hauteur d'énonciation dans le corps, pour *Phèdre*, on a suivi les règles de prosodie classique, mais en codifiant la respiration... En simplifiant, on a des chances de comprendre comment une pièce (donc une époque aussi) crée un acteur. Crée un spectateur.

En ramenant à notre temps un système poético-politique ancien, on le questionne et le déplace forcément.

Si je pose des hypothèses au début du travail, il est certain qu'elles évoluent en se matérialisant avec des

acteurs, dans un espace, portées par des contraintes institutionnelles. Il faut apprendre de cette hypothèse au moment où elle se concrétise, pour en faire un univers esthétique fort, cohérent. Quand on a ce cosmos, activé par une équipe très préparée, on peut le confronter au cosmos des spectateurs. »

Choquer

Mais pour que le système perceptif proposé ait une chance de toucher le public, il y faut un choc. Ce que Claudia appelle un acte de terrorisme. Rien de

pire que l'assentiment, le confort, la reconnaissance immédiate par le spectateur de sa place dans le pacte relationnel. Comment Claudia Bosse organise-t-elle le choc ? Il existe un certain *dogma* dans son travail : il y a le plus souvent le choix d'un espace brut et atypique, non-théâtral, non-scé-

nographié, spectaculaire par ses dimensions et/ou les traces de ses anciennes fonctionnalités (friches, chantier, usines...). Espace qu'il s'agira de lire à l'aide du texte, et non le contraire. Il peut aussi y avoir la nudité, des signes excessifs (le retraitement du masque antique la conduit tout particulièrement à des *écarts* ludiques : masques d'animaux en peluche ou masques sado-masochistes), l'inconfort postural du spectateur, voire les conditions thermiques extrêmes (trois heures de *Coriolan* dans une ancien atelier mécanique par zéro degré marque le spectateur dans son corps), l'intégralité des textes (ce qui, le plus souvent lié à des greffes hétérogènes, conduit à de longues représentations), une profération métallique de la parole qui vise à sa spatialisation, le refus des applaudissements (sauf si des amateurs sont impliqués dans le jeu)... Pour faire vite, on pourrait

ON LE VOIT, L'ENTREPRISE DÉMONTRE À QUEL POINT LE THÉÂTRE EST UNE INTRICATION D'EFFORTS, DE DÉSIRS, DE JUGEMENTS, DE POSITIONNEMENTS, D'ÉMOTIONS, DE REFUS, DE TABOUS, QUI TRAVERSE, TRAVAILLE TOUTE LA SOCIÉTÉ.

résumer ainsi : Claudia Bosse choisit un espace a-théâtral (s'il est théâtral comme la *black box* pour *Les Perses*, elle l'annule en le surpeuplant), monte le son et enlève l'image. Entendez pas là, toute image qui vivrait pour elle-même, sans être d'une manière ou d'une autre vectrice de la parole. Le volume sonore des *Perses*, à voix nues, est ainsi monté au-delà de celui d'un concert rock : manière de mimer la violence de la guerre par le son et non, comme le plus souvent, par l'image. L'histoire, les faits, les actes sont dans ce qui est dit, pas dans ce qui est montré. Prenons Racine : sur scène, Phèdre n'est pas une femme, la confidente n'est pas jeune. Peu importe. Les mots disent que l'une est femme, que l'autre est jeune. On pourrait d'ailleurs développer davantage les différentes manières utilisées pour véritablement spatialiser le son puisque chaque texte se trouve médiatisé vers la scène par une partition singulière.

Partition qui met en jeu non seulement l'organe de phonation, mais tout le corps, de manière précise, engagée. Ce traitement conduit à une somatisation du son, à une objectivation en trois dimensions parfois très violente. En cela surtout que la langue allemande criée rappelle aujourd'hui encore un trauma. Mais c'est une autre question.

Chorégrapheur les regards

Restent donc de manière très perceptible et simple : un espace, des acteurs, des spectateurs, du temps et un texte. Tous éléments à organiser pour que les mots deviennent tenseurs de la conscience. Il est évident que le texte lui-même, que la tragédie suscite un choc. Mais si la tragédie dispense une énergie, il importe pour Claudia Bosse de la matérialiser dans un système émetteur-récepteur propre à l'amplifier. Nous examinerons ici ce registre parti-

Producteurs de tragédies / De la guerre et du théâtre

Il faut d'abord rappeler que *producteurs de tragédies* fait suite à une décennie de recherche du *theatercombinat* sur le corps, le temps et l'espace. C'était notamment *Anatomie, Sade, Wittgenstein* (2001-2003), puis *firmaraumforschung* (2004-2005). Le focus *producteurs de tragédies* (2006-2009) est ainsi un retour au théâtre, au jeu. Même si les composantes plastiques, performatives, architecturales, urbaines... y restent toujours embrassées avec attention et pertinence. « À quoi diable sert encore le théâtre ? », s'est demandé *theatercombinat* en 2006.

Producteurs de tragédies est donc une enquête, une coupe dans l'histoire du théâtre pour trouver des réponses. Ou du moins replacer quelques questions. Le projet rassemble six propositions scéniques (plus une poussière d'avatars), dont deux ont été créés au Grütli : *Les Perses* et *Phèdre* (*Coriolan*, prévu sur la Place Neuve durant le Festival de La Bâtie 07 a été annulé faute d'une autorisation municipale). De -472 avec *Les Perses* d'Eschyle à 2009 où se terminent les producteurs de tragédies, 2481 années sont traversées. D'où le titre de l'hybride final : *2481 Disaster Zone*, un Frankenstein fait d'extraits d'Eschyle, Sénèque, Shakespeare, Racine, Jelinek.

Theatercombinat a choisi des textes de rupture socio-politique, des pièces sur des guerres qui instaurent ou consolident un régime nouveau. *Les Perses* d'Eschyle (-472) évoque le renforcement de la démocratie athénienne après la guerre de Salamine ; *Coriolan* de Shakespeare (1607) plante le début de la république romaine, avec la masse plébéienne qui devient acteur de l'histoire (la langue y devient ainsi outil de négociation politique) ; *Phèdre* de Racine (1677) cimente les bases de l'absolutisme (l'alexandrin fonctionnant comme instrument de contrôle politique et moral) ; *Bambiland* de Jelinek (2003) mixe *Les Perses* avec la deuxième guerre du Golfe (et le théâtre devient, face à cette *guerre propre*, traité de cynisme.)

culier de production d'un choc : la mise en scène du spectateur, la chorégraphie des regards.

Décrivons rapidement les systèmes relationnels et donc perceptifs proposés dans *producteurs de tragédies* :

Les Perses : fusion-confusion des spectateurs et des choreutes dans un espace commun, non séparé, sans aucun marquage par le costume ou le maquillage. Une foule remplit la salle, habillée comme à la ville : la moitié sont des spectateurs, la moitié sont des choreutes. Avec certains soirs même, une supériorité numérique des choreutes sur les spectateurs. L'espace est saturé. Le spectateur est sans cesse déplacé par les mouvements du chœur. Il y a donc là une espèce de liberté donnée au public, mais finalement, elle était très contrainte par la présence de 280 à 300 personnes sur 240m².

Il faut noter que Claudia Bosse, par le travail investi des citoyens du chœur, évite ce que la critique d'art Nicolas Bourriaud appelle *la société des figurants* : soit une manière purement fanfaronne et médiatique d'impliquer fugacement les individus dans la société du spectacle.

Coriolan : décalque du système politique romain de la plèbe et du patriciat sur l'installation des spectateurs. Dans une ancienne halle de réparation de bus et de trams, certains spectateurs sont assis sur le haut d'une tranchée, d'autres dans le fond de cette même tranchée. De toute la série, c'est clairement le dispositif le plus rigide, le moins interactif.

Phèdre : liberté de déplacement des spectateurs dans trois espaces, de plain-pied autour du ring central où se joue la *Phèdre* de Racine (celle de Sénèque est donnée depuis les bords de l'espace), sur une tribune surplombante ou sur une petite estrade. Claudia Bosse : « J'ai regretté que les spectateurs se soient finalement peu approchés du ring, qu'ils aient

négligé cette possibilité du gros plan sur les corps. Il aurait fallu avoir beaucoup plus de monde pour que cet espace de proximité soit investi. »

Bambiland : prise de différents espaces publics par un escadron de performeurs (places, rues, musées...) équipés de deux systèmes très bricolés de propagation de la voix (douze chariots porteurs d'une parabole de diffusion et des casques surmontés de porte-voix : tout est enregistré et les performeurs ne sont que des transporteurs de parole, aucunement des porteurs de parole). La plupart de

VOYEZ RACINE :
SUR SCÈNE, PHÈDRE N'EST PAS UNE FEMME,
LA CONFIDENTE N'EST PAS JEUNE.

ces performances sont pensées comme des commandos théâtraux lancés ex abrupto à la rencontre des visiteurs ou des passants. Claudia Bosse : « Dans un quar-

tier populaire, on nous a jeté des légumes. Et à d'autres moments, on percevait à quel point la perturbation des codes de la rue par un texte poétique pouvait être forte : certains passants emportaient avec eux une seule phrase peut-être de Jelinek, mais vraiment reçue, vraiment entendue. » *Bambiland*, comme *Turn terror into Sport*, ne détournent pas les codes de la scène : ces performances malmènent les codes de la voie publique.

2481 Desaster Zone : installation sur un classique gradin frontal. Gradin d'une centaine de places, minuscule, face à l'espace démesuré d'une halle de tri (2200 m²). Une assignation somme toute traditionnelle du public. Mais très vite, le gradin explose en une vingtaine de chariots sur roulettes que les acteurs manipulent tout au long de ce *Desaster zone* : créant des effet d'approchement-éloignement saisissants. Claudia Bosse atomise le *teatron*, ce lieu exclusif du spectateur, et en règle la chorégraphie. L'œil de chaque spectateur devient une caméra montée sur roulette, obéissant aux mouvements prévus par le script. Claudia Bosse : « Avec ce texte complètement fragmentaire, j'ai voulu casser la

déambulation, qui était alors notre marque de fabrique. Et trouver une manière de maîtriser les points de vue sur ces fragments. »

Diviser le travail autrement

On peut voir dans cette séquence des *producteurs de tragédie* une évolution de la relation émetteur-récepteur. Entamée sur une proposition de liberté déambulatoire absolue pour le spectateur avec *Les Perses*, la recherche se termine sur un acte d'autorité quasi filmique dans *Desaster Zone*, puisque le spectateur est contraint à un montage de différentes distances et de différents plans. A ceci près que chacun a son film propre.

S'il est un effet que l'on peut lire dans ce travail, c'est la volonté d'échapper au modèle fournisseur-client de la culture théâtrale canonique. De démonter une certaine division du travail théâtral pour fonder un nouveau pacte de collaboration à chaque occurrence. Cela tout en nouant l'esthétique, l'historique et le social. Mais qu'est-ce qui est visé à travers ces différentes manières de mettre en scène le spectateur ? « Ce que je cherche par ce travail, c'est une utopie de communication. Utopie qui ne peut exister que dans la sphère relationnelle du moment théâtral. Dans le vif de la confrontation, de la co-présence. La force singulière du théâtre est là : dans la mise en rapport de ceux qui ont le texte et de ceux qui ne l'ont pas. Il faut mettre en dépendance, le temps de la représentation, deux sociétés indépendantes. Ici et maintenant, dans le jeu. Avec la question sous-jacente : dans quel endroit de la vie quotidienne cette relation peut-elle trouver un écho ? C'est cette médiatisation qui m'intéresse. L'espace intermédiaire entre émetteurs et récepteurs. »

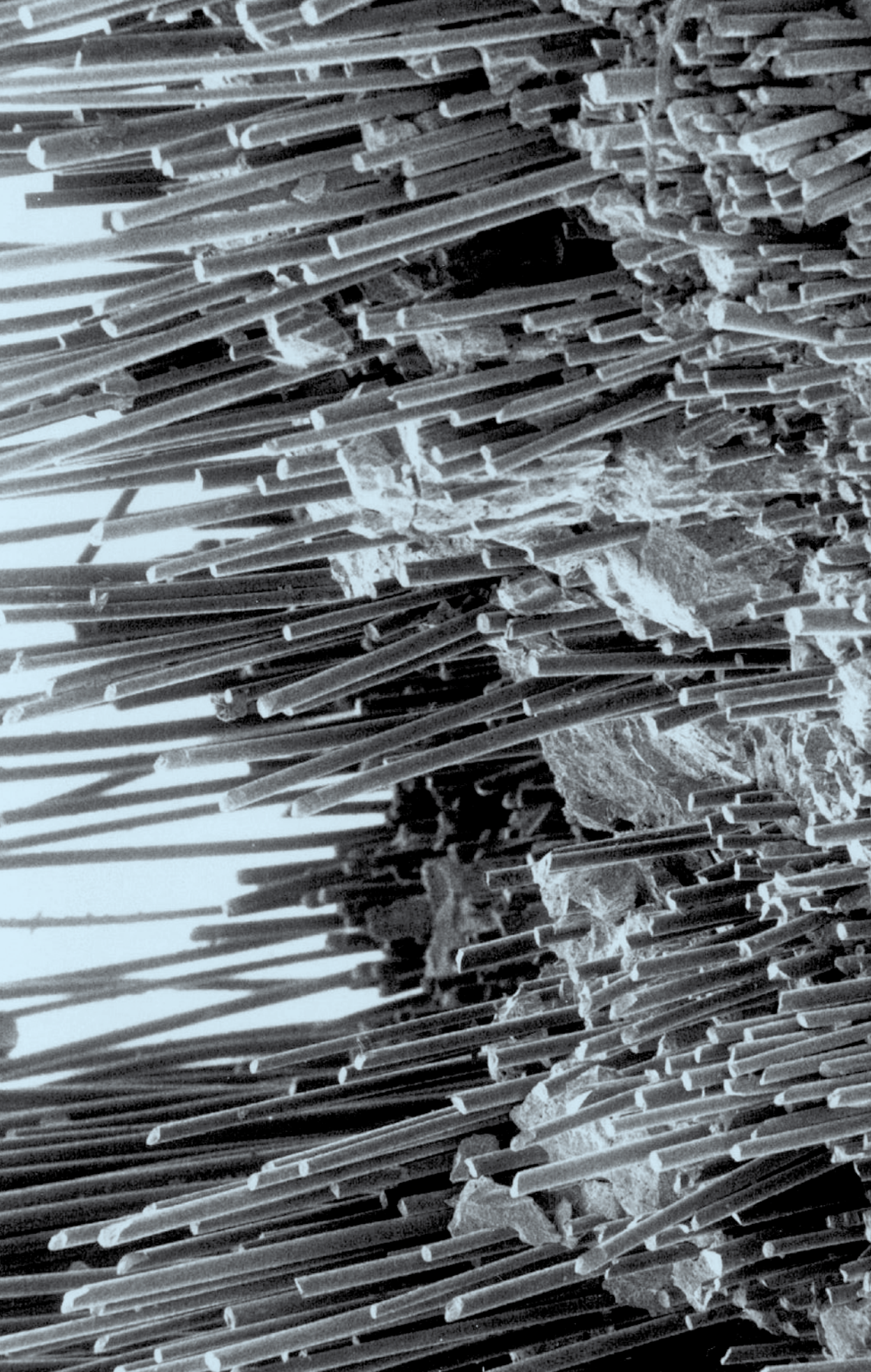
Ainsi, au-delà du simple désir de secouer les comportements moutonniers, cette manière d'investir le mode communicationnel spécifique du théâtre semble viser une certaine émancipation de l'individu. On pourrait y lire un héritage de l'utopie situationniste sauf qu'ici, le but n'est plus révolutionnaire : ce théâtre travaille de micro-contextes pour aménager autrement le réel. Pas des lendemains qui chantent, mais de modestes espaces-temps où penser la société autrement.

LA PLUPART DE CES PERFORMANCES
SONT PENSÉES COMME DES COMMANDOS
THÉÂTRAUX
LANCÉS EX ABRUTO À LA RENCONTRE
DES VISITEURS OU DES PASSANTS.

IL FAUT RENDRE LE QUOTIDIEN ÉTRANGE,
AUTRE, POUR METTRE EN QUESTION LES
CONTRATS QUI RÉGLEMENT LA VIE SOCIALE.

« Je cherche une *Verfremdung* du quotidien, poursuit cette émule de Bertolt, qui se permet toutefois de déplacer la méthode Brecht. « Il faut rendre le quotidien étrange, autre, pour mettre en question les contrats qui règlent la vie sociale. Mais là où Brecht représente des situations, je les crée vraiment. Le théâtre

est le médium le plus à même de susciter cette étrangeté, en opposant au monde quotidien d'autres temporalités, d'autres espaces de concentration de l'œil... » Une conception qui renvoie à la notion d'interstices développée par Marx : soit des espaces de socialité non soumis à la loi du profit, inventant des liens hors du marché. En créant ces expériences, ces interstices, en problématisant les questions relationnelles, en court-circuitant les rapports habituels, *theatercombinat* produit de nouvelles aventures relationnelles et perceptives. Alors, à quoi diable sert le théâtre ? A ouvrir pour le spectateur un double dialogue : avec l'œuvre et avec son quotidien. Ce théâtre fonctionne ainsi comme un véritable laboratoire esthétique de socio-politique.



« Bambiland Day », ma journée de théâtre nomade à Vienne.

Une expérience de spectateur émancipé

* Yi-hua Wu

Chercheuse, Yi-hua Wu écrit actuellement une thèse en art contemporain, travail notamment marqué par le theatercombinat de Claudia Bosse. La jeune Taïwanaise a donc suivi toute la série des Producteurs de tragédies. Elle relate ici sa journée à Vienne pour le Bambiland Day organisé un jour de parade militaire. Ou quand la langue sarcastique de Jelinek se plaque sur le sérieux d'une armée.

En automne 2008, je suis allée voir le « *Bambiland Day* » organisé par *theatercombinat*. Je savais qu'il était inutile d'en regarder seulement des extraits sur Youtube.

« *Bambiland* » est une pièce de théâtre qu'Elfriede Jelinek a écrit en 2003 pour protester contre la guerre en Irak. C'est le seul document que j'aie lu avant de partir pour Vienne. Je suis arrivée le 26 octobre. Ce jour-là, la Heldenplatz, la place historique la plus grande et la plus importante de Vienne, baigne dans une atmosphère festive : c'est la fête nationale autrichienne. Je suis là avec mon bagage de touriste, mais aussi en spectatrice. La Heldenplatz est spectaculaire, presque irréelle pour moi. Toute la place est occupée par des engins de guerre gigantesques que je n'ai jamais vus de ma vie, des haut-parleurs puissants diffusent la voix d'un présentateur, des enfants s'amuse, des *wow* d'admiration éclatent dans l'air. Cette ville se dévoile ainsi, dans une construction étrange où se mêlent ambiance de fête et atmosphère de guerre. Le message est très clair : Nous sommes un peuple fort et fier de posséder ces engins *amusants* ! Babies, Links! Links! Ein, zwei, drei, vier ! Les enfants sont heureux de jouer au milieu des dispositifs militaires exposés. Les passants apprécient certainement que la guerre ne se déroule pas ici, mais ailleurs ! Je fais aussi *wow* mais dans un sens inverse...

Radios portables

« *Bambiland total* », une des créations sérielles théâtrales de *theatercombinat*, commence sur cette place des héros, Heldenplatz. Ici, pas de scène frontale pour les comédiens car nous sommes tous sur la scène, sur cette place où se déroule la vie. « *Bambiland total* » est une intervention sociale qui multiplie des événements sonores : diffusion radiophonique, parades, expositions et performances. Des petits groupes se sont formés pour suivre la rencontre. Chaque participant reçoit une radio portable qui porte une notice, écrite à la main : « *Bambiland* ». Les radios sont réglées sur le canal de la radio locale viennoise *ORANGE 94.0 MHz*. C'est parti ! On entend la voix d'une femme qui lit le texte de Jelinek : « ... Burning, Burning. Explosives round the wells where the oil builds up and burns uselessly. Hard to imagine and difficult to predict. Whoever managed to rescue themselves from drowning in the sea, at least them we would kill. ... » *Bambiland* est ainsi diffusé tout au long du parcours, en passant devant l'hélicoptère, les chars d'assaut, les mitrailleuses. Les passants s'arrêtent, écoutent un moment, puis nous quittent en riant. D'autres spectateurs sont très fidèles et nous accompagnent jusqu'à la fin : ce sont les policiers et les soldats... J'aime les voir écouter les phrases, les comprendre avant d'être émus ou embarrassés. Oui, ils sont là pour surveiller autant que pour être observés.

Cette première intervention ironique, face au matériel de guerre, génère une tension. Une image critique s'impose à moi sous une apparence anodine, une image subtile, cynique, imprégnée en *live* au delà de notre société du spectacle. Je ne me sens pas dans la peau d'une activiste contre la guerre, mais comme une spectatrice-participante et je réalise qu'un problème éthique se pose : quand la machine d'état fabrique une image divertissante de la guerre, la guerre semble se dérouler dans un parc de loisirs!

Une situation mentale

En utilisant ce contexte social, *theatercombinat* superpose un spectacle au spectacle. Un café au lait à la Jelinek... C'est piquant. Je dispose ma

notice *Bambiland* sur un char d'assaut et je pars vers le deuxième site de « *Bambi's universe* » : CAT (Contemporary Art Tower) de MAK- Gegenwartskunstdepot Gefechtsturm Arenbergpark. CAT est une massive tour de béton sans fenêtre, recouverte d'un gris tout aussi lourd. Son histoire colle à la guerre car elle abritait un des plus importants dépôts militaires durant la période nazie. Un chariot sonore qui pourrait être une arme d'attaque est installé à l'entrée. Tout de suite je reconnais la voix de femme entendue ce matin à la radio. Ici j'entends mieux les mots. De loin, de près, une résonance étrange et insaisissable frappe les visiteurs qui en cherchent la source. C'est une autre sensation que 'spectaculaire' tant cette atmosphère glace le sang. Je rentre à l'intérieur et plus je marche, plus j'ai l'impression de me promener dans *La Fin des temps*, roman de Haruki Murakami, un univers sombre, fermé, distancié, pour des êtres dépourvus d'ombre. Dans des salles de projection, je vois aussi l'image du Bambi de Disney. Le texte de Jelinek se déroule en superposition, silencieux. Ce genre de vidéo est reproduit sur différents supports à tous

les étages du bâtiment. Je croise une femme au visage dépourvu d'expression portant un grand mégaphone sur la tête. Encore cette voix de femme! Des hommes-mégaphones sont couchés ou assis par terre, ou marchent d'un étage à l'autre. Mais il s'agit toujours de cette voix, indéfiniment diffusée. Il s'agit pour moi d'une expérience étrange par rapport à celles vécues dans l'art contemporain. Je ne suis pas simplement dans une installation vidéo, je suis dans une situation mentale qui me suit, tout

comme moi, je la suis. Dans la salle suivante, *theatercombinat* a placé douze chariots sonores. La voix de la femme crée une constellation spatiale synchronisée. La poésie de l'enfer

de Jelinek se manifeste alors dans cet orchestre. *Theatercombinat* nous montre ainsi une autre image réflexive / kaléidoscopique de la guerre, différente de celle du matin : d'autres histoires, d'autres recherches, d'autres espaces se combinent. Chaque grain de voix, chaque mot projeté attaque notre perception, notre sensibilité telle qu'elle est sollicitée par cette architecture.

Cortège poétique

A 19h, la troisième intervention « *Bambi's universe* » rassemble tous les spectateurs pour une cérémonie de présentation dans ce grand dépôt. Des hommes vêtus de noir, au visage caché derrière des masques blancs, sont assis sur de très hauts tabourets au fond de la salle. Contrairement à la présentation théâtrale habituelle, ces hommes sont immobiles. Les chariots sonores assurent l'animation par la diffusion du texte, tandis que les hommes masqués descendent de leur tabouret, l'un après l'autre, avant de se saisir d'un composant du dispositif sonore et de se diriger vers la sortie. En même temps, ils ont quitté leur masque pour l'installer sur leur casque-

QUAND LA MACHINE D'ÉTAT FABRIQUE
UNE IMAGE DIVERTISSANTE DE LA GUERRE,
LA GUERRE SEMBLE SE DÉROULER
DANS UN PARC DE LOISIRS!

mégaphone. Je réalise alors la particularité de cet événement théâtral où personne ne joue un rôle. Chacun a sa propre identité autonome, tout comme moi. Le texte est toujours porté par la même voix sous forme d'un monologue spatialisé polyphoniquement lors de chorégraphies improvisées. Nous partons à pied, les chariots coordonnent nos déplacements de manière discursive et collective. Un paysage sonore en mutation permanente envahit la rue, traverse la ville, ce sera mon seul guide lors de cette soirée. Sur notre passage, les habitants se massent à leurs fenêtres, les auto-

JE NE SUIS PAS SIMPLEMENT DANS UNE
INSTALLATION VIDÉO, JE SUIS DANS
UNE SITUATION MENTALE QUI ME SUIT
TOUT COMME MOI, JE LA SUIS.

mobilités baissent leurs vitres, les commerçants sortent sur le pas de leur porte. Le son du texte de *Bambiland* se glisse dans la ville comme une poésie flottant dans l'air. Cela produit un étonnant effet de synthèse entre les voix et l'architecture baroque viennoise. C'est une étrange attention portée sur ces monuments spectaculaires et ces beautés de la bourgeoisie quotidienne. Comment parler d'une guerre actuelle mais lointaine dans cette capitale du vieil Empire autrichien confrontée à sa propre histoire et à sa propre mémoire? Tout est flexible, dynamique dans un chaos structuré.

Finalement, nous sommes de retour à Heldenplatz avec les hommes mégaphones. L'hélicoptère git solitaire comme un arbre brûlé la nuit dans un champ. La voix de la femme avait attiré l'attention des soldats qui gardaient les armes. Ils représentent toujours les spectateurs les plus actifs. Je vois qu'ils parlent de nous. Certains rient discrètement. Armés de leurs pistolets, ils encerclent les hommes mégaphones. La police arrive elle aussi. Cette intervention se termine par une scène de tension policière. J'applaudis! Le spectacle est fini. C'était ma journée de théâtre-nomade avec *theatercombinat*, promenade dans un espace-temps hétérogène, entre des flux de ville et des flux de texte.

Yi-hua Wu. Artiste, doctorante en Arts Plastiques à l'Université Paris 8. Taïwanaise, elle vit et travaille à Paris et à Genève. Sa thèse porte sur : « L'œuvre en situation postdramatique dans l'art contemporain ».

Cette recherche propose une analyse de la théâtralisation grandissante du réel. Elle examine la possible reconstruction du sujet, au moment de l'échec de la polis esthétique, à partir des créations contemporaines postdramatiques.

Claudia Bosse. A étudié la mise en scène à la haute-école Ernst Busch de Berlin. Elle a réalisé des mises en scènes, des chorégraphies et des installations théâtrales et plastiques à Berlin, Genève, Vienne, Düsseldorf, Podgorica, Hamburg, etc. Le *theatercombinat* a été fondé en 1996 à Berlin, puis s'est installé à Vienne en 1999. Claudia Bosse en assure la direction artistique.

Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Claudia Bosse :

*Pour moi, il y a recherche
quand on crée en pensant, en cherchant, avec le corps, l'espace, le temps, la langue
dans une communauté de producteurs de théâtre;
quand ce geste de création est nourri d'un intérêt, d'une question auxquels on ne
peut répondre qu'avec les moyens du théâtre;
quand les moyens usuels du théâtre sont questionnés et redéfinis pour cette
recherche;
quand, à l'intérieur de cette recherche, en raison d'une mise en question complexe,
le contrat du théâtre est redéfini;
quand l'intrication habituelle des éléments langue-corps-espace-temps réclame
une nouvelle grammaire;
quand chacune des personnes impliquées dans ce processus apprend ce qu'il ne
sait, ne pressent, ne comprend pas encore;
quand la question, le doute, l'intérêt posés comme point de départ d'une recherche
théâtrale ne le sont pas par hasard.
L'histoire peut être un réservoir de questions et de contextes qui nous libèrent de
la vanité d'un présent sans avenir, et qui nous montre à quel point nous sommes
dépendants, dans nos manières de faire, de notre époque.
Le théâtre souffre ainsi comme réceptacle particulier des temps. Une recherche théâ-
trale peut décanter les substances qui se trouvent dans ce réceptacle, les mélanger
autrement et engendrer de nouvelles substances.
Une recherche théâtrale est une quête avec une équipe expéditionnaire formée de
biographies différentes. Équipe qui s'aventure sur des terres non défrichées.*

La recherche est un voyage

* Anne-Catherine Sutermeister

*Depuis les réformes de Bologne, les Hautes écoles d'art sont amenées à faire de la recherche appliquée
comme toutes les autres Hautes écoles spécialisées. Qu'entend-t-on par recherche? Une création n'est-
elle pas une recherche par définition? Quels critères sont déterminants pour qualifier un travail de re-
cherche? Au-delà de certaines exigences formelles s'esquissent pour les praticiens et théoriciens du théâtre
des opportunités passionnantes, ouvrant des espaces de réflexion et d'expérimentation pour approfondir
leur travail artistique.*

Avec l'intégration des écoles d'art dans les Hautes écoles spécialisées (HES), de nouvelles missions se sont ajoutées à l'enseignement. À côté des prestations de service et de la formation continue, la recherche occupe une place déterminante. Pour la Conférence des Recteurs des Hautes écoles spécialisées suisses (KFH), la recherche vise à *produire des connaissances et des pratiques nouvelles ou à combiner des connaissances existantes de manière nouvelle. Cela implique que l'on connaisse le savoir existant, dans le contexte scientifique, pédagogique ou artistique. Les questions initialement posées et les questions traitées dans la recherche tiennent compte des problématiques liées aux différentes pratiques professionnelles.* R&D dans les Hautes écoles spécialisées, Conférence des Recteurs des Hautes Ecoles Spécialisées Suisses, Berne le 15.4.2008, p. 4.

Comment dès lors transposer cela dans le domaine de l'art? Après de longs débats sur les spécificités de la recherche en art, les écoles artistiques ont lancé leurs premiers projets de recherche. Trois types de recherche s'esquissent (Borgdorff, Henke : 2007) : une recherche *à travers* l'art, fondée sur l'expérimentation et impliquant l'engagement d'« artistes

chercheurs », une recherche *au service de l'art* ou *pour* l'art, soulignant la dimension appliquée de la recherche, qui doit répondre à des questionnements actuels, et enfin la recherche *sur* l'art, rejoignant la mission de la recherche académique, mais abordant de préférence des sujets d'actualité. À lire les projets sélectionnés par le Fonds national suisse pour la recherche scientifique (FNS), organisme finançant la recherche, on remarque cependant que la majorité des projets artistiques sont toujours menés par des universitaires alors que la recherche devrait prioritairement s'adresser aux artistes! En cause, les profils des chercheurs actuellement légitimés par le FNS, et des critères souvent très exigeants, allant parfois à l'encontre de la dynamique artistique, qui découragent les praticiens.

Création et analyse

Le défi consiste donc à prouver qu'un artiste est tout aussi capable – avec ses modalités propres - de développer un travail rigoureux et fondé, et de concilier les spécificités d'un travail artistique avec les critères généraux d'une recherche – ou de créer

une équipe de recherche mixte, composée d'artistes chercheurs et académiciens. Au premier abord, les positions semblent réellement inconciliables : alors qu'un artiste expérimente et recherche pour développer un travail personnel, singulier, unique, la recherche vise à produire un savoir généralisable, utile à la profession ou au domaine ; au lieu de partir d'un questionnement ou d'une hypothèse objective, l'artiste part souvent d'une intuition et ne revendique pas forcément le caractère novateur de son travail ; enfin, l'artiste produit une œuvre qui peut être visuelle, spectaculaire, musicale et textuelle, alors que les résultats d'une recherche sont communément présentés sous la forme d'un texte descriptif et analytique. Est-ce dire qu'une œuvre n'est pas à même de « dire » des choses ? L'expression d'une pensée théorique se réduit-elle réellement au verbe ? Une œuvre n'est-elle pas capable de communiquer à travers ses langages propres des idées et des savoirs au même titre qu'un texte - ou en d'autres termes, les œuvres ne peuvent-elles intégrer une dimension cognitive ? Ou l'art doit-il conserver cet « infracassable noyau de nuit » dont parlait André Breton, cette part irréductible et mystérieuse ? Comment résoudre cette équation entre le sentir et le penser, entre le génie et la rationalité qui permet la mise à distance critique ? L'artiste du XXI^e siècle doit-il encore – ou veut-il encore – se prévaloir d'une vision profondément romantique de l'art, excluant la dimension réflexive ? Bien sûr, l'art a proposé différentes réponses à ces questions au cours de son histoire. Et si l'on s'intéresse aux processus de recherche scientifiques et de création, il s'avère que les analogies sont bien présentes. En

effet, comment prétendre que le scientifique renonce à son intuition et qu'il n'y a aucune créativité dans les sciences ? À l'inverse, il suffit de songer à la Grèce antique, au Siècle des Lumières et aux laboratoires artistiques du début du XX^e siècle pour se rappeler à quel point l'art a fait l'objet d'approches systématiques, voire scientifiques.

Artiste-chercheur

On le voit, les tensions entre l'objectivité et la subjectivité, la rationalité et l'intuition sont riches et productives. Ainsi la recherche, au sens où elle se pratique aujourd'hui dans les écoles d'art suisses, vise à entremêler, voire entrecroiser la recherche et la production artistique, la réflexion consciente et la rêverie chère à Gaston Bachelard. Au lieu d'affirmer une césure entre objectivité et subjectivité créatrice, le chercheur en art tiendrait le pari de considérer ensemble l'un et l'autre. Il n'y aurait plus d'analyse rationnelle, mais la prise en compte que ce sont les interactions entre sujet et objet qui créent du sens. L'artiste-chercheur accepterait donc de se situer dans un va-et-vient entre réflexion et création, devenant à la fois sujet créateur et objet de recherche. Cette dichotomie n'est pas un exercice facile. Elle implique aussi deux types de résultats : un travail artistique et une réflexion *sur* ce travail, ou sur le processus de création.

Nouveaux territoires

A La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande, plusieurs projets font l'objet d'une demande de financement, auprès du FNS, et sont dans l'attente d'une réponse. Ils s'orientent en

LE DÉFI CONSISTE DONC À PROUVER QU'UN ARTISTE EST TOUT AUSSI CAPABLE – AVEC SES MODALITÉS PROPRES - DE DÉVELOPPER UN TRAVAIL RIGOREUX ET FONDÉ, ET DE CONCILIER LES SPÉCIFICITÉS D'UN TRAVAIL ARTISTIQUE AVEC LES CRITÈRES GÉNÉRAUX D'UNE RECHERCHE – OU DE CRÉER UNE ÉQUIPE DE RECHERCHE MIXTE, COMPOSÉE D'ARTISTES CHERCHEURS ET ACADÉMICIENS.

productives. Ainsi la recherche, au sens où elle se pratique aujourd'hui dans les écoles d'art suisses, vise à entremêler, voire entrecroiser la recherche et la production artistique, la réflexion consciente et la rêverie chère à Gaston Bachelard. Au lieu d'affirmer une césure entre objectivité et subjectivité créatrice, le chercheur en art tiendrait le pari de considérer ensemble l'un et l'autre. Il n'y aurait plus d'analyse rationnelle, mais la prise en compte que ce sont les interactions entre sujet et objet qui créent du sens. L'artiste-chercheur accepterait donc de se situer dans un va-et-vient entre réflexion et création, devenant à la fois sujet créateur et objet de recherche. Cette dichotomie n'est pas un exercice facile. Elle implique aussi deux types de résultats : un travail artistique et une réflexion *sur* ce travail, ou sur le processus de création.

fonction des deux axes suivants : s'interroger sur les relations entre les arts de la scène et les autres arts connexes comme la littérature, les arts visuels ou le design ; questionner les relations entre les arts de la scène et les champs extra-artistiques.

Matériau Pathos : pour une réappropriation théorique et pratique des effets pathétiques au théâtre s'interroge sur la production de l'émotion dans le théâtre contemporain. L'hypothèse recherche est que le concept de *pathos*, étendu à la plupart de ses avatars historiques et élargi à l'ensemble des éléments constitutifs d'un spectacle, recèle un grand potentiel en matière de *savoir* scientifique et de *savoir-faire* technique. La question concerne également le *savoir-être*, dans la mesure où une démarche artistique se définit comme un processus destiné à interroger voire à modifier un contexte culturel et social aujourd'hui particulièrement perméable aux émotions. Ce projet, conduit par Prof. Danielle Chaperon (Université de Lausanne) se déroulera en partenariat avec le Théâtre de Saint-Gervais (Genève) et le metteur en scène Christian Geoffroy Schlitter, enseignant associé à la Manufacture.

Pour une alliance entre arts de la scène et recherche scientifique est un projet ambitieux, sur trois ans, qui réunit des artistes passionnés par les nouvelles technologies et La Manufacture, l'EPFL (Ecole polytechnique fédérale de Lausanne), la ZHDK (Zürcher Hochschule der Künste) et l'Université de Munich (Institut d'études théâtrales). Plusieurs domaines seront explorés : la lumière / LED, les dispositifs acoustiques interactifs, la scénographie interactive et la virtualité, les robots volants et les interactions tridimensionnelles et les interfaces ordinateur/cer-

veau au service d'une réalité augmentée. L'objectif du projet est de développer de nouvelles technologies au service de la scène et de mener en parallèle des réflexions sur les relations entre les potentialités technologiques, les arts de scène et la place du corps et de l'être humain dans ce contexte.

Autre projet en cours : une recherche sur les potentialités des enseignements inter- et transdisciplinaires, réunissant La Manufacture, la Haute école de musique de Lausanne et l'Ecole cantonale d'art du Valais.

CHERCHER SANS FORCÉMENT TROUVER...

Alors que les artistes se trouvent de plus en plus pressés de produire pour pouvoir vivre de leur art, la recherche prend une place originale dans le système artistique. Elle offre des espaces de non-productivité, de réflexion, d'expérimentation et de maturation, où l'artiste doit pouvoir se ressourcer. Quitter les terres connues pour découvrir de nouveaux territoires... Chercher sans forcément trouver... En ce sens, la recherche est une invitation au voyage vers des contrées artistiques inexplorées.

Anne-Catherine Sutermeister. Responsable de Recherche et Développement à La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande.

Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Ana van Bree :

Est-ce que je considère que je fais un théâtre de recherche ? Je dirais simplement que j'essaie de faire du théâtre aujourd'hui.

Est-ce que ce sont les endroits où on va chercher qui justifient une étiquette théâtre de recherche ?

Est-ce qu'il existe une musique de recherche ? une danse de recherche ?

Si les conditions de la recherche sont : une forme, des règles, des objectifs clairs et communs qu'on remettrait en question, ces conditions existent-elles encore ?

Je vois le théâtre comme un mouvement allant de l'infime au tout et vice-versa ; la complexité, la multitude, les perspectives, les contradictions, les traditions, les références, les héritages, les utopies, le souffle. Chercher à développer les espaces entre les prises de parole, entre les images, entre les sons. ... Laisser au spectateur de la place pour sa propre représentation. Cesser de le considérer comme un consommateur. L'activer.

D'où parle-t-on ? À qui ?

Le théâtre comme espace d'expérimentation. Image/corps, mot/image, mot/corps, image/son, mot/son, espace/image, espace/corps, espace/son. Chaque discipline a ses caractéristiques, non pas au service de l'illustration, du commentaire, de la démonstration, mais visant, par accumulation, à susciter émotion, réflexion, trouble, intérêt chez le spectateur.

On n'est plus aujourd'hui une communauté qui s'adresse à une communauté. Mais une multiplicité qui s'adresse à une multiplicité.

Etre dans le présent et, avec le passé, construire le futur pour que « les jeunes ne pensent pas que la guerre de 14-18 a eu lieu au 15ème siècle » (Guy Cassiers).

« Un objet devient art quand il se montre pour lui-même et que, en se montrant, il dévoile autre chose que ce qu'il montre. La manière de se montrer, par exemple, et ainsi, tu te vois regarder. » (Arjan Mulder)

Armel Roussel au Grü.

Comment je déconditionne

* Armel Roussel interrogé par Michèle Pralong

Invité à donner un stage avec des acteurs romands et à présenter Nothing hurts de Falk Richter, le metteur en scène belge Armel Roussel a secoué le Grü. Il essaie ici de cerner sa pratique. Qui passe toujours par des déplacements.

La requête était très parlante : pour mener son stage de deux semaines sur Falk Richter avec des acteurs suisses, le metteur en scène Armel Roussel a demandé l'installation en *white box* de plusieurs tentes et d'un potager. Un vrai. Il voulait que les stagiaires puissent dormir et jardiner dans la salle de répétition. Une histoire de déracinement-enracinement. Ou pour le dire autrement, un désir de déconditionner les acteurs. Pour se préparer à ce stage autour de Falk Richter, il a été peu question de l'auteur allemand. Au moment de la postulation, il fallait décrire ce que l'on rêverait de faire sur une scène et ce que serait une société parfaite. Le premier jour du stage, les comédiens sont restés chez eux : Roussel leur envoyait des indications par mail toutes les deux heures environ. Les demandes étaient diverses, parfois personnalisées : établis et commente une liste d'objets qui t'entourent et qui pourraient être qualifiés de politique, cuisine quelque chose que tu amèneras au Grü demain pour l'offrir aux autres... Le deuxième jour du stage, chacun devait arriver au théâtre à une heure précise et selon un timing maniaque : se trouver à moins de cent mètres du Grütli cinq minutes avant le rendez-vous et pousser la porte à l'heure exacte sans s'être jamais arrêté.

Ainsi, les stagiaires sont-ils arrivés en emportant plusieurs traces de leur chez-soi, et selon un protocole horaire qui les rendait conscients de ce passage entre vie extérieure et théâtre.

Armel Roussel part toujours de la personne, et il y revient toujours : la question de la réalisation de soi et de la liberté individuelle lui sert de principe actif. En intuitif qui aime secouer le plateau et tout ce qui s'y trouve, il tente ici de décrire les chemins qu'il emprunte pour surprendre tout le monde : lui-même, les acteurs, les spectateurs.

On parle souvent de théâtre expérimental ou de recherche : une terminologie qui vient des sciences. Est-ce que ça te semble adéquat de rapprocher le théâtre de tels protocoles d'exploration de l'inconnu ?

C'est vrai que c'est étrange, cette notion de recherche. Parce que si je la prends par la négative, que serait un théâtre qui ne cherche pas ? Je ne me suis jamais dit : « Tiens, je vais faire du théâtre de recherche ». Mais j'aime bien, par exemple, ce vocabulaire médical de laboratoire. C'est comme si on regardait l'humain à la loupe. Or je préfère envisager ceux avec qui je travaille comme des personnes avant de me dire qu'ils sont acteurs. Dans le stage que je donne ici, ils sont à la fois les invités de ma proposition, à l'intérieur de laquelle ils vont devenir auteurs, et en même temps les cobayes d'une expérience. J'ai l'impression de faire un

documentaire sur des gens qui cherchent eux-mêmes. Ou mieux encore, je cherche comment faire un documentaire sur des gens qui cherchent.

Est-ce que tu poses d'entrée de jeu une hypothèse de travail ou est-ce que tu dois éprouver, tester et laisser les choses se construire au fur et à mesure ?

J'ai des questions préalables, mais elles s'effondrent toujours devant la réalité des rencontres. Surtout dans les stages. Dans le cadre d'un stage, on n'est pas dans le lieu d'une production, mais dans le lieu d'une expérience et d'une pédagogie. Donc, tout peut être constamment remis en cause.

En fait, plutôt que des hypothèses, j'ai des questions. Qui tournent toujours autour de la faillite, de l'échec, du manque. Des questions impossibles, comme ici, de demander aux participants de décrire leur cité idéale.

CE QUE J'AIME BIEN AVEC L'ÉCRIT,
C'EST QUE LA PENSÉE S'ORGANISE
AUTREMENT QUE DANS UNE DISCUSSION.

Pour *Pop*, par exemple,

j'ai pointé les acteurs.

Je voulais les sérialiser,

comme Andy Warhol

a sérialisé des boîtes de

soupe ou des Marilyn

Monroe. Je leur ai dit :

« Je veux voir où vous êtes des Marilyn ou du Campbell. » Et c'était mega-psychoanalytique. Pourquoi est-on là, sur un plateau, qu'est-ce qu'une représentation, qu'est-ce que la catharsis... ?

As-tu quand même une méthodologie ?

Je n'ai pas une méthode qu'on peut écrire sur papier, immuable et dont on pourrait dire : « Voilà la méthode Roussel. » Mais j'ai un fonctionnement. Par exemple, je fais écrire les acteurs. C'est systématique. Même quand je monte des textes d'auteurs, j'aime bien que ça passe par l'écrit. D'habitude, le premier jour de travail, on écrit ensemble. Sans censure : ils décident ensuite ce qui peut être montré. J'ai un dispositif : chaque acteur a sa table personnelle, sa chaise, son crayon. Et je lance les acteurs sur de l'écriture automatique. Ces écrits n'ont pas vocation à être proférés. Ce que j'aime bien avec l'écrit, c'est que la pensée s'organise autrement que dans une discussion. Ça va plus loin que l'oralité. On se délie beaucoup plus. Ici, les stagiaires ont écrit pour postuler, puis écrit le premier jour chez eux. Ces textes deviennent un matériau de départ, de discussion, de réflexion. Parfois je réécris, il y a des aller-retour. Je ne fais pas ça pour arracher des secrets, je fais ça pour qu'on passe au-delà d'idées préconçues.

A l'arrivée, tout est mélangé. Sur *Si demain vous déplaît*, quelqu'un qui fait du théâtre en Belgique m'a dit : « Toi, tu prends des gens, tu les mets sur le plateau, tu secoues le plateau et tu vois ce que ça donne. Et tu dis que c'est ça la société. Et tu veux que ça nettoie le spectateur » J'aime bien cette idée de nettoyer.

En faisant écrire les acteurs, tu essaies de faire sortir des choses, au-delà de la maîtrise ou de la conscience, et de les déposer sur le papier ? C'est très particulier de passer à ce point-là par l'écriture...

Avant de passer par l'écrit, j'ai toujours cherché d'autres moyens inédits. J'essaie de casser tout ce qui est trop évident, peut-être parce que j'ai une formation classique. Venant de là, j'avais parfois l'impression que le spectacle existait avant d'être. Comme s'il y avait un formatage. Si on se met à travailler bizarrement, on trouve des choses qui nous surprennent nous-même. Plutôt qu'une réussite attendue, je préférerais toujours un truc raté, un essai qui tente une parole, avec du cœur, et construit comme quelque chose qu'on offre. Cette notion-là m'importe aussi. On me le reproche souvent, d'ailleurs, d'être trop généreux dans mes spectacles. Quand j'ai monté *Hamlet*, par exemple, la première chose que j'ai demandé aux acteurs, c'est d'aller dans la rue, de voir des gens et de leur demander de raconter la pièce. Tout le monde raconte. Ce qui est intéressant, c'est que tout le monde raconte faux. De la même manière. C'est la pièce la plus célèbre du monde et les mêmes lieux communs erronés se répètent.

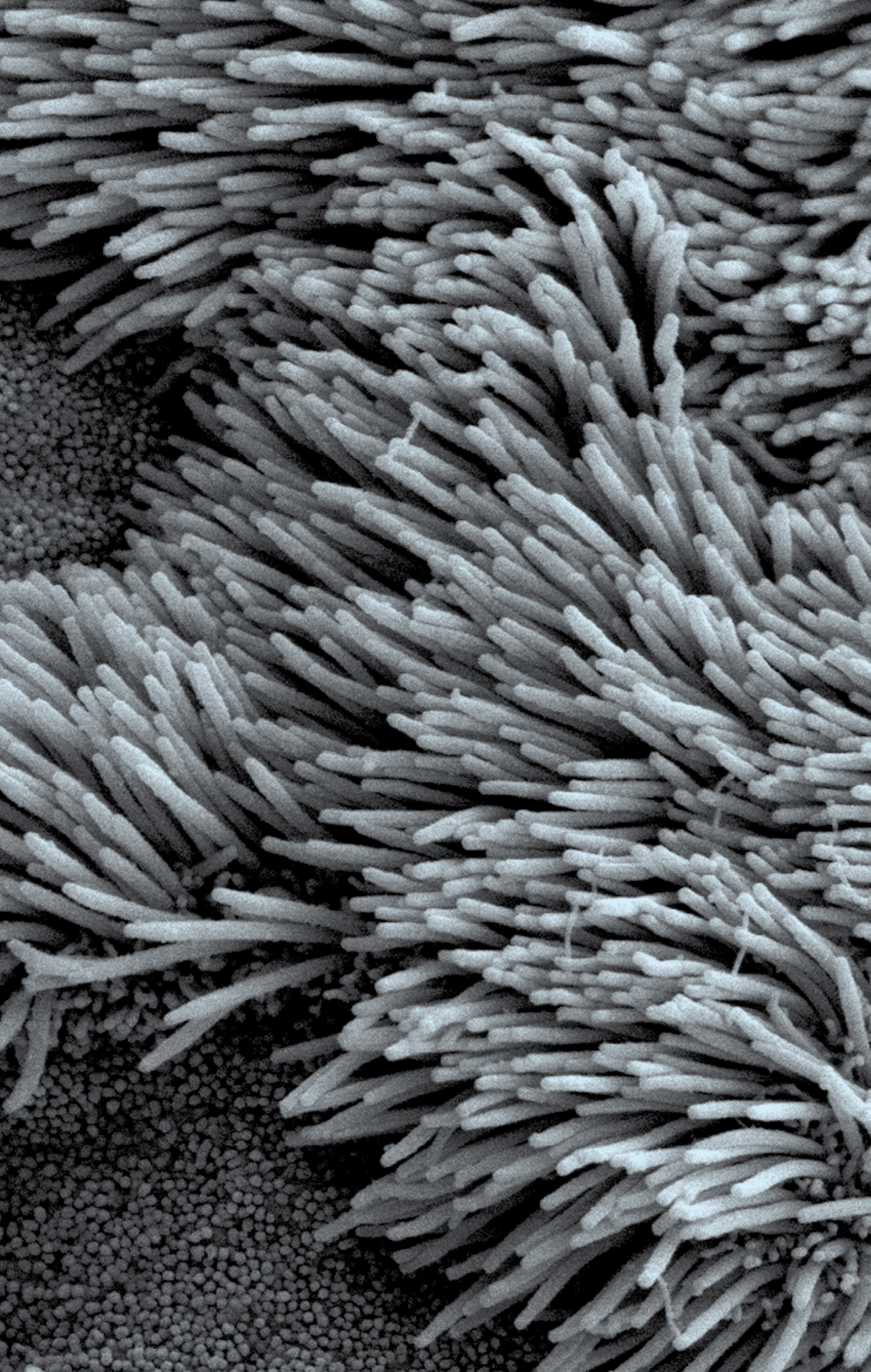
Tu trouves qu'il y a chez les comédiens formés dans les écoles un certain nombre de tics que tu veux effacer, mais tu as quand même besoin des comédiens ?

Pour moi un bon interprète, c'est quelqu'un qui envisage le plateau comme un lieu de création. Par conséquent, il s'envisage lui-même, et cela sans prétention, comme créateur. C'est pour moi quelqu'un qui va être intéressé par les arts en général, et pas par lui en scène. Quelqu'un avec qui on peut discuter peinture, vidéo ou art contemporain ou qui au moins, s'il n'en a pas la connaissance, en a le goût, la sensibilité. C'est quelqu'un qui a le goût de quelque chose d'autre que lui-même, qui est en prise avec le monde. Oui, c'est quelqu'un qui a un rapport à l'émotion et au monde. Ça pour moi c'est un bon interprète, même si je trouve qu'« interprète » est un drôle de mot, c'est un mot que je n'utilise jamais. Je dis acteur.

Si tu n'étais pas metteur en scène, tu ferais quoi ?

Au début, je voulais faire du cinéma. Le théâtre est venu par hasard, j'aurais adoré être plasticien. Je suis quasiment plus intéressé par l'art contemporain que par le théâtre. Je ne me reconnais aucune qualité particulière. Je ne sais pas... Je pense que j'aurais pu avoir une vie plus banale. J'ai vendu pendant très longtemps des souvenirs bretons. En Bretagne. Sur une île.

Armel Roussel. Né à Paris en 1971, Armel Roussel a grandi en Bretagne. Venu en Belgique en 1990 pour y faire des études de cinéma à l'INSAS (institut national supérieur des arts et du spectacle), il y est intercepté par les professeurs de théâtre et se forme en mise en scène. Il fonde la compagnie Utopia en 1993, rebaptisé Utopia2 en 2002. Armel Roussel a mis en scène *Roberto Zucco* en 1996, *Les Européens* en 1998, *enterrer les Morts/réparer les Vivants* en 2000, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* en 2002, *Hamlet* (version athée) en 2004, *Pop ?* en 2005, *And Björk of course...* en 2006, *Fucking Boy* en janvier 2007. Il crée *Si demain vous déplaît...* en 2009, qui reçoit le Prix de la critique. *Nothing hurts*, happening textuel monté dans un *squatt* avec des élèves de Liège en 2010 est repris au Grû pour une semaine dans une nouvelle scénographie. En parallèle, Armel Roussel a donné un stage au Grû. Sa prochaine création, *Ivanov*, sera accueillie au Grû en avril 2011.



sturmfrei.

De l'exigence avant toute chose

* Maya Bösch interrogée par Alexandre Demidoff

Alexandre Demidoff a posé quelques questions à Maya Bösch, metteure en scène et co-directrice du Griü. Sur son art et sa manière. Sur ses lectures. Sur ses acteurs.

L'entre-acte. Une interview a parfois cette fonction. Entre deux saisons, deux amours, deux spectacles, on pose des mots sur ce qui s'est passé, sur ce qui passe encore, sur ce qui va se passer. En cette après-midi d'été, c'est à cette opération que Maya Bösch se livre. Elle réfléchit, explicite, se projette. En arrière-fond, *Déficit de larmes*, création qui a marqué la saison. A l'horizon, une pièce de Peter Handke et une autre d'Elfriede Jelinek.

Qu'est-ce qui déclenche une création ? Le texte ? Une idée de l'espace ? Autre chose ?

Le moteur, c'est le texte. Toujours et en premier. Puis viennent l'acteur et l'espace. Sauf pour *Déficit de larmes*. Là, c'était différent.

En quoi ?

J'ai voulu d'abord partir des acteurs. Parce qu'un comédien, c'est aussi un texte. Je voulais que la matière vienne d'eux.

Mais n'est-ce pas à chaque fois le cas ?

Oui et non. J'attends en règle générale de mes acteurs qu'ils soient exigeants vis-à-vis d'eux-mêmes. Et qu'ils lâchent, dans le jeu, quelque chose d'eux. A travers *Déficit de larmes*, je voulais aller plus loin, mieux les connaître, les aider aussi, peut-être, à mieux se chercher. Cela signifiait pour moi toucher à leur intimité.

Comment ?

Quand je prépare un spectacle, je parle beaucoup à mes acteurs. Je les nourris avec des textes de philosophes, de théoriciens, de poètes. Je ne leur dis pas comment jouer une scène, non ! Mais je les aiguillonne par la parole, une pensée volante. Pour *Déficit de larmes*, j'ai opéré différemment. Je n'ai pas parlé, j'ai écouté ce que les acteurs avaient à me dire. Je les ai soumis à des interviews poussées, abordant des questions qu'on ne pose jamais et qui ont à voir avec les zones secrètes de l'être. J'avais préparé une centaine de questions, ils devaient me répondre le plus librement possible. Cela pouvait durer de deux à six heures.

Quelle sorte de questions posiez-vous ?

Des questions sur notre métier. Des exemples ? « Est-ce qu'il y a quelque chose qu'ils ne feraient jamais en scène ? » ou « Quelle est leur part d'autonomie vis-à-vis d'un metteur en scène ? » D'autres questions étaient d'ordre personnel. Je

leur ai demandé s'ils étaient amoureux et certains m'ont répondu « non », alors même qu'ils étaient en couple. Ou encore, dans quelles circonstances ils seraient capables de tuer quelqu'un.

Quel usage avez-vous fait de ce matériau ?

Il a d'abord servi Sophie Kokaj, l'auteur qui a accompagné le processus, assisté à toutes les répétitions. C'est une matière qui a irrigué son écriture. *Déficit de larmes* vient de là, autant que d'Artaud, Pasolini et Jelinek.

Qu'est-ce qu'un bon acteur à vos yeux ?

Celui qui sait organiser le temps de sa présence en scène, qui rythme l'espace et le texte. Je suis fascinée par la manière dont certains danseurs et comédiens parviennent à rester vrai. Je me rappelle avoir vu Klaus Michael Grüber interrompre très violemment un acteur. Ce jour-là, il a mis fin à la répétition. Le lendemain, il a dit à ce comédien : « Tu feras la même chose, mais sans mensonge. »

L'ENTRAÎNEMENT EST ESSENTIEL.
LE CORPS DOIT ÊTRE EN ALERTE.

Quels sont les critères de vos distributions ?

Il y a dix ans, quand j'ai commencé, je voulais d'abord des acteurs beaux, c'est-à-dire ayant une intériorité qui rayonne. J'attendais qu'ils aient une élégance dans l'appropriation du texte, dans sa conduite, qu'ils aient une idée du théâtre, un idéal du théâtre plutôt. Aujourd'hui, ce qui m'attire, c'est une énergie. Et une jeunesse. Nous ne sommes plus dans les années 1980-1990. Nous devons être attentifs à la manière dont les jeunes se pensent et se racontent.

Quelle place réservez-vous à l'entraînement physique ?

L'entraînement est essentiel. Le corps doit être en alerte. Pour *Crave* de Sarah Kane, j'ai fait appel à la chorégraphe Cindy Van Acker, qui nous a accompagnés, plus tard à Marcela San Pedro qui a suivi plusieurs créations. Ce qu'on appelle la présence vient de l'entraînement régulier. La comédienne Véronique Alain, qui a travaillé avec nous et qui est établie actuellement à Paris, s'adonne chaque jour à l'art martial. C'est par ce genre de pratique qu'un acteur reste ouvert, curieux, disponible intérieurement et physiquement, même quand il ne prépare pas un spectacle.

Quelle discipline privilégiez-vous ?

Le yoga. Il présente beaucoup d'avantages. Sa pratique quotidienne pendant la préparation d'un spectacle fait perdre du poids à tous les acteurs. Leur contour physique devient visible. Surtout, la verticalité devient active, des doigts de pied à la tête. Le yoga donne une respiration, une douceur à la peau aussi. Il permet de s'élargir. Une autre discipline importante est le chant.

Pourquoi ?

Il donne une autre conscience physique du corps. Je rêverais que les acteurs jouent un texte comme un musicien une partition, mais avec les pieds.

Quels sont les arts qui vous inspirent ?

Je viens du théâtre, totalement. Mais de plus en plus, je suis attirée par les espaces éphémères. Ce qui me touche aujourd'hui, c'est davantage ce qui se produit dans les galeries ou sur les scènes de la danse, que dans les théâtres.

Quelle est la place du politique dans votre travail ?

J'ai de plus en plus horreur du mot *politique*. Trop de gens se mêlent de ça, sans être à la hauteur des enjeux. Mais je dois quand même dire que les artistes ne font que ça, de la politique ! Ils s'engagent, par définition. Ce qu'ils font les distingue, les désigne au regard d'une communauté, et pèse parfois sur elle, contribue, dans le meilleur des cas, à modifier le regard qu'elle a sur elle-même.

CE QUI ME PASSIONNE À TRAVERS UN TEL OBJET,
C'EST LE POINT DE VUE QU'IL OFFRE SUR LES
MALADIES QUI NOUS CONSTITUENT, CETTE
INCAPACITÉ OU IMPUISSANCE QUE NOUS AVONS
À DIRE LES CHOSES SIMPLEMENT.

De Sarah Kane à Peter Handke, dont vous allez monter *Souterrainblues*, votre répertoire est d'une certaine manière politique.

Oui. Le monologue de Handke ressasse les tabous et les peurs qui nous habitent. Ce qui me passionne à travers un tel objet, c'est le point de vue qu'il offre sur les maladies qui nous constituent, cette incapacité ou impuissance que nous avons à dire les choses simplement.

L'auto-critique, vous pratiquez ?

Oui, je suis très critique vis-à-vis de moi. Et je critique les acteurs ! Nous formons avec les comédiens un petit groupe qui essaie de se libérer de peurs communes. Un artiste est censé ouvrir un espace critique. Sur le monde et sur ce qu'il fait. Il faut que nous trouvions la confiance pour le faire. Je constate d'ailleurs avec plaisir que les spectateurs osent de plus en plus nous faire part de leurs réserves. Notre histoire doit s'écrire ainsi, dans cet échange.

Quelle est la mission du Grü ?

C'est une fabrique à part dans un paysage genevois où il y a énormément de théâtres. Nous expérimentons, faisons des paris, tentons surtout de défendre des formes inédites. Sur cette base-là, nous misons sur de jeunes artistes.

Et votre rôle ?

Accompagner. Je ne m'impose pas, non. Mais quand un metteur en scène fait appel à moi, je suis disponible et j'ai toujours quelque chose à dire.

Que lisez-vous ? Et comment lisez-vous ?

Je lis à la grecque ! Je feuillette. Heidegger, en ce moment. J'aborde la philosophie de la même manière que la poésie. Au hasard de l'inspiration, je devore, je digère, je médite ! Il y a des phases où je lis beaucoup de théâtre. D'autres où j'absorbe des DVD, trois par nuit, des films d'action. En vacances, j'essaie de lire des romans... J'oscille entre des formes d'expression exigeantes et d'autres populaires. Les oeuvres agissent sur nous. J'aime comprendre leurs mécaniques.

Vous êtes attachée à la notion de compagnie. Avez-vous un modèle ?

Le Tanztheater de Wuppertal, la troupe de Pina Bausch. Elle avait sa maison, un lieu où déposer une âme.

Inventer un dispositif, une manière de vivre la scène, de renouveler les codes, est votre ambition.**Quelle est la place du public dans ce laboratoire ? Est-il vraiment indispensable ? Je pense par exemple à *Inferno*, cette appropriation de *L'Enfer* de Dante, qui s'est décliné sur plusieurs mois.**

L'expérience peut exister en soi. Mais le rendez-vous avec le public est important. Cette présence induit autre chose. Un partage qui n'est pas possible quand on reste entre soi. Même quand nous organisons un stage, nous demandons qu'il y ait une présentation publique.

Vos créations demandent souvent beaucoup du public. Je pense par exemple à cette cabine dressée sur le toit du Théâtre Saint-Gervais, où des spectateurs étaient invités à écouter en solitaire un texte fleuve d'Elfriede Jelinek, près de six heures dans la version longue. Quel est le sens d'un tel dispositif ?

Quand je suis en face d'un texte exigeant pour les acteurs, je ne peux imaginer qu'on ait des exigences moindres avec le spectateur. Confrontée à cette oeuvre de Jelinek, j'avais deux possibilités : en proposer un format court ; ou en offrir l'intégralité, dans un dispositif où l'univers de Jelinek se frotte à Genève, à une certaine Genève du moins, celle qui s'offrait en spectacle depuis la cabine.

Ce genre d'expérience, par définition, est réservé à des amateurs éclairés, aux fameux *happy fews*.

Mais je ne peux pas ne pas prendre le spectateur au sérieux. Je ne supporte pas le manque d'exigence. Exiger, c'est séduire, sans certitude. *surmfrei*, dans la cabine, ne relève pas de la consommation, c'est évident. Mais d'un partage possible. Le spectateur est co-producteur de l'événement. Et les six heures qu'il lui consacre appartiennent à un temps privilégié. C'est un cadeau, aussi.

Alexandre Demidoff. Après des études de mise en scène à l'Institut national supérieur d'art dramatique (INSAS) à Bruxelles entre 1986 et 1988, Alexandre Demidoff a été critique de théâtre au Journal de Genève, puis critique de théâtre et de danse au Temps depuis 1998. Il est chef de la rubrique Culture du Temps depuis 2008.

IL Y A DES PHASES OÙ JE LIS BEAUCOUP DE
THÉÂTRE. D'AUTRES OÙ J'ABSORBE DES DVD,
TROIS PAR NUIT, DES FILMS D'ACTION.

Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Thibault Genton :

L'expression théâtre de recherche *sonne comme le qualificatif d'un genre ou mode théâtral, comme on dit* théâtre de boulevard, théâtre nô, théâtre postdramatique. *Une étiquette qui annonce ce qu'il y a dans la boîte. Je préfère y voir plutôt un engagement, une démarche, une manière d'envisager la création d'un spectacle, et non la qualification d'une esthétique de la scène. Cet engagement, c'est celui du questionnement systématique de ce que l'on est en train de développer, du propos que l'on souhaite ouvrir au public. Mise en question du traitement et non forme apposée, mise en question du matériau et non mise en scène d'un drame, mise en question de notre position prise à l'égard du spectateur, du politique, du monde, et non production / reproduction d'un face-à-face attendu, convenu. Faire du théâtre ainsi signifie déterminer les conditions adéquates à la mise-en-jeu de telle parole ; les rechercher, les expérimenter, les choisir. Théâtre de recherche soit théâtre qui s'invente, se réinvente. Tout le monde le fait ? Je ne crois pas. Pas jusqu'au bout, pas avec l'ouverture nécessaire.*

« Je suis étrangère à tout ce qui est ici, moi,
Je veux m'en aller loin,
Je veux m'en aller là d'où je suis venue! »
Déficit de larmes, Sofie Kokaj, ms Maya Bösch.

La recherche fondamentale de Maya Bösch

* Mari-Mai Corbel

Mari-Mai Corbel analyse le travail de Maya Bösch en examinant son rapport aux acteurs. Acteurs qui trouveraient, au sein de la compagnie sturmfrei, des second lifes d'artistes maudits. C'est-à-dire passionnés, hantés par l'absence, liant dans le présent passé et futur. En pointant aussi dans son esthétique une manière d'irriter certains lieux communs d'un contemporain désincarné. Comment? En gardant un œil sur ce qui a été et n'est plus, un œil sur le désastre en somme. En réactualisant du temps, ce qui serait la visée destinale du théâtre. Et cette manière semée de mémoire, Mari-Mai Corbel la rattache à la modernité. Portrait d'une metteuse en scène en artiste ni postmoderne ni contemporaine, mais plus basiquement moderne.



La recherche théâtrale de Maya Bösch n'est pas expérimentale au sens où elle ne part pas d'un laboratoire de formes rapprochant le théâtre des arts plastiques. Son style affirme au contraire une surenchère dans la théâtralité, tout en critiquant la théâtralité conventionnelle. Pour cela, Maya Bösch réunit des acteurs et des actrices à la personnalité exceptionnelle, forte et solitaire – des chercheurs autant dans la vie que dans l'art. L'intensité de jeu de ces derniers renoue avec la tradition de la passion théâtrale pour venir dénoncer implicitement la platitude d'un certain jeu huilé de théâtre culturel, et même emprunte pour cela un érotisme explicite. Les acteurs travaillent avec leur propre flamme. *Déficit de larmes* s'est ainsi créé à partir de leurs interviews menées par Maya Bösch, en amont des répétitions, sur leur propre vie. À l'actrice, il est demandé: - « Sois le corps l'odeur et le sexe exhibition d'une matrice moteur mais sois le manifeste (...) sois belle et tranchante ton esprit la danseuse androgyne une femme... » (*Déficit de larmes*).

Irritation du contemporain

Le style artistique de Maya Bösch (en collaboration avec le scénographe Thibault Vancraenenbroeck) en a presque quelque chose d'*old fashionable*, version les années d'or de Berlin. Dans *Re-Wet!*, les références esthétiques sont datées des années 90, avec ces chaussures de drag queen dorées - mais, rappelons-le, depuis ces années étranges où la techno perça, les modes semblent patiner et se recopier... Dans *Déficit de larmes*, la référence est plus ancienne encore, avec ce service ambulancier de vodka offert aux spectateurs par un serveur en tablier, façon taverne munichoise ou cabaret expressionniste des années 30. Bien d'autres détails surprenants y surgissent, comme un cheval de théâtre grandeur nature ou la gigantesque masse noire et gonflée d'eau (une *baleine*) qui monopolise l'espace scénique sans rien de séduisant, et où les acteurs viennent rebondir comme sur un ventre monstrueux... Les sofas tapissés, usés jusqu'à la trame, et disposés dans l'esprit baroque des fêtes des années 80 sur les pourtours de la scène sont, quant à eux, pleinement rétro. Ce goût pour des objets inactuels semble

presque en vouloir aux normes du jugement esthétique en matière de style contemporain, ^{Ce qui est contemporain c'est ce qui est du même temps. Mais de quel temps? C'est un glissement de sens qui en a fait un plus moderne que la modernité.} qui, aujourd'hui, avec

les néons, l'esprit clean, rationnel et *design* d'une poésie ultra-stylisée s'impose comme une réputation à l'égard de ce qui a des contours *peu nets* et qui ne sent pas le *neuf*... Mais l'esthétique de Maya Bösch, pour ceux qui fétichisent ces quelques signes contemporains actuellement en vogue, vient bien irriter ces standards. Le travail des lumières est alternativement d'éblouir

et d'assombrir, suscitant des phénomènes de persistance rétinienne - les images se superposent, les contours bavent et s'étoilent

dans la lumière, et le regard perd son horizon, dans *Re-Wet!* comme dans *Déficit de larmes*. Enfin, le créateur sonore organise des échos, des réverbérations accidentelles, des cris, des montées musicales, qui parfois laissent l'impression de n'avoir pas bien entendu ou au contraire d'en avoir trop entendu! Mais ces détails plastiques dérangeants ne cessent ensuite de nous tarauder. Ils nous parlent dans une langue étrange, de ce que nous vivons, aujourd'hui. Ils critiquent moins un certain kitsch de l'art contemporain quand il se réduit à sa caricature stylistique, opération qui n'intéresse pas Maya Bösch, elle-même passionnée d'art contemporain, que le déni d'épaisseur des choses. Comme ce cheval de théâtre qui se souvient d'une création oubliée dont l'histoire nous échappe.

Un présent hanté

Maya Bösch nous rappelle que le théâtre ne peut pas se faire sans l'idée d'une mémoire, même perdue, qu'il est pour cela plus moderne que contemporain selon l'acception postmoderne, qui rend la modernité passiste, dans un tour de passe-passe

intellectuel. La modernité serait *dépassée* par la postmodernité, ce qui veut dire que dans l'alliance (selon la définition qu'elle a eue à son apparition en esthétique dans les années 1860 avec Baudelaire) que la modernité scelle entre l'intemporel et le transitoire, et où le présent ne cesse d'être hanté par le passé, le postmoderne efface l'intemporel et garde le signe, ou l'apparence, qu'il sépare de son ombre.

Le travail de Maya Bösch, comme je vais le montrer, agace parce qu'il reste *moderne*, parce qu'il traduit dans un langage contemporain nos affects ou mou-

vements d'âme qui sont à la fois intemporels et en permanence réactualisés dans le présent, mouvements d'âme qui n'oublient pas l'ombre d'où nous venons,

cette horreur comme ces désastres sur lesquels nos sociétés occidentales croient pouvoir prospérer, de force. Et en effet, après une création de Maya Bösch, il nous semble bien avoir entendu la langue de nos colères, de nos solitudes et de nos révoltes, toutes contemporaines d'être inavouables, et insupportables de nous rendre polémiques et sauvages. Tout ce pathos passionnel, et notamment celui de l'acteur en artiste maudit, aujourd'hui dévalorisé par le principe du bonheur obligatoire qu'il y aurait à vivre une époque aussi technologique que la nôtre, est chez Maya Bösch remis sur la scène, comme une vieille plaie inguérissable rouverte. Son théâtre est en-deçà du contemporain, du futurisme ou de l'utopie, parce qu'il sous-entend que le monde a été détruit, que nous y sommes enfermés, sans issue de secours; et que ce qui nous reste, la flamme de nos désirs, ne peut que brûler en pure perte. Ce qui a peut-être toujours été, d'où l'intemporalité de la modernité.

A hauteur de désastre

Ce qui peut irriter ceux qui croient possible une amélioration future: par exemple une *love story* pour

toujours, un succès professionnel qui résout tous les problèmes ou encore une révolution technologique ou politique réussie... Mais, s'il n'y a rien à attendre de la vie – et c'est la base de la poétique de Maya Bösch – il nous reste à inventer à vue nos jours, en nous tenant à hauteur du désastre: en vérité, son théâtre est celui de désespérés mais qui peuvent encore se désirer, se consumer, soit vivre vivants sans espérer de paradis, ni de profits en terme de *bonheur* ou de *vie* réussie. Maya Bösch ne pousse même pas ce vieux cri punk du *no future*; il n'y a pas de protestation politique dans

son théâtre contre un système pour un autre. Car la tragédie véritable vient du désir et de ses noirs – de ce qu'il

fait de nous. Ce que les sociétés fuient pour croire en de vieilles antiennes sentimentalistes ou révolutionnaires, façon infantile de mettre des bûches moralisatrices dans la cheminée de l'espoir...

Deuils et traumas

Si les créations de Maya Bösch semblent esthétiquement disparates, elles ont néanmoins en commun d'aller à la racine du théâtre, retrouver son principe, celui d'exorciser les absents. Ainsi de *Stations urbaines* (2007): dans une cabine rose bonbon, conçue pour le toit des théâtres et jonchée de nounours, le spectateur a une vue panoramique sur la ville mais il est seul, durant plusieurs heures, et il entend une douzaine de voix enregistrées, et diffusées de manière particulière, comme s'il hallucinait loin du monde. Ce sont des colloques entre fantômes – comme dans l'enfance, l'on joue en entendant des voix.

Maya Bösch mène une recherche fondamentale, sur ce sens premier de tout théâtre qui est de réactualiser du temps. Alors que la convention théâtrale survalorise la présence ou la conscience des acteurs,

c'est à l'inverse la recherche sur l'absence à soi qui a lieu chez Maya Bösch. Si, avec elle, les acteurs travaillent sur un mouvement, ou un feu intérieur, sur une exaltation, c'est parce qu'ils cherchent des états où ils sont hantés, par d'autres présences que les leurs. Ces mots-ci le traduisent dans *Déficit de larmes*: « Il arrive qu'une personne fugue si loin en elle/ Qu'une nouvelle vie commence mais / Il est toujours quelque chose / De sa précédente qui la rappelle / La fugue a une cause psychologique / L'abus d'alcool chronique également joue un rôle /

L'alcool comme réponse à une très haute tension / Ou à la suite de circonstances tragiques / Comme les inondations. / La restauration des larmes est généralement spontanée. »

Restaurer les larmes, dans des sociétés qui nient leur passé et ce qu'il renferme de traumas comme de deuils, c'est peut-être pour Maya Bösch la charge du théâtre. Et pour cela, travailler moins sur la présence, que sur l'absence à soi ou l'absence de l'autre - peu importe -, sur l'évanouissement ou l'*endeuillement*, et sur la solitude panique qui en résulte. D'où l'exaltation toute aussi panique qui est le seul mouvement de vie possible pour résister à un passé obsédant d'être invisible et insituable.

De l'absence faire théâtre

Face à l'absence réelle d'un être cher, on ne peut que s'absenter à soi-même pour rêver à autre chose, ou chercher à le revoir mentalement. Que ce soit dans le travail d'acteur, dont le ressort secret est la mémoire, ou dans la tragédie grecque où des morts provoquent les passions mortelles des survivants, le théâtre exorcise l'absence. ^{Genet disant que le théâtre devrait se jouer dans les cimetières en 1967 (in « *L'étrange mot d'UL...* », œuvres complètes, T. IV, Gallimard.)} Chez Maya Bösch, le théâtre redevient ce dispositif fantastique et inquiétant où acteurs et spectateurs semblent tenir la place de disparus

ou d'absents. Dans *Déficit de larmes*, les spectateurs ont l'air de fêtards attardés, ou de revenants punks contemplant sous extasy les années 2010... Dans *Re-Wet!*, un élément essentiel est la présence muette d'un homme allongé au centre de la scène. Cet homme, c'est Josef Szeiler, un compagnon de route d'Heiner Müller, incarnant toute une histoire du théâtre expérimental est-allemand, désormais passée. Il est l'Absent dont le regard lunaire et lointain attend le théâtre... sans plus rien en attendre. Les spectateurs étant désormais pour la plupart ces absents à eux-mêmes qui ne voient ni n'entendent. Maya Bösch fait de l'espace théâtral cette grotte Comme celle de *L'Illusion comique*, où le théâtre permet à un père de voir son fils absent. hors du temps, où voir et désirer par-delà l'absence et à partir d'elle. *Black box* du GRü. Antre où l'enfant se rencogne comme dans cette cabine de *Stations urbaines*. Aire fantomatique d'une architecture de béton dans *Re-Wet* pour Gennevilliers...

Mari-Mai Corbel. Critique pour la revue *Mouvement*, et membre de son comité de rédaction depuis 2003, Mari-Mai Corbel est engagée parallèlement dans une recherche littéraire, poétique et intime. Elle réalise également des performances et travaille avec de nombreux artistes européens.

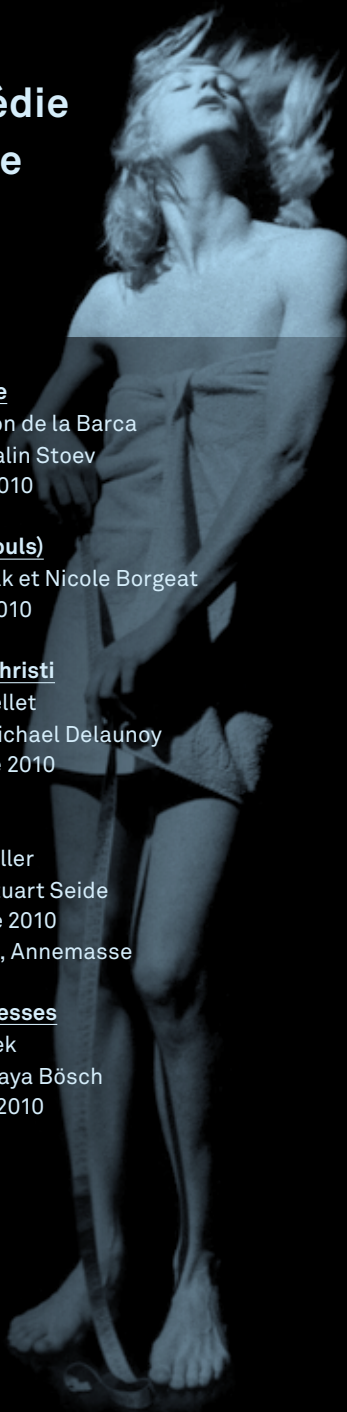
Quand peut-on parler d'un théâtre de recherche ?

Guillaume Béguin :

Il me semble que l'on peut parler de recherche théâtrale quand le metteur en scène, le scénographe et l'équipe artistique se posent la seule question vraiment importante: quel déplacement désire-t-on pour le spectateur ?

Il peut s'agir tout d'abord d'un simple déplacement géographique ou physique – on l'amène dans un lieu qu'il ne connaît pas, auquel il ne s'attend pas, dans une position physique particulière, en proximité avec d'autres corps qu'il n'a pas l'habitude de côtoyer. Ce premier déplacement peut déjà changer (au minimum) la réception du spectateur. Le second déplacement est bien sûr un déplacement émotionnel et intellectuel, qui s'opère par une mise en relation particulière avec ce que le spectateur regarde et écoute. Il s'agit d'étirer le temps, de faire hurler les acteurs, de créer des échanges incongrus entre tous les protagonistes du spectacle (spectateurs y compris), ou tout autre moyen jugé bon par l'équipe artistique pour changer l'écoute du public. Troisièmement, il s'agit de voir si, une fois que l'on a accepté ou rejeté la proposition (certains spectateurs refusent généralement de se laisser ébranler), on est capable de transformer un constat sur soi-même ou sur le monde. C'est-à-dire de le faire apparaître. De le rendre palpable, de le vivre d'une façon qu'on ne connaissait peut-être pas encore.

Votre rentrée 2010 à la Comédie de Genève



La Vie est un rêve

de Pedro Calderón de la Barca
mise en scène Galin Stoev
13 - 23 octobre 2010

SOS (Save Our Souls)

de Yan Duyvendak et Nicole Borgeat
2 - 6 novembre 2010

Loin de Corpus Christi

de Christophe Pellet
mise en scène Michael Delaunoy
12 - 20 novembre 2010

Mary Stuart


de Friedrich Schiller
mise en scène Stuart Seide
23 - 26 novembre 2010
à Château Rouge, Annemasse

Drames de princesses

de Elfriede Jelinek
mise en scène Maya Bösch
7 - 11 décembre 2010

Informations, réservations : 022 320 50 01 / www.comedie.ch
Comédie de Genève - Centre dramatique
Boulevard des Philosophes 6 - 1205 Genève

cycle FUTUR ANTÉRIEUR |
séquence automne - hiver 2010
20 octobre 2010 - 16 janvier 2011
LOGIQUES

6 expositions de
INFORMATION FICTION PUBLICITÉ 
Pierre Leguillon
Daniel Roth
et *In memoriam* :
Bujar Marika
Gérald Minkoff
Fabien Piccand

cycle FUTUR ANTÉRIEUR |
séquence de printemps 2011
16 février - 8 mai 2011
DANS L'ŒUVRE de sarkis

mamco

Le premier dimanche du mois :
entrée libre de 11h à 18h
et visites commentées à 15h.

Nocturne le premier mercredi du mois :
entrée libre de 18h à 21h
et visites commentées à 19h.

Mamco, musée d'art moderne et contemporain
10, rue des Vieux-Grenadiers
1205 Genève
t +41 (0) 22 320 61 22
www.mamco.ch

GRÜ TRANSTHÉÂTRE SAISON 10-11 **OUTRAGE** / À VENIR EN 2010

WB = WHITE BOX / BB = BLACK BOX

16.08 - 29.10 / WB

ZONE D'ÉCRITURE

Résidence / Julie Gilbert / Antoinette Rychner
et des auteurs invités

20-26.09 / WB

SUR LA CONSTRUCTION D'UN SOLO

Stage / Y. Marussich

12-24.10 / BB + 29-31.10 / HUG

SOUTERRAINBLUES

Création / P. Handke / M. Bösch
22.10 / WB

Des Suisses à Avignon

AU CONTRAIRE (PARTIR DE JEAN-LUC GODARD)

Accueil / Foofwa d'Imobilite / A. Lengo

ROSA, SEULEMENT

Accueil / M. Bertholet / C. Van Acker

02-03.11 / WB

SHANGHAI LOUNGE

Accueil / C. Haring / J. Xing
CULTURESCAPES China 2010

23.11 - 05.12 / BB

SUIS À LA MESSE, REVIENS DE SUITE

Création / O.Gómez Mata / A. Reixa

25.11 - 05.12 / WB

A L'OUEST DE L'HOMME

Création / S. Grosset / Compagnie RDH

07-11.12

sturmfrei à la Comédie de Genève

DRAMES DE PRINCESSES

Création / E. Jelinek / M. Bösch

10-12.12 / WB-BB-USINE-ADC

6 SOLI

Accueil / C. Van Acker

17-19.12 / WB

FAIM

Création / Y. Marussich

14-19.12 / BB

SOUS LA GLACE

Création / F. Richter / A. Novicov

RENDEZ-VOUS RÉGULIERS
**DÉBATS EN COLLABORATION
AVEC GENEVEACTIVE**
www.geneveactive.ch

NOVEMBRE - JUIN
LECTURES REBELLES
C. Brandt / E. Linder-Polar

FÉVRIER - MAI
SÉMINAIRE SHAKESPEARE
B. Schlurick

**/ PLATEFORMES SUR PETER HANDKE, FALK
RICHTER, LA PERFORMANCE ET SUR LE RE-
TOUR DE LA NARRATION.
/ DES LABOS / DES LECTURES / DES STAGES ...**

→ **ARTISTES ASSOCIÉS SAISON 10-11**
Sylvie Kleiber, Yan Marussich, Julie Gilbert, Antoinette Rychner.

COGITO, ER

// SAISON 10/11 **OUTRAGE** // **EQUIPE GRÜ** *direction* maya bösch et michèle pralong / *administration* olivier stauss / *assistanat de direction* ana regueiro / *communication et presse* charlotte jacquet / *relations publiques* elodie loubens / *billetterie et secrétariat* olinda testori / *web-design* fabio visone / *directeur technique* jean-michel broillet / *technique* iguy roulet / *stagiaire* samuel beuchat / *kiosk grü* timo kirez / *bar grü* hélène bigot / *caissières* zofia clyta-lacombe / nora meister / *design* pablo lavalley—c'est à voir // *responsable de publication* michèle pralong / *ont participé à ce numéro* joris lacoste, mari-mai corbel, yi-hua wu, anne-catherine sutermeister, alexandre demidoff / *relecture* charlotte jacquet, maya bösch, elodie loubens // **grü—théâtre du grütli—transthéâtre** / 16, rue du général dufour / 1204 genève / t + 41 (0)22 328 98 68 / 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 //

www.grutli.ch