



GoGRÜ#05

FANZINE DU GRÜ/TRANSTHÉÂTRE / GENÈVE / 06.2011

WOZU DICHTER ?

À QUOI BON LES POÈTES ? (HÖLDERLIN) p.03

Michèle Pralong

**MILITANT DU THÉÂTRE, TENDANCE
ANARCHISTE, OSKAR GÓMEZ-MATA CROIT
AU CLOWN COMMUNISTE** p.07

propos recueillis par Michèle Pralong

**NOUS ET LES AUTRES... L'ALTÉRITÉ COMME
GESTE DRAMATURGIQUE ET POLITIQUE ?** p.13

Nicole Borgeat

**MAYA BÖSCH OU POURQUOI PAS DES METTEURS
EN SCÈNE EN TEMPS DE DÉTRESSE ?** p.17

Bernard Schlurick

LE POLITIQUE, LA POLITIQUE, DU POLITIQUE ? p.21

Karelle Ménine

I WOULD PREFER NOT TO p.22

Réponse de Maya Bösch à Karelle Ménine

IL Y A DE QUOI DEVENIR FOU p.26

Geneviève Guhl

PAS DE DEUX CHORAL p.30

Sophie Klimis

LE POÈME COMME PROVOCATION À L'IMAGINAIRE p.41

propos recueillis par Elodie Loubens

L'AVENIR, SEULEMENT : UNE UTOPIE THÉÂTRALE p.46

Arielle Meyer MacLeod

L'ÉCRITURE THÉÂTRALE EN QUESTIONS p.51

propos recueillis par Bertrand Tappolet

« *L'art assigne des tâches à l'éthique, pas le contraire.* »
Bruno Schulz

Wozu Dichter ? À quoi bon les poètes ? (Hölderlin)

Michèle Pralong

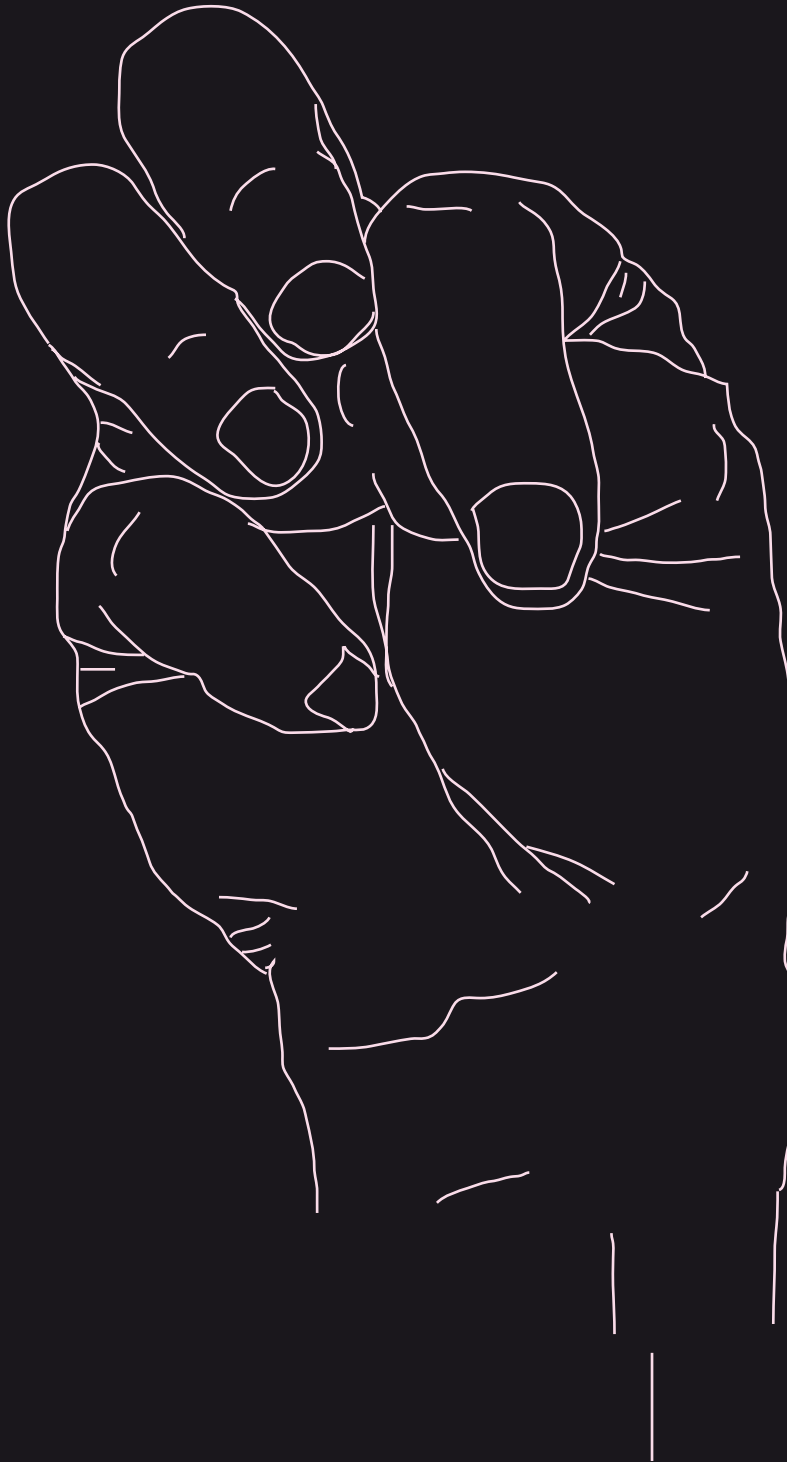
Bien sûr, le théâtre est politique : le théâtre naît en Grèce il y a 2'500 ans avec la cité (polis). Bien sûr, la politique est théâtre : la cité (polis) naît en Grèce il y a 2'500 ans avec le théâtre. Pour s'en persuader, on peut aussi faire détour par Hannah Arendt, qui voit le théâtre comme l'art politique par excellence : « Nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui. » in *Condition de l'homme moderne*.

De son côté, la politique est d'autant plus théâtrale que ces temps de médiatisation massive, rapide, obligée, magnifient les effets du *storytelling* : la manière de raconter un parti, un candidat, un bilan de législature compte davantage que la mise à plat toute crue des valeurs qui les animent. Personne donc ne songerait à contester la validité de ce rapprochement : théâtre & politique. Mais pourquoi alors poser ce binôme, perçu comme un sujet bateau ? En vue de quelles mises à jour ? « Nous sommes tous embarqués », écrit Jean-Paul Sartre. Mais comment le sont les artistes, les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs ? « L'art dramatique est au coeur de toute démocratie », écrit Edward Bond dans ses *Commentaires sur les pièces de guerre*. Mais pour quelles raisons ?

Le théâtre politique tel que le définissent Brecht et Piscator dans les années 30 ne se pratique plus guère, du moins plus comme le renvoi à une classe sociale et à la possibilité pour cette classe sociale d'améliorer le monde. « Je commençais aussi à voir clairement

la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande », note Erwin Piscator dans son livre-phare, justement intitulé *Le théâtre politique*. Une foi dans les pouvoirs tangibles et immédiats du théâtre qui laisse peut-être nostalgique, mais qu'on peut difficilement reprendre à son compte ou à son conte en 2011. Le théâtre militant des années 70 -

façon Living Théâtre, Dario Fo, agit-prop post-68 - a pratiquement disparu lui aussi. Même si L'Alakran par exemple, qui apparaît dans cet fanzine, se définit sans ambage comme une *compagnie d'activisme et d'agitation théâtrale à Genève*. Même si les gestes artistiques immersifs, improvisés et inclassables d'un Jean-Michel Bruyère et du groupe LFKs, que le grand public découvrirait en Avignon cet été, réactivent un rapport quasiment électrique à une effectivité politique. Il dit : « La création n'a pas de but politique, mais elle a une fin sociale et donc une condition politique. Lorsqu'une société se construit non plus dans la structuration et la mobilisation de ses classes, mais par la destruction et la dévastation de celles-ci, par leur enlaidissement et leur *ennuiement* toujours aggravé, la condition politique de la création devient une figure de combat dont le déclassement est l'entraînement, la préparation. De ce point de vue, le *déclassement* est ce qui renoue avec l'Underground de l'Ouest et la clandestinité de l'Est dans l'art au cours des années 1960, mais compte tenu de l'extraordinaire importance acquise par la violence au quotidien du monde. » (in *Patch*, revue du Centre des écritures contemporaines et numériques, décembre 2010).



L'espace qui est entre les hommes

S'il se pratique un théâtre politique aujourd'hui, il renvoie davantage à l'individu et à sa responsabilité d'individu. C'est particulièrement visible dans de nombreux travaux performatifs qui mettent en jeu, voire en danger, le corps, un corps, tel corps pris dans tel espace, tel tissu socio-culturel. Que l'on pense aux spectacles de l'Espagnole Angelica Liddell (que l'on verra à La Bâtie en septembre 2011), qui se meurtrit sur scène comme pour obtenir rédemption de la maladie, de la mort, de la violence faite aux femmes,... C'est patent aussi dans l'écriture de Falk Richter, se faisant un devoir de mimer les systèmes socio-économiques qui nous emprisonnent pour démontrer que nous en sommes, chacun chacune, à la fois victimes ET responsables.

Les réalités disparates des pratiques contemporaines de l'art effacent les grands mouvements communs pour valoriser chaque expérience singulière de chaque artiste singulier. Les genres, les protocoles, les champs s'atomisent. Comme les systèmes de valeurs explosent en myriades autour de l'omnipotent *marché*. Il n'est que de prendre quatre très grands auteurs anglais actuels, Edward Bond, Gergory Motton, Martin Crimp et Howard Barker, pour voir que, si tous sont éminemment politiques, chacun a sa propre manière de placer le curseur sur une ligne dramaturgique qui serait dite idéologique. Et cette manière peut évidemment changer d'une oeuvre à une autre. Pratiquement tous se reconnaîtraient en revanche, hormis peut-être Bond, dans ce constat de Jacques Rancière: « L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits, les identités de groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découple ce temps et peuple cet espace. »

Au GRÜ, une phrase de Müller nous a souvent servi de boussole: « Je vois là une possibilité: utiliser le théâtre

pour de tout petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis longtemps), afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'esprit, contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des media. Je pense que c'est une tâche politique de première importance, même si les contenus n'ont absolument rien à voir avec des données politiques. »

L'auteur allemand rejoint là, d'une certaine manière, les définitions d'Arendt qui pense que la politique prend naissance dans *l'espace qui est entre les hommes*, que la politique n'est pas substance mais relation.

A cet égard, l'entreprise scénique la plus politique de notre direction a certainement été *L'Enfer* de Dante, travaillé par une trentaine d'artistes durant une saison entière (07/08). Le petit livre rouge qui consigne cette traversée

théâtrale d'une année est disponible au GRÜ. Même si l'on pourrait aussi faire fond sur la teneur hautement politique du texte de Dante, qui écrit contre le capitalisme naissant, qui ose mettre des Papes en Enfer au XIVe siècle, etc, la force subversive et innovante de ce projet réside surtout dans la manière de penser le travail, d'organiser le rassemblement des individus convoqués autour de ce long poème (artistes et spectateurs): répétitions constamment ouvertes au public, élaboration collective, renversement des responsabilités (engagement des interprètes dans le long terme et des metteurs en scène ou chorégraphes dans le court terme), représentations finales en complète improvisation, ... Assurément, cette attention à la relation, cette ré-invention permanente de *l'espace qui est entre les hommes*, ce libre jeu sur le lien que permettent les arts vivants, voilà ce qui rend le théâtre politique.

Les témoins de ce fanzine

L'idée est donc ici, comme pour chacun des quatre précédents fanzines (espace, écriture, Heiner Müller et théâtre de recherche), de revenir sur quelques spectacles, textes ou performances présentés au GRU/TRANSTHEATRE. Pour examiner cette fois-ci, avec les créateurs concernés, quel en a été le moteur poli-

tique. Ou les effets politiques. Ou la carence politique. Pour mettre à jour différentes façons d'expérimenter le collectif, la société, l'homme et son environnement à partir d'un plateau de théâtre. C'est ainsi par un faisceau de réflexions, réflexions hétérogènes mais toujours éperonnées par la pratique, par la répétition et par la représentation, que l'on tente de traverser cette thématique: théâtre & politique.

On croise dans ces pages Gérard Guillaumat, comédien de 88 ans, issu du théâtre populaire tel que voulu par une décentralisation

qu'il a vécue de tout son être, comédien de 88 ans qui continue de croire à la force universelle du poème (p.41); Oskar Gómez-Mata, qui mise sur le pouvoir de ce qu'il appelle parfois le *clown communiste*, déclinant ainsi une version humoristico-anarchiste de militantisme théâtral (p.07); Geneviève Guhl

qui parie, elle, sur la puissance politique du poème et sur elle seule (p.26). D'autres démontrent que c'est moins le poème, ce qui est dit, qui importe, mais davantage le processus de travail, les règles du jeu, la constitution, au sens juridique du terme, qui régit la société réunie sur la scène. Nicole Borgeat, dramaturge de Yan Duyvendak, montre comment le sujet de l'Autre travaille aussi la mise en oeuvre du spectacle (p.13); Arielle Meyer MacLeod expose le double-fond du travail de Mathieu Bertholet, dont le spectacle se construit de manière collectiviste pour parler du communisme (p.46); Bernard Schlurick salue la distribution hétérogène que Maya Bösch parvient à maintenir sur scène, comme un modèle social à méditer (p.17); Sophie Klimis passe un spectacle de Foofwa d'Immobilité au crible des grandes notions politiques de l'Antiquité (p.30). Karelle Ménine a laissé filer sa plume

sur les atomes crochus ou non liant ces deux termes, théâtre & politique, ce à quoi Maya Bösch répond *I would prefer not to* (p.21). Enfin, hors de la thématique théâtre & politique, Bertrand Tappolet propose un entretien avec Martin Crimp (p.51).

Qui dit politique dit art du possible, science des solutions, garantie d'organisation, simplification. Qui dit théâtre dit art de l'impossible, science des questions, production de scandale, complexification. L'un et

l'autre vont pourtant bras dessus bras dessous, tirillés, brinquebalant, jouant peut-être un nécessaire et concerté duo d'équilibrisme, si l'on considère que les deux forces qui menacent le monde sont l'ordre et le désordre. Si l'on considère que l'art est à la fois vecteur social et vecteur a-social.

On s'intéressera moins ici à la problématique de la politique théâtrale, certes passionnante, qu'à ces questions: quelle prise le théâtre a-t-il sur la vie en commun, sur le monde? Dans le rendez-vous de l'homme avec lui-même, avec son humanité, quel est le rôle de l'artiste? « Wozu Dichter? », « À quoi bon les poètes? » (Hölderlin). Au seuil de ces textes, laissons entendre la réponse *uppercut* de Jean-Michel Bruyère, une réponse qui coupe les pattes: « Il est impossible de dire que « l'art pourrait changer le monde », car l'art est seul à faire le monde tel qu'il est et cela depuis la construction même de l'humanité (...). L'art est le premier responsable de l'état lamentable des choses mondaines. Pourquoi espérer qu'il les change alors qu'il vient de passer 35'000 années à les faire telles qu'elles sont? » (revue *Scènes* n°30, décembre-mars 2011). Et entrons, pattes coupées, dans ce fanzine GoGRÜ5, théâtre & politique.

Militant du théâtre, tendance anarchiste, Oskar Gómez-Mata croit au clown communiste

propos recueillis par Michèle Pralong

La polémique récurrente au sujet d'Oskar Gómez-Mata est la suivante: pratique-t-il un théâtre pour gondoler le spectateur ou pour secouer le monde? Un théâtre gag ou un théâtre politique? Lors des représentations de Suis à la messe reviens de suite, opus tout particulièrement déconnant, la question a polarisé les esprits de plus belle. Sa compagnie, L'Alakran, divague, ratiocine, délire, mais c'est toujours pour amener le spectateur à passer un nouveau pacte avec le plateau, et si possible avec la vie. Le metteur en scène précise ici pourquoi il croit au tricotage du rire et de la pensée. Comment il conçoit l'assemblée publique qui fait face à L'Alakran, face à cet humour qui se permet tous les excès.

Oskar Gómez-Mata, politique et théâtre, ça te parle?

Ce sujet art et politique était très peu abordé ici par le passé. Il y a dix ans, il était mal vu pour un artiste de parler politique: il fallait rester dans le domaine de l'esthétique. Maintenant, les artistes inscrivent plus volontiers leur pratique dans une relation politique. Cela suivant de nombreuses déclinaisons.

Dans mon cas, je me pose toujours la question de la place de l'homme dans la société. Et de la manière dont un spectateur peut prendre position sur le plan intellectuel, politique et sensible. Cela relève non seulement du thème mais aussi de choix formels. Par exemple, dans *Optimistic vs Pessimistic*, l'idée était de vérifier si le théâtre tel que nous l'avons hérité est toujours un cadre adéquat pour accueillir une pièce de théâtre contemporain. De voir comment un objet théâtral peut transcender ce cadre. D'observer le frottement entre cet objet et ce cadre. La fin de notre résidence au Théâtre St-Gervais était basée là-dessus: tester un autre espace physique que le rapport frontal, casser cette relation politique-là, figée depuis deux siècles et demi, soit depuis la naissance du capitalisme moderne. On a des gens assis face au spectacle, qui ne bougent pas, qui ne se font aucun avis actif sur ce qui se passe. On a fini par totalement assimiler ça, et on ne le perçoit plus. Souvent, même les créateurs ne pensent plus que ce rapport physique induit une position intellectuelle. De manière plus générale, on peut se poser la question de ce qu'est un théâtre? La question de la manière dont la sécurité, la technique déterminent aujourd'hui un type de théâtre. Empêchent carrément la création. Dans beaucoup d'institutions, on est sans cesse freiné par des conditions de faisabilité très normées. Tenter alors de pousser le bouchon un peu plus loin, c'est politique.



Lors de notre présentation de saison, tu nous a envoyé un petit message qui rendait hommage au clown communiste. Qu'est-ce que c'est ?

Je ne suis pas certain que c'était un hommage... Le message était si je me souviens bien : *Je suis un clown, je suis communiste*. Il s'agissait d'une réaction face à la division de la gauche lors des élections de l'époque, qui avait privé

JE CROIS À LA FORCE SUBVERSIVE DU RIRE, DE
L'AMBIGUÏTÉ, DU DÉTOURNEMENT. POUR MOI
LE RIRE CRÉE NON SEULEMENT DU PLAISIR, MAIS
AUSSI UNE OUVERTURE. C'EST UNE STRATÉGIE
POUR OUVRIER LA VOIE À LA PENSÉE.

de représentation une partie des électeurs. J'étais énervé. L'idée était d'utiliser l'amalgame entre clown et communiste. L'image du clown communiste. Une

image belle et utopique, que je défends. Mais je la défends pour la détourner. La malmener un peu. Je parle à la fois de l'innocence du clown et de l'impossibilité du retour à l'innocence initiale.

Je crois à la force subversive du rire, de l'ambiguïté, du détournement. Pour moi le rire crée non seulement du plaisir, mais aussi une ouverture. C'est une stratégie pour ouvrir la voie à la pensée. Surtout quand on se permet de prendre le spectacle à revers. Quitte à diviser une salle. Moi, j'aime la division, elle donne de l'espoir : elle prouve que nous ne sommes pas tous formatés.

Au fond, tout mon travail vise le même objectif : forcer le spectateur à prendre position, forcer son regard, forcer sa pensée. Je suis obnubilé par cette visée lorsque je construis la pièce : le jeu, l'humour. Et mon terrain est celui de la fragilité. En général, mes pièces prêtent le flan à la critique : on peut les démolir très facilement. En cela, le spectateur doit agir, décider de prendre ou pas. Et sa pensée devient action.

Ça veut dire que tu penses pouvoir changer la société par le théâtre ?

Le clown communiste aurait ce pouvoir ?

Je ne pense pas fondamentalement pouvoir changer la société. Mais on peut faire voir la réalité, faire voir une partie de sa vie autrement. Le théâtre est un des derniers lieux où cela peut arriver. C'est un exercice pour la vie. Qui doit servir à la vie. En cela, j'aime beaucoup les positionnements de Robert Filliou, par exemple. Notamment avec son fameux *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. C'est tellement extraordinaire, au théâtre, d'avoir quelqu'un comme toi en face de toi, mais qui fait autrement. C'est radical comme positionnement. Le vivant est très fort.

En fait, tu vises à la fois le divertissement et la pensée ?

Les catégories sont parfois trop rigides. Moi je suis dans le plaisir, l'humour, même en disant des choses dures. Dans ma vie, je fais pareil. Ce n'est pas facile, mais j'essaie de me tirer hors de la souffrance. Le rire me sauve.

Mais j'aime brouiller les pistes. Il y a des moments durs. Par exemple dans *Kairos*, quand je dis aux Suisses, suite à une votation qui met Blocher au Conseil Fédéral : vous avez voté pour un voleur et un menteur, il y a tout de suite une tension dans

le public. Ça se durcit. Puis on arrive à trouver des ouvertures dans la pensée des gens, par l'exercice théâtral.

C'est amusant parce que la plus mauvaise critique qu'on a eue en Avignon, c'est celle de *L'Humanité*, qui disait qu'on ouvrait la porte à tous les populismes. Je crois que beaucoup de communistes auraient besoin aujourd'hui d'un bain de ludisme, de vie, de jeu. L'article nous reprochait aussi de critiquer la RGPP, la réforme générale des politiques publiques, alors que des journées de discussion sur ce sujet s'ouvraient le lendemain.

ON PEUT SE MOUILLER, DÉNONCER LA
GUERRE SI ELLE EST TRÈS LOIN, EN IRAK, EN
EX-YOUGOSLAVIE, MAIS ON NE DOIT PAS TROP
REGARDER LA MANIÈRE DONT ON EST SOI-MÊME
UN SALAUD DANS SA PROPRE VIE.

C'est toujours cette difficulté du théâtre francophone à être à la fois ici et maintenant.

Oui. La culture française du théâtre tend à éloigner les sujets. C'est comme si le statut de confort bourgeois interdisait qu'on se regarde dans sa propre réalité. On peut être solidaires avec du lointain, mais pas avec du proche. On peut se mouiller, dénoncer la guerre si elle est très loin, en Irak, en ex-Yougoslavie, mais on ne doit pas trop regarder la manière dont on est soi-même un salaud dans sa propre vie. La manière dont on est autoritaire. La manière dont on utilise le pouvoir sous de beaux discours. Quant à moi, le pouvoir que donne le théâtre, je l'utilise pour créer un jeu de proximité, où l'on s'expose énormément. Quand Jean Liermier, directeur du Théâtre de Carouge, prend à la télévision une position que je trouve critiquable, je lui réponds dans mon spectacle : c'est un jeu de proximité, mais un jeu salutaire, qui rapproche le spectateur de sa réalité, qui l'implique. À nouveau, il doit y réfléchir et se positionner.

Dans *Optimistic vs Pessimistic*, il y a un hymne national à un moment : en principe, je mets l'hymne du pays où on joue. Mais un soir à Paris, on a dû mettre l'hymne national suisse : cela mettait le spectateur à distance, c'était dommage.

Quand j'ai fait *Boucher espagnol*, j'ai eu des discussions incroyables avec mon équipe : eux ne voulaient pas que je transpose les références de Rodrigo Garcia de Madrid à Genève. Quand Rodrigo parlait d'un stade madrilène très connu, je disais Stade des Charmilles. Eux trouvaient ça trivial, facile comme effet. Mais je crois qu'il faut pointer les problèmes d'ici. Je crois qu'il faut parler aux bonnes consciences qui recouvrent des attitudes fascistes. Notre bonne conscience est porteuse de racisme : il faut le montrer en se rapprochant du spectateur. Et là, on revient au clown, au bouffon.

J'admire les clowns comme Léo Bassi, bouffon italien drôle, provocateur, politique, dérangeant. Je tente de revenir à ça, de plus en plus : à cette innocence, cette honnêteté qui dérange. Le plus important pour moi, c'est d'éviter le cynisme, qui est destructeur.

Je prône la possibilité du désaccord. Ce n'est pas grave de ne pas être d'accord. Cela peut être constructif, alors que le cynisme est négation. Le cynisme impose un pouvoir sur quelqu'un.

Je crois que le théâtre peut démystifier les choses. Par exemple dans *Kairos*, quand on demande au quémandeur de subsides de se mettre à genou devant le subventionneur, lequel se met à genou devant un subventionneur de rang supérieur, etc... cela permet de mettre les mécanismes à plat, et c'est salutaire. Je crois même que cette scène avait une vertu réconciliatrice.

As-tu de grandes discussions politiques avec ton équipe pendant les répétitions ?

Pas à la manière d'un Brecht, par exemple. On a des discussions qui transitent toujours par le thème, par le sujet. Mais je demande aux comédiens d'assumer beaucoup de choses, idéologique-ment : ils doivent être au clair avec leurs positions sur l'actualité, sur le mé-

tier, sur les grandes préoccupations de l'époque. En répétitions, il peut y avoir de grands détours par la seule discussion. Et comme mes pièces ne sont pas écrites à l'avance, ces palabres peuvent entrer ensuite dans la matière du spectacle. Je donne des textes de base, et la manière dont les comédiens réagissent à ces textes configure la pièce. Selon le moment, selon les réactions.

Par exemple, sur *Kairos* et sur *Suis à la messe, reviens de suite*, on a pratiquement la même équipe sur le plateau, mais l'énergie est très différente. C'est le groupe qui fait la pièce, avec ensuite l'assemblée des spectateurs aussi. Sur *Kairos*, il était question d'un temps sphérique, avec une brèche pour voir la réalité au travers. Et j'avais aussi dans mes notes l'idée de se mettre à genoux. Pour *La messe*, j'ai dans mes notes l'idée du clown et des bouches fermées (une tension entre plaisir et réflexion). A partir de là, il y a des aller-retour de textes avec Anton Reixa, auteur, et une élaboration du spectacle en fonction des propositions des comédiens, en fonction de la politique aussi, de l'actualité.

Quelle est ta position politique ?

J'ai une tendance assambléaire (ndlr : qui reprend à son compte les tendances libertaires opposées à la délégation de pouvoirs) c'est clair, mais je ne peux pas me dire anarchiste. Je pourrais dire par contre très haut : *Santé et anarchie pour tous ! (dans un certain cadre ordonné)*. En tout cas pas communiste, à moins que ça soit un communiste à nez rouge. De gauche oui ! Mais est-ce qu'on peut se dire « de gauche » dans cette société ? ... On ne peut pas sortir du jeu politique. En fait, je dirais plutôt que je suis un militant du théâtre, tendance anarchiste plutôt que communiste.

Dans l'élan de ce rapprochement entre théâtre & politique, comment juges-tu la politique théâtrale genevoise ?

On a ici une scène contemporaine extrêmement riche, foisonnante. Il s'agirait de s'engager vraiment pour la soutenir. Dire aux compagnies : allez-y ! On s'engage à côté de vous ! Les politiques devraient comprendre ça pour consolider cette réalité et qu'elle ne disparaisse pas. Il faudrait que le théâtre contemporain, la création contemporaine plus précisément, à Genève ne soit pas une anecdote, mais une référence. J'attends un engagement politique à la hauteur de la qualité et de la rigueur du travail que certaines compagnies mènent. Genève est reconnue à l'extérieur par sa scène contemporaine ! Combien de temps faudra-t-il pour que les instances politiques comprennent l'intérêt et la rentabilité de l'investissement dans ce domaine particulier. Il faut un lieu institutionnel pour remplir précisément cette mission.

Oskar Gómez Mata Oskar Gómez Mata fonde la Compagnie L'Alakran en 1997 en signant la mise en scène du spectacle *Boucher Espagnol* d'après Rodrigo Garcia. Originaire du Pays basque espagnol, il vit et travaille depuis plus de 15 ans à Genève. En résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais Genève de 1999 à 2005, il a signé les mises en scènes de plus de dix spectacles qui ont tourné sur les scènes de France, d'Espagne, du Portugal et d'Amérique Latine. Oskar Gómez Mata intervient régulièrement en tant que formateur et pédagogue. Derniers spectacles : *Kairos, suis à la messe reviens de suite*. www.alakran.ch

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/TRANSTHEATRE avec Maya Bösch depuis 2006.



Nous et les autres... L'altérité comme geste dramaturgique et politique ?

Nicole Borgeat

Nicole Borgeat revient sur Made in Paradise, pièce créée par Yan Duyvendak, Omar Ghayatt et elle-même. Sollicitée par ce fanzine, elle décrit avec honnêteté pourquoi décider de travailler sur l'Autre, c'est déjà supposer une posture de supériorité.

Lorsqu'on commence avec Yan Duyvendak à travailler, début 2007, sur *Made in Paradise* qui s'intitule alors *La Peste ou le Choléra ?*, le monde vit dans la déflagration de l'attentat du 11 septembre. La crise ou la déchéance des formes, si caractéristique de notre époque, frappe aussi l'hostilité armée entre les hommes. Les Etats-Unis déclarent une guerre totale à une instance floue et non territorialisée, qui n'est ni un état

ni une nation : Al-Quaïda. La peur d'être attaqué sur son territoire et au cœur du système a permis la mise en place du *Patriot Act*, qui légitime des pratiques contraires à la Constitution américaine et aux principes qui la fondent. Le *Patriot Act* autorise l'incarcération, sans procès ni inculpation, pour une durée indéterminée, d'étrangers soupçonnés de terrorisme, tout en installant une surveillance généralisée de la population. Cet état d'urgence, voté en 2001 pour une période de quatre ans, a été prolongé en 2006, suite à un vote des deux Chambres.

De manière générale, y compris dans les institutions internationales, le 11 septembre est considéré comme l'événement fondateur du racisme contemporain qui stigmatise l'islam. C'est en quelque sorte le coup d'envoi de l'islamophobie. La théorie du choc des civilisations, vulgarisée par l'ouvrage éponyme de Samuel Huntington publié en 1997, se répand dans

les médias occidentaux. Dans le meilleur des cas, on se demande si l'islam est soluble dans la démocratie; dans le pire, on décrit ouvertement le musulman, associé à l'arabe, comme notre ennemi. Jusque fin 2010, cette représentation perdure, y compris dans des journaux plutôt réputés

DANS LE MEILLEUR DES CAS,
ON SE DEMANDE SI L'ISLAM EST SOLUBLE DANS
LA DÉMOCRATIE; DANS LE PIRE, ON DÉCRIT
OUVERTEMENT LE MUSULMAN, ASSOCIÉ À
L'ARABE, COMME NOTRE ENNEMI.

pour leur sérieux. En octobre 2010, *l'Express* titre « Occident face à l'islam » sur une image du village suisse de Wangen montrant un minaret éclairé et un clocher, en arrière-plan, dans l'ombre. Pour celui qui avait encore un doute, les

deux premiers sous-titres précisent « Le retour de la menace terroriste », « La poussée des fondamentalistes ».

Des siècles de croisade et de colonialisme font de cet antagonisme un terreau facile à fertiliser. Dans les camps de concentration, les prisonniers nommaient « musulmans » ceux d'entre eux qui, « ayant perdu jusqu'au désir de vivre, erraient sans but dans les camps et réagissaient passivement à ce qui se passait autour d'eux. » Slavoj Žižek, *Vous avez dit totalitarisme ?*, Paris 2005, p. 79, Editions Amsterdam. Dans une note, Žižek ne manque pas de souligner l'ironie de ce renversement à l'heure du conflit israélo-palestinien.

Au bout de l'idéologie raciste qui affirme que les Juifs sont des sous-hommes, on découvre ce racisme anti-arabe. Le mort vivant de l'univers concentrationnaire est associé « à l'image courante alors en Occident du « musulman », celle d'une personne résignée à son des-

tin, endurant toutes les calamités comme des fléaux de Dieu». ^{ibid.} Cette notion de fatalisme perdure aujourd'hui jusque dans le texte de présentation de *Made in Paradise* où pour signifier la rencontre entre un musulman et un capitaliste post-chrétien, on dit que « Inch'Allah », *Si Dieu le veut*, va rencontrer « Yes, we can », « Oui, nous le pouvons ».

L'Autre sur scène

Depuis toujours, le travail de Yan Duyvendak s'articule autour des images médiatiques et de leurs répercussions sur notre relation au monde et à nous-mêmes. Plutôt que de creuser les représentations nauséuses dans lesquelles nous baignons, il part au Caire avec pour objectif d'aller voir l'envers du décor, de rencontrer l'Autre et de sortir du discours dominant qui supprime de peur. L'idée d'une performance formée de *fragments* singuliers, utilisant des media différents (vidéo, photographie, technique du conteur, théâtre) s'impose rapidement tant la réalité à décrire est complexe et morcelée, à l'image d'un islam en mouvement où la question de l'interprétation s'avère centrale. Lors d'une discussion, Sylvie Kleiber, notre scénographe, nous demande pourquoi cet Autre que nous disons vouloir rencontrer n'est pas présent sur scène. Sa question nous frappe comme une évidence. Et c'est ainsi que nous associons au projet Omar Ghayatt, performeur égyptien que Yan a rencontré au Caire.

Diviser, c'est hiérarchiser

Comment avons-nous pu imaginer parler de l'Autre, sans penser à lui donner directement la parole? Peut-être parce que, comme l'écrit Christine Delphy, ^{Christine Delphy, *Classer, dominer*, Paris 2008, La Fabrique éditions} « quand un groupe en appelle un autre Autre, il est déjà trop tard, il a déjà accaparé l'humanité véritable et accomplie comme sa caractéristique propre et exclusive. » Ce A majuscule serait donc hautement politique, si l'on considère que diviser, c'est hiérarchiser. Nous voulions un généreux mouvement d'ouverture, nous avons simplement cédé à l'idéologie dominante qui nous enjoint de tolérer l'Autre et qui, en le désignant de manière générique, lui signifie sa différence, le met à

distance et le domine. Christine Delphy définit trois catégories dominantes : les Blancs, les Hommes, les Hétérosexuels, qui définissent trois autres catégories comme étant *Autres* : les non-Blancs, les femmes, les homosexuels. Comme Yan l'a souligné avec humour : à nous trois, nous appartenons à toutes les sous-catégories. Lors de leur première rencontre à propos de *Made In Paradise*, au moment où le projet est proposé à Omar, Yan lui confie qu'il est homosexuel et lui demande si cela lui pose problème. Omar répond par la négative, Yan s'en étonne, Omar confirme. Plus tard, dans le fragment intitulé « I love you » qui relate les difficultés rencontrées lors de la création, Omar, perplexe, se questionne : pourquoi Yan a-t-il voulu travailler avec un artiste dont il pensait qu'il était en fait un abruti?

De cette discrimination opérée à notre corps défendant, il s'est pourtant produit un renversement. Quand l'Autre nous désigne comme l'Autre, quand il rend réciproque ce processus, qui est par définition, non réciproque, alors il « bouleverse la règle du jeu, il met en cause au moins symboliquement l'ensemble de l'organisation sociale ». Cette inversion, « c'est s'attaquer à la main mise de l'UN sur l'universel » ^{Ibid. 5}

Il suffit de constater la violence avec laquelle le fragment intitulé *Les yeux fermés* peut être accueilli. Omar, musulman pratiquant, y explique sa relation à la prière, son interprétation personnelle de ce rituel intime et quotidien, avant d'offrir aux spectateurs la possibilité de se joindre à lui. Certaines personnes fulminent. On entend parler de propagande, de prosélytisme, de laïcité. C'est la limite à ne pas franchir, là où l'Autre manque cruellement de discrétion, refuse de s'assimiler, de devenir pareil. Dans le tissage même de la pièce, Yan et moi avons dû réfréner nos envies de canaliser cette parole, de la lisser, de la rendre compatible avec notre pensée capitaliste post-chrétienne. A Valenciennes au contraire, des femmes musulmanes se sont caché le visage avec leur voile lorsque Yan, dans le fragment intitulé « Jihad beauté », parle de son attirance pour un homme. Pour relativiser ce propos, dans une petite ville française, la femme du maire a, quant à elle, purement et simplement quitté la salle suite à ce fragment.

L'Autre, par opposition au *je*, est au centre de la performance, qui se déroule sans scène, ni gradins. Le dispositif scénique, outre qu'il demande à chacun de laisser ses affaires au vestiaire et d'enlever ses chaussures, oblige à la déambulation. On est forcé de voir cet Autre qui se déplace en chaussettes, de faire avec son corps, de le sentir parfois aussi. Contraint également de l'écouter, car dans certains fragments, la parole est donnée au public. Ce qui produit de la gêne, des confessions, des silences miraculeusement partagés, des banalités consternantes et des déclarations odieuses.

L'après Place Tahrir

Nous avons commencé *Made in Paradise* à la suite des attentats du 11 septembre « qui marquent l'entrée fracassante de l'Autre dans nos vies, le moment initiateur d'une relation forcée, contrainte et dé-

létère mais d'une relation

quand même. À partir de ce moment-là, impossible d'ignorer l'Autre. »

Extrait du dossier de présentation de la pièce. Mais, sur la place Tahrir, au Caire, dès le 24 janvier 2011, les *Autres* disparaissent et deviennent des *nous-mêmes*. Ces extrémistes qui excisent, violent, tuent, réclament la guerre sainte et nous considèrent comme leurs ennemis, semblent vouloir la même chose que nous : l'égalité, la justice, la liberté et la démocratie. ^{La chute de Moubarak a eu lieu le 11.02.11}

La performance peut-elle intégrer ce changement de paradigme? Jusqu'à présent, dans le fragment *Le moment dont tout le monde se souvient*, Omar piégeait les spectateurs. A la suite de Yan, il racontait sa journée du 11 septembre 2001, la joie qu'il avait ressentie en voyant les avions percuter les tours, la liesse dans les rues du Caire, la fête qui suivit. Il avouait ensuite qu'il ne s'était rien passé de tel, ni en lui, ni au Caire. Étant persuadé de gagner, il avait parié que les spectateurs comprendraient qu'il s'agissait

d'un mensonge et que jamais ils ne croiraient qu'il ait pu se réjouir en voyant des êtres humains – fussent-ils américains – mourir dans des tours. Hélas... Yan et moi avions raison et les spectateurs, pourtant bien intentionnés de *Made in Paradise*, le croyaient. Aujourd'hui, suite à la révolution de jasmin, Yan et moi sommes persuadés que le gens ne le croiront plus, que l'image que nous avons des Arabes s'est durablement modifiée. Omar, blessé par le regard porté sur lui pendant les trois années où nous avons joué cette pièce, pense que cela ne changera rien. Nous avons inclus ce nouveau pari dans ce fragment. Il est trop tôt à ce jour pour dire qui va l'emporter...

Mais il y aurait un UN qui se dessine et qui rendrait définitivement AUTRE, nous mettant ironiquement, arabes et blancs, dans un même groupe. Sur les 7 milliards d'habitants que compte la planète, l'être humain le plus commun est un homme droitier, qui possède un téléphone portable, n'a pas de compte en banque, gagne moins de 12'000 dollars par année. Il a 28 ans et il est de l'ethnie chinoise Han.

Nicole Borgeat Née en 1966, Nicole Borgeat est scénariste, réalisatrice et dramaturge. Elle s'est formée au cinéma à l'INSAS, Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, à Bruxelles. Elle collabore régulièrement avec Yan Duyvendak, et elle cosigne ses créations les plus récentes : *Side effects*, *Made in Paradise* et *SOS (Save our soul)*. Elle travaille actuellement sur son premier long-métrage de fiction, *Fun*.

AUJOURD'HUI, SUITE À LA RÉVOLUTION
DE JASMIN, YAN ET MOI SOMMES PERSUADÉS
QUE LE GENS NE LE CROIRONT PLUS, QUE
L'IMAGE QUE NOUS AVONS DES ARABES S'EST
DURABLEMENT MODIFIÉE.

Ainsi n'est-ce pas tant le thème, mais le mode même de la parution qui rend politique l'action théâtrale.
Jean-Christophe Bailly

Maya Bösch ou pourquoi pas des metteurs en scène en temps de détresse ?

Bernard Schlurick

Pour faire suite à son analyse du Sportstück de Jelinek mis en scène par Maya Bösch, Bernard Schlurick livre ici son regard sur Déficit de larmes, création 2009 de la directrice du GRÜ. Un éloge politique du collage, rédigé au sortir des représentations.

A bien des égards, le politique a déserté les politiciens. Il faudrait avoir le courage de l'admettre : il n'y a plus aujourd'hui ni droite ni gauche, mais bien plutôt deux droites parallèles, chacune poursuivant sa propre claudication pathétique et consensuelle. Même l'écologie échoue à proposer une alternative viable : on ne refonde pas le lien social à partir d'un transcendantal quel qu'il soit, fût-ce la Nature. En ces temps de détresse, il conviendrait peut-être alors de se tourner vers les artistes.

Maya Bösch fait justement partie de ceux au travail desquels les politiques gagneraient à être attentifs. Dans *Sportstück* déjà, à travers un texte d'Elfriede Jelinek, elle s'attaquait à cette parole littéralement inouïe que la majorité silencieuse hurlerait à la cantonade s'il n'était précisément dans sa nature de la taire. Ayant réussi ce tour de force de faire parler celles et ceux qui ne parlent jamais, Jelinek aura pu trouver dans la mise en scène de Maya Bösch un équivalent pragmatique de son geste. En effet, à la faveur d'un dispositif inédit au théâtre, elle isolait le spectateur dans une cabine, *far from the madding crowd*, loin de cette foule en colère dont la présence à ses côtés eût suffi à cautionner le déchaînement de ses pires « instincts ».

Avec *Déficit de larmes*, Maya Bösch fait un pas de plus dans cette ascèse exigeante que requiert une politique inédite. Un pas autrement plus risqué que le précédent, puisqu'au lieu de se contenter de la puissance du négatif incriminant l'état de choses, elle se branche

CE QU'ELLE A RÉUSSI À FAIRE EXISTER SUR
SCÈNE, C'EST PLUS QU'UNE COLLECTION
D'INDIVIDUALITÉS, DONT ON RECONNAÎTRA
QU'ELLE EST DÉJÀ PLUS QU'UN SIMPLE AGRÉGAT
– C'EST UN COLLECTIF DE SINGULARITÉS.

cette fois sur une puissance affirmative. Sa mise en scène donne à voir et à entendre un modèle de communauté politique tel qu'il n'en existe pas, ou du

moins pas encore. De fait, un plateau animé d'acteurs représente toujours un compromis entre des individus conflictuels qui doivent pourtant tous servir au même titre une seule vision. La tyrannie du metteur en scène s'exerce alors dans l'uniformisation violente des propensions individuelles à tirer à soi la couverture. Maya Bösch n'a pas choisi cette voie-là, qui souvent apparente le metteur en scène à un petit dictateur jouissant surtout, et sans vergogne, de son petit pouvoir. Mais elle n'a pas non plus laissé souffler sur le plateau un vent d'anarchie, qui eût tout emporté au gré de sollicitations dispersées. Ce qu'elle a réussi à faire exister sur scène, c'est plus qu'une *collection d'individualités*, dont on reconnaîtra qu'elle est déjà plus qu'un simple agrégat – c'est un *collectif de singularités*.



Sens et corps

On a pu voir alors ce miracle d'une actrice au jeu minimal s'accorder avec le caractère emporté d'une autre, le jeu enjoué d'un acteur affronter l'impavidité d'un autre, tous les intervenants parvenant cependant à faire retentir les notes d'un même chœur. Voilà ce qui, à mes yeux, représente l'*accomplissement* de cette mise en scène. Bien entendu, l'hétérogénéité des textes convoqués dans *Déficit de larmes* (Kokaj, Pasolini, Jelinek, Artaud...) y est pour quelque chose. Mais la question est mal posée si l'on ne s'avise pas que le miracle est pour ainsi dire programmé dans celui de faire coexister sur scène une telle multiplicité d'inspirations contradictoires. De fait, Maya Bösch est parvenue à faire travailler ensemble ces fragments épars, *membra disjecta* ici *remembrés au présent*, et ce par la grâce d'acteurs capables d'actualiser ce qui sur le papier serait sinon demeuré virtuel.

Or en tant qu'il est tributaire de l'histoire, le théâtre est aussi le lieu d'un affrontement sans merci entre le sens et le corps. Plus généralement, à ce niveau de généralité que la politique incarne pour la plupart, l'irréductibilité du corps au sens est précisément ce que le fascisme est né pour refouler. On peut même dire fasciste tout régime politique qui poursuivrait l'occultation du corps par le sens que le premier fascisme avait instauré, et cela quelle que soit par ailleurs l'étiquette dont il se pare à présent. D'où aujourd'hui même, la complicité *objective* d'une certaine manière de jouer avec ce que le fascisme promouvait comme politique du corps. Le corps fasciste en effet est un corps discipliné, domestiqué, uniformisé. Ce corps ne connaît qu'un sens, impératif, auquel il se plie. Le sens ordonne, et le corps obéit. Dans ces conditions, toute dissociation entre les deux, voire toute *distanciation* ou toute velléité d'indépendance du corps envers

le sens dont il a pour tâche de manifester la noblesse supérieure, ne saurait être tolérées. Poussant cette logique à une extrémité jamais atteinte auparavant, le nazisme a tout mis en œuvre pour réaliser son fantasme d'un corps pur et parfait, au détriment d'une humanité intrinsèquement plurielle.

Le fascisme à visage humain

Or j'insiste, la mise au pas du corps par le sens, c'est aussi une manière de concevoir le travail théâtral, où le corps s'efface devant le sens qu'il a pour mission

d'exprimer. Certes, le théâtre ne peut être isolé de la société qui l'abrite. Un certain théâtre sera encouragé, un autre découragé, et ce au nom de critères

rarement explicités comme tels. Parmi ces derniers, il y a naturellement des critères qui, sous couvert de bienséance ou d'esthétique, dissimulent mal leur provenance idéologique. Or s'il y a aujourd'hui un *fascisme à visage humain* opérant en plein jour dans nos sociétés, c'est celui qui, précisément sous prétexte qu'il ne saurait y avoir qu'une seule humanité, refuse de reconnaître l'irréductible singularité des corps, jusques et y compris dans leur mode de jouissance. Cette conception vise à régulariser les corps dans un sens sournoisement systématique. La singularité corporelle se verra sanctionnée comme une irrégularité. Et l'irrégularité sera dénoncée comme étant le propre d'un corps que nul règle n'ordonne.

Par sa position spectaculairement exemplaire, l'acteur est concerné au premier chef. La distance qu'il est susceptible d'introduire entre son jeu et le sens du texte qu'il profère devient un enjeu politique de première importance. Jamais auparavant cela ne m'était apparu aussi nettement qu'avec *Déficit de larmes*, où j'avais l'impression de ne plus reconnaître de quelle idéologie, de quelle société la pièce relevait. Or ce

LE CORPS FASCISTE EN EFFET EST UN CORPS
DISCIPLINÉ, DOMESTIQUÉ, UNIFORMISÉ.
CE CORPS NE CONNAÎT QU'UN SENS, IMPÉRATIF,
AUQUEL IL SE PLIE. LE SENS ORDONNE,
ET LE CORPS OBÉIT.

malaise, je crois que c'est à la direction d'acteurs pratiquée par Maya Bösch que la pièce le devait. Mais pas seulement. Dans une salle immense d'où toute scène à proprement parler avait été évacuée, je n'arrivais plus à repérer de frontière précise séparant les lieux réservés aux acteurs et ceux censés accueillir les spectateurs. Ce manque de repères m'a paru œuvrer dans le sens d'une dissolution du lieu hégémonique d'où le sens parle au théâtre. Ajoutez à cela que la majeure partie de l'espace était occupée par une gigantesque bouduche noire, *comme une baleine immense échouée la nuit sur la plage de nos rêves*, et vaguement menaçante du fait qu'elle contenait assez d'eau pour noyer tout le monde et qu'on ne voyait pas du tout à quoi elle pourrait bien servir. Vous aurez alors une idée de ce qu'un malaise peut avoir de politiquement salutaire au théâtre.

Brassage et collage

Mais il y a mieux, ou plutôt pire. Maya Bösch maîtrise l'art de dérouter les attentes convenues. Pour ce faire, elle a importé des arts plastiques le procédé du collage, dont on se demande bien pourquoi, même après le cinéma de Jean-Luc Godard, il est fait si peu usage dans les arts. Soit dit en passant, il faudrait plus de place que nous n'en avons ici pour évoquer les rapports complexes de Maya Bösch avec Godard. Pour faire bref, je me contenterai d'indiquer que lorsqu'une invention godardienne se retrouve dans une mise en scène de Maya Bösch, celle-ci ne fait que reprendre au nom du théâtre ce que Godard lui-même avait pris à Brecht pour commencer.

Toujours est-il que cet usage du collage est une des marques de fabrique de la metteuse en scène. Dans son travail préparatoire et jusque sur le plateau, on la voit saisie d'une véritable frénésie de la greffe,

comme un arboriculteur en délire impatient d'essayer sans cesse un nouveau surin. Hélas, le théâtre est peut-être le dernier bastion où certaines convenances esthétiques font barrage à la recherche, reliquats à n'en pas douter d'un classicisme à la française dont n'eurent jamais à souffrir de leur côté les Tadeusz Kantor et autres Bob Wilson. Maya Bösch croise des éléments de provenance aussi incompatibles qu'un produit de la culture de masse et un sommet de la culture la plus raffinée. Brassant ainsi dans la même tourmente festive du théâtre les valeurs contradictoires qu'une société assigne aux êtres et aux choses qu'elle prétend séparer, cloisonner, hiérarchiser.

CE MANQUE DE REPÈRES M'A PARU ŒUVRER
DANS LE SENS D'UNE DISSOLUTION
DU LIEU HÉGÉMONIQUE D'OÙ LE SENS
PARLE AU THÉÂTRE.

Bernard Schurick Tard venu à l'Université, Bernard Schurick soutient en 1995 une thèse de littérature comparée, discipline qu'il enseigne jusqu'en 2002 (son dernier séminaire est consacré à la comparaison des versions respectives que Chaucer et Shakespeare ont données de *Troilus et Cressida*). De 2006 à 2009, anime au GRÜ l'*Observatoire dramaturgique*. En 2007, il confie à Michel Barras la mise en scène d'une série de proses sans ponctuation (*Chaosmos*). La même année, il écrit sa première pièce, *Hélène ou la stupeur du genre humain*. En 2009, s'associe avec Barras pour créer l'*Inouï dire*, toujours au GRÜ, cycle de lectures. Juin 2010, lecture-représentation de sa seconde pièce, l'*Attracteur étrange* sous la direction de Michel Barras. Actuellement, en parallèle à l'*Atelier Shakespeare*, il travaille à sa troisième pièce *Comme une baleine immense échouée la nuit sur la plage de nos rêves*.

Maya Bösch Née en 1973 à Zürich de double nationalité (CH/USA). Etudes de mise en scène à l'Université de Bryn Mawr de Philadelphia (USA) où elle se concentre sur le *political theater*. En 2000, elle fonde la compagnie *sturmfrei* à Genève. Elle met en scène : *Drames de princesses* (Elfriede Jelinek) / *Souterrainblues* (Peter Handke) / *Déficit de larmes* (Sofie Kokaj) / *Explosion* (Timo Kirez) / *L'Homme assis dans le couloir* (Marguerite Duras) / *RE-WET & WET* (Elfriede Jelinek) / *Ein sportstück : Stations urbaines 1-3* (Elfriede Jelinek) / *Inferno* (Dante) / *Richard III* (Shakespeare) / *Lui pas comme lui* (Elfriede Jelinek) / *Jocaste* (Michèle Fabien) / *Geneva.Lounging* (Mathieu Bertholet) / *Electre* (Heiner Müller) / *Crave* (Sarah Kane) / *Hamletmaschine* (Heiner Müller). De 2006 à 2012 elle co-dirige avec Michèle Pralong le GRÜ / TRANSTHÉÂTRE GENÈVE www.sturmfrei.ch



Le politique, la politique, du politique ?

Karelle Ménine

Accueillie avec deux objets au GRÛ lors de TRANS3, La Main dans le sac et Le Hamac, Karelle Ménine vient gratter ce binôme qui agace les dents, théâtre&politique. Maya Bösch, co-directrice du GRÛ lui répond tout aussi librement, sous le titre I would prefer not to.

Je ne sais pas si le théâtre est politique parce que je ne sais pas si j'ai envie qu'il le soit, parce que je ne sais pas si j'ai envie que le mot politique lui soit accolé aujourd'hui, parce qu'aujourd'hui je ne sais pas ce qu'est, ce qu'a été, la politique.

Je ne sais pas si j'ai envie de dire que le théâtre est politique et de lui faire dire, dès lors, ce qu'il ne dit pas. Le théâtre ne se dit pas politique. Il n'a pas besoin de le dire.

Dire que *Je ne nais pas femme, je le deviens* est politique, que faire la vaisselle est politique, que sortir en mini-jupe, que respirer est politique, c'est dire que tout est politique. Mais si tout est politique, pourquoi le théâtre le serait-il, lui qui aime faire ce que les autres ne font pas.

Quels sont les sujets du théâtre. Un personnage face à son destin. Que ce soit d'amour, de haine, de guerre, de rire, le théâtre triture ce tête-à-tête jusqu'à plus soif. La politique le fait-elle ? La politique a-t-elle quelque chose à voir avec le destin ? Je ne parle pas là des hommes politiques, ceux qui se sentent destinés à être des *politiciens*, mais de la politique elle-même. La politique a-t-elle un destin, à elle...

Je ne sais pas si le théâtre est politique mais les théâtres le sont. Ancrés dans la cité, ils en sont

dépendants, insatisfaits mais dépendants, mais je ne sais pas si ce couple théâtre&politique existe, s'il jouit de s'emmêler sous les pendrillons et de faire les cris et concessions de rigueur. La politique, le politique,

connaissent-ils le théâtre aussi bien que le théâtre les connaît ? Le théâtre se moque de la politique qui lui passe sous le nez comme des feuilles d'automne. Le théâtre, en plus du destin, s'occupe

du désir et de l'impossible. La politique le fait-elle...

Le théâtre serait-il politique parce que rien ne l'est plus, que rien ne l'est assez, parce que la politique ne faisant jamais assez bien la politique, le théâtre s'en occuperait ?

Je ne sais pas la première fois où l'on m'a emmenée au théâtre, ni ce que j'ai vu. Je ne sais pas qui l'a fait, si c'était mes parents, ou l'école. Je ne sais pas si je comprenais de Molière tout ce qu'il fallait en comprendre. Je ne sais pas si le théâtre d'Elfriede Jelinek est plus politique que celui de Sarah Kane, qui serait plus politique que celui de Caryl Churchill ou de Simon Mc Burney, ou moins, ou pareil. Je ne sais pas si le théâtre qui n'est pas politique existe. Même dans sa nullité, sa rancœur, sa bêtise, il s'adresse aux autres. Il acte le rapport à l'autre, au commun, au nombre. Rien que ça.

LA POLITIQUE, LE POLITIQUE,
CONNAISSENT-ILS LE THÉÂTRE AUSSI BIEN
QUE LE THÉÂTRE LES CONNAÎT ?

Je ne sais pas pourquoi le théâtre m'a fait partager des mondes qui m'étaient inconnus, des langues inconnues. Pourquoi il m'a invitée à regarder un homme s'éventrer, une femme crever de honte, une famille mourir de faim ; m'a invitée à suivre une main en caresse, une larme en suspens, un orage de cendre ; m'a invitée à faire face, avec lui, à des questions dont il ignorait les réponses.

Pourtant, il l'a fait.

Il est politique parce qu'il est au milieu, qu'il tutoie, qu'il encombre, qu'il parle, va avec la parole, le geste

de parole, n'est rien

d'autre que du vivant mis

en danger, rien d'autre

qu'un avant, et un après.

Ne faisons pas les

malins. Strictement tout

le monde est capable

de dire que le théâtre est politique, ça crève les yeux, mais qu'est-ce que ça veut dire exactement ?

Puisqu'aujourd'hui il n'y a pas plus politique que

l'apolitisme et pas plus nul que le politisme environnant, je ne sais pas si j'ai envie de dire que le théâtre

a quelque chose de politique. Je ne sais pas si je ne

préfère pas dire qu'il a en lui du politique plus que la

politique elle-même. Qu'il a en lui le politique que la

politique n'a plus.

Karelle Ménine Karelle Ménine est née dans le Tarn (F). Tout d'abord journaliste-reporter, elle a en partie *quitté* le métier il y a trois ans pour se consacrer à l'écriture, à la création de performances et d'installations sonores. Non pas théâtre, mais tentative d'une autre forme théâtrale, d'un autre langage, d'autres explorations... Au dernier Festival d'Avignon, elle a collaboré au *Sujet à Vif* d'Olivia Grandville et a animé les *Conversations à l'Ecole d'art* ainsi que les *Miniatures sonores*. Elle vit entre Paris, Bruxelles et Genève. En 2010, elle participe à la *zone d'écriture* de la saison *Outrage* du GRU, en tant qu'auteure invitée. Elle est actuellement en résidence au Théâtre de LL de Bruxelles où elle travaille l'écriture et l'écriture sonore.

I would prefer not to ou résister c'est créer

Chère Karelle,

En réponse à ton texte sur le politique, j'ai envie de réagir avec une lettre ouvrant à de nouvelles interrogations et multipliant ainsi le champ des possibles et l'espace du flou politique. Avec ton texte, tu me confrontes à un mot, auquel je suis sensible. Le théâtre existe-t-il d'abord pour servir les besoins des gens qui y assistent ou de ceux qui

le font ? *Si les bombes ne*

peuvent pas instruire,

comment le théâtre le

peut-il ?, se demandait

Julian Beck. Le théâtre

est le contraire de la

politique : MAIS IL EST

POLITIQUE ! Première affirmation qui sème trouble et contradiction - comme la phrase majeure *I would prefer not to* (*je préférerais ne pas*) qui revient systématiquement dans la bouche de Bartleby (Herman Melville).

Le lieu du théâtre a toujours été et sera toujours

politique. Là commence mon utopie : pouvoir investir

une vision personnelle ou collective dans un lieu qui

sera ensuite partagé avec des spectateurs et des acteurs ;

bouleverser, perturber, provoquer un lieu collectif sur des interrogations essentielles qui nous suivent depuis l'origine

du théâtre, des questions presque banales, mortes ou

oubliées, autour de : l'homme et le pouvoir, la méchanceté

et le mensonge, le profit et l'injustice perpétrés à l'infini,

la solitude, la détresse et la mort, le non-savoir, la perte

de soi-même et la quête *du qui je suis ?*, mais aussi autour

de la beauté du monde, sur la beauté de l'humanité... Le

théâtre est le lieu principal pour créer de belles choses, la

mort et la vie. Comment faire politiquement du cinéma,

se demandait Jean-Luc Godard. Rien n'est tabou ici, rien

n'est interdit d'exploration. Tout ce qui est humain peut

être rencontré y compris des choses considérées comme

indicibles, qu'elles soient de l'ordre de l'extase, de l'ordre de

la jouissance, de l'ordre des lois économique ou de l'horreur

industrielle comme les exterminations. Même le prix du pain peut être matière à théâtre chez ceux qui se donnent les moyens de chercher une forme adéquate. C'est en ce lieu-là, LE THÉÂTRE, que l'imagination, la critique et la vision (utopie) peuvent se construire, se représenter, se développer en création, collectivement et publiquement, et en temps réel. C'est le genre de théâtre que je défends depuis toujours. C'est de celui-là que je parle.

Le GRU a prolongé ce théâtre au niveau institutionnel en invitant des artistes expérimentaux qui désirent se

confronter à une époque

où rien ne semble aller

correctement et qui

ramènent ainsi le théâtre

dans le centre crucial

du débat. Ce genre

d'attitudes marque le

début des problèmes, des conflits et des désaccords. Car

un théâtre expérimental – contrairement à un théâtre de

divertissement – doit se justifier, se perfectionner pour être

reconnu. Ce théâtre doit prouver aux gens qu'il est utile,

non seulement pour ceux qui le font, mais aussi pour le

public – contrairement au théâtre de divertissement. Alors

que l'expérimental a une manière tout à fait différente

de fonctionner (d'ailleurs, il ne fonctionne jamais mais

cherche chaque jour à se renouveler) : il doit questionner,

changer, transposer, réveiller et surprendre au lieu de

divertir. Le théâtre expérimental doit donc se confronter à

cet immense clivage politique : il doit se battre.

Je suis contre le drame qui nous ramène au narcissisme,

à l'illusion qu'on peut à nouveau raconter des histoires,

comme si Eschyle, Nietzsche, Brecht, Joyce, Müller,

Jelinek... n'avaient pas existé, comme si rien ne s'était

passé, dans le bouleversement des temps, dans

l'éclatement des sens, des visions du monde. Combien

de personnes croient encore que le théâtre ce sont des

dialogues ? Décaler le point de vue aujourd'hui par

rapport à la réalité immédiate en sorte qu'elle soit révélée

autrement ne peut pas se faire à travers une narration

linéaire. Le théâtre doit renverser l'idée de notre société produisant du mensonge, critiquer nos conventions établies au service de la grosse machine, réveiller nos esprits endormis et fatigués, surprendre le spectateur.

Ou encore mieux : il faut le mettre en danger. Quelques

compagnies de la région s'intéressent à la dimension

politique et aux possibilités de l'art invoquées dans leurs

investigations de la situation directe – performatives ou

théâtrales. Des expérimentations, des situations et des

désirs qui sont mis en jeu quand un groupe de personnes

appelées *spectateurs* et qu'un autre groupe appelé *acteurs*

se réunissent dans un

espace pendant un

certain temps afin de faire

survenir quelque chose

entre eux. C'est dans ces

situations fragiles, tendues

et fortement combattues,

que nous nous testons les uns les autres par rapport aux

questions du sens : comment il est créé, ce qui importe, ce

qui est beau ou amusant, qui nous voudrions être comme

civilisation ou comme personne. Je pourrais considérer

ceci comme le début du politique au théâtre.

Toi et moi, Karelle, nous savons que l'imagination, le rêve,

la vision sont les pires ennemis de la politique, les exclus

modernes. Le théâtre ne peut qu'être politique à ces

endroits-là, exactement là où le vide commence à parler.

Politique il l'est : dans la pensée libre / dans les oeuvres qui

font entendre les voix minoritaires ou exclues / dans la

transgression des codes et conventions / dans la critique

du capitalisme / dans la résistance à la manipulation,

gestion, soumission des peuples... Le théâtre peut

donner à voir et à entendre les comportements humains

(qui sommes-nous ?). Il met à nu individuellement et

collectivement. C'est aussi un lieu privilégié où toutes les

histoires se déroulent en temps réel et où la vie de chacun

peut facilement être mise en danger.

Aujourd'hui nous avons à faire avec le phénomène du

shopping culturel : le programmeur fait du *shopping*

pour pouvoir afficher chez lui les artistes qui marchent le mieux en ce moment, l'acteur doit faire du *shopping* de spectacles et de metteurs en scène, le metteur en scène fait du *shopping* en se vendant, les agents, journalistes ou politiques culturels courent derrière tous ces marchés pour faire le leur. Il n'y a plus d'identité, plus de concentration, plus d'engagement personnel, plus de ligne artistique, plus d'intimité, ni de plaisir. Le théâtre est aussi marqué par ce stress : course, pression et argent, peur de perdre, et il participe de plus en plus au lois universel *du plus fort et du plus vite*; tout cela est perçu dans sa démarche et son résultat. C'est là où je vois la mauvaise politique dans le théâtre : au lieu d'investir un espace pour créer une expérience ou une contre-esquisse sociale, permettant de poser un autre regard sur la société, un point de vue et une interrogation critique et constructive, on entretient le théâtre comme si c'était une entreprise dépendante du marché (peut-être est-il dépendant, mais nous les artistes, nous devons le libérer de cette dépendance morale pour l'éthique du théâtre). Cette pression politique, il faudrait la refuser, ou bien il faudrait être plus fort qu'elle et dire : *I would prefer not to*.

La plupart des gens désirent le divertissement au premier degré, au lieu de quêter l'improbable, l'inconnu, l'inclassable. On préfère consommer l'illustration de la vie. Il faudrait plutôt que l'artiste s'éduque lui-même et éduque ainsi le spectateur. Afin de comprendre le théâtre comme un luxe - un luxe partagé collectivement. Comme une sorte d'île utopique (Habermas), le théâtre peut donner à voir une société à l'envers. Cet autre angle du théâtre peut provoquer de nouvelles réflexions, de nouveaux plaisirs, peut aussi donner une nouvelle photographie,

radiographie, introspection et ainsi réveiller de nouveaux esprits. C'est mon espoir et sa chance. *Résister, c'est créer*.

Ma question aujourd'hui est moins celle du politique que celle de tout un chacun. Un théâtre radical est un théâtre fait par des gens avec une pensée radicale, avec un geste radical. Ce sont les gens qui font le théâtre et ce sont les gens qui doivent se radicaliser, absolument. Si nous n'avons plus de théâtre politique c'est parce que trop de créateurs ne sont plus politiques, au niveau de leur choix d'oeuvres, de leurs sensibilités, de leurs intentions

LA PLUPART DE GENS DÉSIRENT LE
DIVERTISSEMENT AU PREMIER DEGRÉ,
AU LIEU DE QUÊTER L'IMPROBABLE, L'INCONNU,
L'INCLASSABLE. ON PRÉFÈRE CONSOMMER
L'ILLUSTRATION DE LA VIE. IL FAUDRAIT PLUTÔT
QUE L'ARTISTE S'ÉDUQUE LUI-MÊME ET ÉDUQUE
AINSI LE SPECTATEUR.

de mise en scène, de leurs engagements intimes et collectifs. Être politique veut aussi dire être critique envers soi-même et envers l'autre. Faire autrement veut dire *se battre*. Et se battre veut dire risquer. Ce risque appartient en premier à l'artiste. *Résister, c'est créer*. En faisant de l'art, tu t'entretiens avec ce risque. Donc rien

de nouveau à part que l'ampleur de ce risque change en permanence avec les idées du moment, la pression économique et la montée d'une politique de droite. *Résister c'est créer*. Le problème du théâtre c'est NOUS. Le problème c'est l'artiste. Il n'est pas assez radical, fou (Pina qui dit à une danseuse cherchant un commentaire sur son travail individuel : you just have to be more crazy...). Je pense que les artistes doivent critiquer les autres artistes, sinon qui d'autre ? L'artiste aujourd'hui traverse des années de recherches, de solitudes, de questionnements sur des oeuvres, sujets, thématiques, etc. Il explore, essaie, échoue et rate. Son propre processus reste à l'ombre, invisible et inaudible. Il sera jugé sur scène, c'est tout. Ainsi opère la politique. Elle fait pression. La représentation devient donc une sorte d'exécution. Faut-il que l'artiste se soumette, obéisse, se rende ? *I would prefer not to*. Mais la résistance à son prix, la rébellion sa punition.

Ensuite vient la question du spectateur. Comment peut-il entrer dans l'espace théâtral autrement que dans un magasin, au bureau, chez une prostituée ? Comment peut-il se débarrasser de son réflexe offre-demande ? Le spectateur n'arrive plus à lâcher. Le spectateur n'est plus politique. Il vient pour juger, critiquer, il devient lui-même journaliste ou politicien de la culture, ou mieux encore, un autre metteur en scène. Pourquoi ? Parce qu'il ne supporte pas de se voir lui-même ? Parce qu'il trouve ça terriblement idiot ? Parce qu'il ne comprend pas ? Le dernier exemple est le plus fréquent ! Pourquoi alors le spectateur ne s'entretient-il pas avec l'artiste ? Pourquoi l'échange entre acteur et spectateur n'existe-t-il plus ? C'est aux institutions d'organiser des débats publics afin qu'artiste et spectateur puissent s'entretenir. Mais les mots meurent et nous avec eux. Tout ce que nous pouvons faire c'est changer le langage, le refaire, dire quelque chose que la machine à mensonges ne peut pas comprendre, *I would prefer not to*.

Le spectateur doit aujourd'hui sémanciper, comprendre que le théâtre n'a pas comme seule nécessité le divertissement, mais qu'il peut être un espace pour de multiples expériences : jouissance, plaisir, émerveillement, surprise. Cette relation est tout à fait politique car elle confronte chacun à sa propre vie, directement, ici et maintenant. Ce voyage initiatique et novateur peut se produire par un choc esthétique, par une parole, une voix suave, un mouvement, un voyage scénique, qu'importe ; c'est le langage qui change. Le théâtre peut donner une expérience unique au spectateur actif, qui est en coproduction avec la matière, en communication active, corporelle, spirituelle ou intellectuelle. Et le spectateur doit comprendre que le théâtre est aussi un espace qui se veut libre de toutes les contraintes quotidiennes, mais il faut qu'ACTEUR et SPECTATEUR soient à la hauteur de cette exigence du théâtre ! C'est-à-dire à la hauteur de cette liberté qui pourrait donner accès à une nouvelle conscience, conscience qui pourrait changer chacun d'entre nous. Cette

liberté au théâtre est dangereuse : elle met en question le fonctionnement de notre système personnel et collectif. Absolutely political!

Le spectateur devrait idéalement prendre le THÉÂTRE comme une relation amoureuse : s'ouvrir à une expérience encore inconnue ou nouvelle. Vient le risque de l'amour, du lieu où on pourrait perdre le contrôle, du lieu qui permettrait de devenir autre, fou, critique, en désaccord. C'est l'opposé de ce que nous faisons en ce moment, c'est-à-dire, mettre en place des systèmes de contrôle qui vont

TOUT CE QUE NOUS POUVONS FAIRE C'EST
CHANGER LE LANGAGE, LE REFAIRE,
DIRE QUELQUE CHOSE QUE LA MACHINE À
MENSONGE NE PEUT PAS COMPRENDRE,
I WOULD PREFER NOT TO.

de l'économie jusqu'à la psychologie, de l'extérieur jusqu'à l'intime, afin de régler la convention de la vie actuelle : émotion refoulée, peur, méfiance. Croit-on vraiment qu'il

suffise de s'aveugler pour comprendre ce qu'est la lumière ? KEIN THEATER était le titre provocateur d'un texte d'Elfriede Jelinek ; elle sait qu'il faut opter pour un langage politique : dire le contraire, le négatif, l'interdit, qu'il faut entrer dans la résistance pour créer. *I would prefer not to*.

Chaque spectateur peut changer le cours du spectacle, qu'il le veuille ou non. Un seul geste, un bruit, un éclat de toux, le claquement d'une porte font entrer la vie au théâtre et peuvent changer rythme, intensité, conscience et présence collectives. Les rapports de force sont visibles mais personne ne réagit. Nous sommes de bons démocrates, acceptant les pires montées de pouvoir. La chance du théâtre ? C'est qu'il meurt tous les jours afin de renaitre le lendemain. Oui, le théâtre est politique car il met en scène la mort. C'est sa force, sa fragilité, son paradoxe. Vider pour faire du lieu. Retrouver la puissance du silence, non comme l'absence d'expression, mais comme la parole suspendue de celui qui est en ordre de parole, véritable présence d'une parole à venir : *I would prefer not to*, a political statement.

Maya, 28 mai 2011

*La seule politique c'est la poésie
La poésie c'est l'émeute
Terrorisme et dynamite
Christian Emery, inédits*

Il y a de quoi devenir fou

Geneviève Guhl

C'est par le montage de nombreux textes épars que Geneviève Guhl a tenté, sur scène, de tirer le portrait de notre monde. Elle collectionne les associations, les superpositions, constatant, par exemple, que le 117^{ème} plan de Stalker ressemble à s'y méprendre à une image d'actualité sur une marée noire en Bretagne, ou que le blanc/rouge d'un massacre de phoques sur la banquise évoque la palette de tel peintre. Ça dépend du temps qu'il fera a été créé au Grütli en 2008 : à l'occasion d'une reprise retra-vaillée, concentrée, singulièrement cornaquée par le son, la metteuse en scène évoque ici son moteur politique : la poésie.

Dans le travail théâtral m'est essentielle avant tout la poésie. Elle porte les autres niveaux : philosophique, existentiel, psychanalytique, politique. Ce n'est pas un ordre de valeurs, mais c'est par cette entrée-là qu'avec le théâtre je peux lire et écrire, penser le monde.

Je me suis retrouvée cet hiver devant quelque chose qui m'a beaucoup touchée et m'a éclairée sur mon dernier spectacle *ça dépend du*

temps qu'il fera, que j'étais en train de recréer.

Je suis devant un hôpital psychiatrique, une jeune femme vient dans ma direction, sortant de l'établissement avec pour habit un drap autour de la taille, pour chaussures des chaussettes. Discrète, majestueuse, hagarde, lourde et légère, elle se dirige vers la ville. Cette figure mythologique, sortie des âges, éternité soudaine, incandescente, s'est érigée « je ne sais comment, devant les yeux de mon imagination, comme l'authentique *vision redressée* du monde actuel, de nos vies honteuses et bafouées. » Baudouin de

Bodinot, *La vie sur terre. Réflexion sur le peu d'avenir que contient le temps où nous sommes*, Paris, Encyclopédie des Nuisances, 1996.

Je me rends compte qu'en quelque sorte, je ne choisis pas. Ce suspens ou cette suspension, ce serait

en somme renoncer à la compréhension conceptuelle pour tenter de s'ouvrir, comme le dit Claude Régy à propos de Fernando Pessoa, à une compréhension poé-

tique des choses et du monde. Je pense au renoncement de la maîtrise qui permet d'entrer dans l'inconnu. L'avancée intuitive dans l'eau de la nuit est désarmée, vulnérable, dénudée.

Dans cet abandon, quelque chose alors se soumet à la découverte et l'accueille.

Avec *ça dépend du temps qu'il fera*, j'ai tenté de constituer un portrait de la vie sur terre. Y travaillant, j'ai compris que l'art ne répare pas l'histoire, mais qu'il peut la prendre dans ses bras.

L'actrice entre et se place sur scène. Elle tient dans ses mains une plaque de verre sur laquelle se trouve un petit monticule de farine. Elle y plonge son visage, en particulier sa bouche et sa langue, se redresse et dit, dans un nuage volatile : *L'art est l'activité humaine la plus désintéressée qui soit.*

Geneviève Guhl Geneviève Guhl est comédienne et metteuse en scène. Elle a créé *ça dépend du temps qu'il fera, portrait intime de la vie sur terre* au GRÜ/TRANSTHÉÂTRE en automne 2008. Ce spectacle est aujourd'hui recréé en version présence sonore au Théâtre du Galpon (24 juin-4 juillet 2011), sous le titre : *au hasard des rues, et ensemble nous écoutons nos pas résonner tranquillement dans le vide qui est déjà là.*
www.ascenseurapoissons.ch



Pas de deux choral

Sophie Klimis

Au sortir de sa première rencontre avec Foofwa d'Imobilité sur un plateau, Sophie Klimis, éblouie, la décrit comme un chœur tragi-comique à lui tout seul. Ce qui rend bien compte de la singularité du danseur genevois : soit une virtuosité extrême alliée à une rare liberté d'esprit. Avec ce commentaire d'Au contraire, mené scène après scène, à un rythme que la critique n'accorde pratiquement jamais à un spectacle, la philosophe de l'Antiquité révèle toute la finesse d'une oeuvre qui embrasse rien moins que des notions comme l'amour, l'Etat, le politique, l'économique, le cinéma, la performance. Un regard précis et précieux sur cette pièce chorégraphique, pointant in fine en quoi l'engagement d'un artiste est politique.

Au départ : l'étonnement

22 Octobre 2010, White Box du Grütli. Atmosphère festive pour cette soirée des Suisses en Avignon. Un public venu nombreux, visiblement curieux de découvrir les deux « productions nationales » exportées à l'affiche du prestigieux festival français. C'est qu'Avignon est un *must* : y avoir été programmé décerne automatiquement un label de qualité. Un équivalent théâtral des manchettes du Goncourt sur les tables des libraires : un gage de visibilité dans la multiplicité proliférante de la création contemporaine, qu'il est décidément si confortable de pouvoir cadrer en *pay-sage*. L'aura mythique de Jean Vilar s'est dissipée, le grand projet politique d'un théâtre populaire aussi. Le théâtre en résistance a cédé depuis longtemps à la logique mercantile. Le goût artisanal de la belle ouvrage s'est perdu au profit du sens des convenances : on ne se déplace plus que pour voir « ce qui se fait ». Brouhaha de changement de plateau. Dans la travée latérale gauche, un homme se déshabille en marchant. Il vient de s'extraire très calmement de la masse anonyme du public. Spectateur de la performance précédente, le voici désormais en transition

vers la scène. Je me prends à songer à la *parodos* tragique, la marche d'entrée du chœur par le côté latéral du théâtre antique, tout en esquissant une moue de déception intérieure : « encore un qui se croit obligé de céder au diktat de la nudité à tout prix ! ».

Pourtant, dès qu'il est entré dans la lumière du plateau, ce fut pour moi l'étonnement, au sens fort du terme : le *thaumazein* — l'émerveillement, vaguement teinté d'inquiétude, aussi — qui, selon Aristote, est le point de départ de la philosophie. Je n'avais tout simplement encore jamais eu l'occasion de voir *cela* : Foofwa d'Imobilité est un chœur tragi-comique à lui tout seul. Étonnant oxymore : le chœur antique s'est aujourd'hui le plus souvent dissous. Ces citoyens enrôlés pour accomplir collectivement un acte à la fois rituel et politique, — chanter et danser pour Dionysos en simulant le tout autre (féminin, barbare, esclave, animal) — sont un particularisme attaché à la démocratie athénienne. Comme elle, ils sont depuis longtemps tombés en poussière. Dans les mises en scène contemporaines, ce chœur citoyen dérange — et en plus, il coûte cher — donc, on le réduit le plus

souvent à un seul acteur/coryphée obéissant sagement au principe édicté par Aristote dans sa Poétique : il faut que le chœur participe au déroulement de l'intrigue, exactement comme un protagoniste. Ou bien, comme dans la performance de Mathieu Bertholet, l'oxymore se module en chœur atomisé, considéré comme seul adéquat au monde contemporain : des individus que plus rien ne relie et que le hasard fait parfois se cogner les uns aux autres, comme des atomes en mouvement dans le vide.

Bouffon étoile

Foofwa d'Imobilité, lui, crée devant nos yeux une étonnante harmonie discordante entre la virtuosité d'un corps qui se rit de son *dressage* et

de ses blessures, la tendresse désarmante d'une âme d'enfant et l'intelligence la plus fine, dont la pudeur est de ne se dire que dans l'auto-dérision la plus *hénauirme*. Dans son solo inaugural, Foofwa d'Imobilité passe sans transition et dans un seul souffle d'une parodie du danseur étoile classique — qui présuppose toute la virtuosité de ladite étoile, mais *passée à l'arrière-plan et devenue servante du comique* —, où il virevolte tout en dissertant doctement sur le statut de la représentation et de l'auteur créateur *ex nihilo*, au choc frontal pour le spectateur d'un corps gisant à terre, presque déshumanisé, pris de spasmes et réduit à un cri si profond qu'on en frémit intérieurement. La parole du chœur tragique était une modulation incessante du cri à la plainte ritualisée, du chant le plus lyrique au discours le plus réflexif. Réinventant cet esprit choral, la danse cri/chant parlée de Foofwa d'Imobilité nous emporte avec la légèreté du rire vers les cimes de la spéculation théorique. Elle nous plonge abruptement dans le gouffre de la terreur en nous prenant aux tripes. Puis, elle nous repêche *in extremis* par le fond de la culotte, en nous faisant sourire de soulagement attendri au dialogue *off* du

sage et de l'enfant. Après toutes ces émotions, il est en effet *rafraichissant* de suivre le tissage inattendu d'une petite voix qui raconte avec sérieux l'histoire d'un « petit oiseau sauvage » et du ton docte d'Etienne Gilson racontant la rencontre d'un jeune clerc (qui n'est autre que Pétrarque) et d'une jeune fille en l'église Sainte Claire d'Avignon (clin d'œil *hors champ* à la commande festivalière de *Au Contraire* dans le cadre de sa formule *Le sujet à vif*).

Une choralité du sensible

Il faut ici préciser que Foofwa d'Imobilité n'est jamais seul sur le plateau. En éclaireurs éclairants et éclairés, Yann Aubert et Nieth Leang Srey lui fraient la voie

vers l'intelligence du sensible en l'accompagnant de leurs rails de lumière. Officiant dans l'ombre, Jonathan O'Hear joue des clairs obscurs à la Rembrandt ou des néons blancs d'hôpitaux pour créer de la poésie visuelle ou une intrusion du réel. Le complice Antoine Lengo, Arlequin au cigare, est lui aussi doté d'une présence visible : maître des sons, de la musique et des voix, il les fait entrer sur scène en les activant par ordinateur depuis la lisière du plateau. Personnage a-topique, — déplacé, bizarre, dérangeant —, nu sous ses oripeaux de plastique transparent et de papiers crépons multicolores, Antoine Lengo officie tel un double olfactif de Godard, fantôme de fumée qui fait tousoter et qui picote les yeux du public. Oxymore d'un metteur en scène/spectateur, sa parole propre n'est pas démiurgique. Elle ne *dirige* pas le plateau, mais se limite à *couper* la représentation de la fiction. C'est en ayant préalablement orchestré les voix *des autres* sur une bande-son, qu'Antoine Lengo participe silencieusement mais activement à la performance. Il s'est en effet amusé à tisser les voix de grands intellectuels ou d'artistes pour la plupart disparus, avec des sons bruts et des atmosphères

*RÉINVENTANT CET ESPRIT CHORAL,
LA DANSE CRI/CHANT PARLÉE DE FOOFWA
DIMOBILITÉ NOUS EMPORTE AVEC LA LÉGÈRETÉ
DU RIRE VERS LES CIMES
DE LA SPÉCULATION THÉORIQUE.*

sonores, — comme celle, bourdonnante, d'une après-midi d'été ou encore celle, ensonnaillée, d'une fin de journée à l'alpage —, ainsi que des morceaux musicaux allant de Haendel à Charlemagne Palestine. Antoine Lengo a ainsi créé une nouvelle variation sur la parole chorale. Modulée du son au chant, du cri au discours savant, elle s'entremêle depuis le *dehors* avec les formes de choralité générées par le corps parlant de Foofwa d'Imobilité. Comme s'il s'agissait par là d'interroger le statut de l'acteur et celui du metteur en scène, la bande-son devient ici l'équivalent du coryphée tragique, à la fois *guide* des autres voix du sensible et pourtant aussi, seulement *une* parmi d'autres. Ainsi, cette choralité du sensible, dans sa *rotation des pouvoirs* où chacun(e) est tour à tour guide et guidé(e), est d'emblée porteuse d'un projet politique. Dans sa quête d'harmonie discordante, la choralité du sensible s'affronte à la recherche d'une forme qui puisse accueillir l'hétérogénéité sans la réduire au Même. Être cohérente et *contenante* pour la pluralité, sans se figer en Unité statique et uniformisante.

Pas de deux

Parmi tous les co-actants de cette performance, il faut accorder une attention particulière à Manon Andersen. Au début du solo de Foofwa d'Imobilité, elle est d'abord présente comme dans le décor, presque invisible *perchwoman*. On ne sait rien d'elle, et le bleu de travail qu'elle porte l'assimile à une *technicienne de surface*, comme on euphémise de nos jours. Raclant d'abord scrupuleusement le sol, les murs et les radiateurs avec son micro, comme pour les nettoyer, elle l'utilise ensuite avec application pour supporter

la parole virtuose de Foofwa d'Imobilité. Dans cette étrange variation sur le pas de deux classique, la *perchwoman* prend la place du danseur qui porte la danseuse étoile lorsqu'elle exécute ses figures. Ensuite, Foofwa entre délibérément en fiction en se nommant Gabriel et entraîne avec lui Manon, *alias* Magdalena, « qui aime Gabriel et que Gabriel aime et admire ». Par cette double nomination, le spectateur prend conscience qu'il ne savait pas *qui* était devant lui auparavant, de Manon ou de Magdalena : sa présence était-elle celle de l'actrice, de son personnage

de fiction, ou encore de la fiction d'une actrice prise pour une véritable *perchwoman* ? (tandis qu'en miroir, Nieth Leang Srey, la *vraie* technicienne lumière, joue son propre rôle). En inversant la sexuation des postures *classiques*, ce pas de deux fait prendre conscience au spectateur que celui ou celle

qui est dans la lumière, s'il/elle n'était pas soutenu(e) par son partenaire quasi-invisible, ne serait rien. D'autre part, il sensibilise à la puissance démiurgique de la parole qui fait naître Gabriel et Magdalena en brouillant la frontière entre le réel et sa représentation fictionnelle. Du sein de cet *entre-deux* quelque peu magmatique, le duo d'amour fictionné prend vie, tel un golem dansé qui serait son propre créateur.

Le chiasme du Deux virtuel

Nous assistons ainsi à la création de ce que le philosophe Alain Badiou a nommé la *scène du Deux* : « l'amour est une expérience où un certain type de vérité est construit, la vérité sur le deux, la vérité de la différence comme telle ». (A. Badiou et N. Truong, *Eloge de l'amour*, Flammarion, 2009, p. 39) Le duo de Gabriel et de Magdalena décompose les étapes de cette construc-

tion du Deux. Comme le souligne Badiou, il s'agit d'y renoncer au désir mortifère de fusion pour découvrir l'altérité irréductible de l'aimé(e). Après un premier moment où Magdalena, silencieuse, suivait Gabriel tel un satellite gravitant autour de son astre, la voix enregistrée de Manon se fait entendre et croise la parole incarnée de Foofwa. Elle : « pour aimer il faut un corps ». Lui : « pour incarner il faut de l'amour ». Elle : « il faut savoir dire nous pour dire je ». Lui : « le je est un nous sous-entendu ». Elle et Lui ne disent pas littéralement la même chose. Leurs paroles ne sont pas non plus exactement

synonymes. Par un effet de chiasme, elles animent pourtant un même esprit : celui de la nécessaire complémentarité des axiomes de l'amour.

Elle dénonce comme une mystification l'amour platonique : celui ou celle qui *tombe* en amour est toujours d'abord un corps désirant et jamais un pur esprit. Lui renvoie en réponse l'abîme qui sépare « to make love » de « to have sex ». Elle affirme que la communauté précède l'individu. Ou plus précisément encore : que tout sujet véritable doit avoir consciemment reconnu et accepté son insertion dans le collectif, qui peut seul lui donner son fondement. Lui approfondit cette vérité en l'intériorisant, et retrouve l'intuition de Platon selon laquelle toute pensée est « un dialogue silencieux de l'âme avec elle-même ». Tout *je* est polyphonique et tissé d'altérités. L'*ego cogitans* est un *nous* caché.

L'épreuve du réel

Cette belle fluidité dans le partage virtuel des voix vient ensuite se briser contre le réel. Le corps de Gabriel semble entrer en résistance face à l'amour. Convulsif, pris de spasmes, il fait disparaître Magdalena dans l'ombre noire. Cette dernière tente alors de reconstruire du lien par le contact : elle tâte Gabriel de son micro, par petits à coups, comme si elle remédait par là les contours de son corps, lui redonnait

une forme, des limites, une enveloppe, un contenant. Magdalena rappelle Isis, la magicienne, reconstituant le corps démembré d'Osiris. Et Gabriel, par ce toucher, se reconstruit progressivement, jusqu'à se réunifier intérieurement, les deux mains entrelacées, comme en prière. Le pas suivant dans l'incarnation de la relation peut alors être franchi. Dans la scène suivante, Gabriel et Magdalena sont assis face à face. Ils se regardent *exclusivement* l'un l'autre pour la première fois, mais ils ne se touchent pas encore. Le micro est déposé à terre, gisant. Un mouvement opposé

CE GESTE SUGGÈRE DONC
LE POSSIBLE PROLONGEMENT DE L'AMOUR
DANS L'ACTION POLITIQUE.

et complémentaire anime Magdalena et Gabriel, qui amorce la réversibilité de leurs positions. Elle se déshabille peu à peu, tandis qu'il revêt un à un les vêtements

qu'elle lui tend. Gabriel, alors, se penche et embrasse pour la première fois Magdalena. S'esquisse ensuite un embryon de danse, où la perche du micro joue le rôle d'un *tiers* communiquant. Gabriel et Magdalena tournent autour de l'axe vertical du micro, en se le passant de main en main. Ils sont accompagnés par des gazouillis d'oiseaux qui créent une atmosphère printanière. Magdalena prend alors la parole et exprime sa conception de l'amour, tandis que Gabriel porte le micro. L'amour révèle ainsi la dimension de nécessaire *réversibilité* qui doit l'animer : par-delà les positions figées du pouvoir, l'amour n'accepte ni dominant ni dominé, ni maître ni esclave. En cela, l'amour est essentiellement lié à la liberté et il apparaît comme l'espoir du politique. En effet, on soulignera que le poing levé par Magdalena et par Gabriel à la fin de cette séquence évoque la lutte ouvrière. Ce geste suggère donc le possible prolongement de l'amour dans l'action politique. Or, Aristote, dans ses *Politiques*, faisait précisément de la rotation des positions de *gouvernant* et de *gouverné* la caractéristique des citoyens, c'est-à-dire des hommes libres. Rappelons en effet qu'au sein de la démocratie directe athé-

nienne, la majorité des magistratures étaient tirées au sort pour un temps limité. La réversibilité des positions de *parlant/dansant* et de *porteur de micro* se dévoile ainsi comme une ébauche de politique démocratique au sein du couple formé par Magdalena et Gabriel.

L'invention d'un rythme commun de corps et de parole

Mais ce moment d'intimité s'avère n'être qu'une transition. Une *perchwoman* réapparaît à l'arrière-plan. On n'élimine décidément pas si facilement le tiers : le Deux doit s'inventer sous le regard de la communauté. Gabriel et Magdalena reviennent donc sur le territoire du langage. Mais pas n'importe lequel : un langage privé d'amoureux, une *langue des signes* rien qu'à eux deux, où le geste fait la chose, comme lorsqu'on se lèche. Le mot à mot revient, mais toujours soutenu par les corps. Magdalena et Gabriel font les mêmes gestes en miroir, tandis qu'ils se disent des mots en échos : *ici* et *ailleurs*, *être* et *représentation*. Puis, les gestes se dynamisent et se fluidifient en séquences de mouvements échangés de l'un à l'autre : « sujet et objet », « moi et autrui », « toi et autrui ». Un rythme de parole et de corps s'instaure peu à peu et culmine dans une danse *cinématique* inspirée du film de Godard *Bande à part*. Gabriel et Magdalena y font de manière ludique et légère les mêmes mouvements, ils semblent s'approprier et apprendre à se connaître l'un l'autre par le jeu. Magdalena apprend ensuite à Gabriel les noms fondamentaux de sa langue des signes : *liberté*, *nourriture* et *danser*. Ici, le mot à mot est dépassé dans un échange de commentaires où chacun explique à l'autre sa compréhension de la gestuelle. En arrière-fond, on soulignera l'omniprésence d'un trille lancinant de piano qui apporte une note dissonante d'angoisse dans ce climat de complicité. On entend aussi des bruits de vaisselle cassée, tandis que Magdalena explique à Gabriel qu'elle est en train de créer un court métrage scénique, et aussi que « l'amour ne peut être que le rapprochement de deux libertés ». Est-ce à dire que l'amour libre est voué

à l'échec ? Ou plutôt que l'intimité refermée sur elle-même du Deux, coupé de la communauté — *même si toujours sous son regard* — est intenable, car en réalité asservissante ?

L'aventure extraordinaire d'une création de monde au quotidien

« L'amour est un événement à partir duquel une histoire ou un destin peut advenir » écrivait Hannah Arendt en 1950 dans son *Journal de Pensée*. Or, qui dit *histoire* ou *destin* dit inscription de l'individuel dans une temporalité collective. L'amour comme expérience de la « différence de l'Autre » dont parle Badiou est donc aussi nécessairement une expérience du monde : « l'amour c'est faire l'expérience de la constante (re)naissance du monde par l'entremise de la différence des regards » (p.41). C'est bien à une telle exploration de la *densité* du monde que Magdalena et Gabriel se livrent : « Magdalena et Gabriel cherchent ensemble des moyens d'interpréter le monde pour que les noms ne fassent pas écran aux choses et pour que le paraître ne prime pas sur l'être ». On pourrait même parler de l'amour comme d'une transfiguration du quotidien, d'une recreation extraordinaire de l'ordinaire, car, toujours à suivre Badiou, « l'amour invente une façon différente de durer dans la vie (...) l'amour est une réinvention de la vie » (p. 36). « Pour incarner, il faut de l'amour », disait Gabriel. Ceci doit ici s'entendre au sens fort : l'amour humain transfigure l'accouplement en danse sacrée. Tout comme nous avons inventé le partage festif du repas et de la boisson, nous avons sublimé la simple reproduction animale. Ainsi, la particularité de l'être humain, — que le philosophe Cornélius Castoriadis définissait comme « animal fou » à l'imagination libérée de la pulsion — est de pouvoir s'inventer culturellement la signification de son vivre biologique.

Le crépuscule des idoles

Les lendemains qui chantent ne sont cependant pas ceux auxquels on nous a fait rêver. Il semble en

effet que, loin de se prolonger dans l'institution d'une communauté libre, le destin de l'amour soit de se heurter au politique comme à sa limite. Dans une ambiance crépusculaire, induite par la lumière glauque d'un écran de télévision brouillé en arrière-fond, Elle gît à terre, tout à la fois implorante et menaçante. D'une voix forte qui bégaie, Elle vocifère vers le public, tandis que Lui, impassible, s'est mué en *perchman* : « tu n'es qu'un corps à qui on ne donne même pas d'esprit ! Voilà ce qu'il faut dire. Tu n'es qu'un corps et tu n'as même pas de corps de métier. Voilà le sujet.

Et il faut dire aussi que le danseur a le statut social d'un mendiant. Voilà le sujet qui nous occupe. Une p'tite pièce pour l'art de la vie ! ». Qui parle ici ? Magdalena ou

Manon ? La référence au *danseur* permet d'hésiter. De plus, l'amour semble soudainement s'être volatilisé. Absolument rien ne se passe entre Lui, l'air dégagé, comme ailleurs, et Elle, pitoyable et terrifiante. Tandis qu'Elle tend les mains vers le public pour l'implorer, telle une mendicante, Yann Aubert avance lentement et majestueusement depuis l'autre extrémité du plateau. Vers Elle, mais comme dans une réalité parallèle. Il est habillé en Grand Chambellan d'un conte d'autrefois. D'un mouvement très lent et stylisé, — comme filmé au ralenti —, la « p'tite pièce » gicle dans l'air, comme suintant de son corps. Même le contact humain minimal *de la main à la main* a donc ici disparu entre la femme de l'artiste et le représentant du pouvoir.

Comme s'il s'était agi de remonter un automate, Elle reprend alors mécaniquement sa diatribe : « tu n'es qu'un autre, tu n'es qu'un autre étrange, étranger et tu n'as même pas la même valeur. Voilà le sujet. Et dire aussi que l'immigré n'a jamais plus qu'un demi-statut. Une p'tite pièce ! Une p'tite place sur la terre ! ». Avons-nous subitement été transportés *après la catastrophe* ? Sommes-nous confrontés aux ruines d'un

amour mort, lorsqu'il ne reste plus que les regrets, les reproches et l'amertume ? Cet homme insensible et cette femme pathétique sont-ils les *enchantés* de naguère, transformés en naufragés de la vie une fois que l'amour les a désertés ? Comme totalement fermé à ce qui se passe autour de lui, le Chambellan prend alors la parole : « l'empereur comprend que son peuple a raison. Egale : ... ». Dans cette parole suspendue, deux registres se superposent : le politique et l'économique. Tel un reporter, le Chambellan prend acte de la situation politique, en même temps qu'il fait

des comptes concernant « les habits de l'empereur ». Comme dans une fugue de Bach, une troisième voix est introduite après ces deux voix parallèles : « c'est la lutte

finale ! ». Le Chambellan entonne à pleins poumons l'Internationale, en même temps qu'il s'élève dans les airs en vrilles d'entrechats savants. Un homme obus de luxe. Version désuète du kamikaze ou attraction foraine ? Au rythme de sa calculatrice, — qui fait le même son que la machine à écrire de Godard dans « histoire(s) du cinéma » —, la fugue du Chambellan se dégingue en une folle dérive de claquettes : « mais il décide de continuer sa marche sans un mot / ... *dollars* ! / groupons-nous et demain, l'Internationale sera le genre humain ! / *dollars* ! ». Elle quitte alors sa posture de mendicante pour tenter de résister : « nous voulons une société composée de singularités (...) Lutte des classes : le rêve de l'Etat, c'est d'être un. Le rêve des individus, c'est d'être au moins deux ». Mais sa parole, *isolée*, semble totalement *impuissante*.

La scène devient alors totalement surréaliste : dans une fenêtre éclairée à gauche, telle une poupée figée en orante, Elle. Dans une autre fenêtre éclairée à droite, le Chambellan. Au milieu, en sombre retrait muet, Lui. Les dévorant tous : l'Image parasite qui a envahi le plateau, tel un amas de vers grouillants. Le

cinéma a-t-il tué le théâtre ? On ne connaîtra jamais le montant chiffré des dégâts. En les concentrant en une seule image forte, ce plateau nous offre plusieurs lignes de force critiques à réfléchir. La disproportion entre la p'tite pièce mendrée pour survivre et les sommes faramineuses dépensées en pure perte pour les habits de l'empereur, sert de métaphore pour penser les cachets indécentes d'une minorité de stars de cinéma, au regard de la précarité d'une majorité d'artistes de théâtre, le plus souvent payés à la représentation. On peut aussi y entendre résonner

l'échec des utopies socialistes et communistes, encore accentué par le contraste avec le triomphe assourdissant du néolibéralisme le plus sauvage. L'amertume de Manon/Magdalena nous pousse aussi à constater que même l'amour ne peut opposer son rempart au règne de l'argent. Le spectateur

est ici submergé par une vague de pessimisme dont il semble difficile qu'il puisse se relever. Est-ce à dire que la performance célèbre sous une forme grotesque mais résignée l'advenue et le triomphe du non-sens généralisé ?

Du cinéma au théâtre : peut-on sortir de la représentation ?

Le choix de mise en scène fait succéder à chaque tableau *cinématique* un moment de retour à la réalité. Scandée par des « coupez ! » puis par le signal de la reprise donné par l'éclairagiste situé *hors champ*, cette alternance explore la possibilité de transposer le cinéma au théâtre. Elle entend ainsi révéler les *effets* que cette transposition est susceptible de produire. On constatera d'abord que les moments de réalité ne parviennent pas à échapper au cadre de la représen-

tation, puisqu'ils ont été planifiés et qu'ils sont très exactement minutés. Les co-actants de la performance donnent par ailleurs toujours l'impression de *jouer* à agir naturellement, comme si l'espace même du plateau les condamnait à la fiction. Le temps, alors, paraît trop long à tout le monde, comme si cette hésitation entre fiction et réalité le rendait oppressant. Par contre, lorsque survient la panne d'ordinateur et que Foofwa d'Imobilité improvise un discours pour *combler* ce vide, lorsqu'un spectateur est pris par le hoquet convulsif d'un fou rire et qu'il contamine toute

la salle, ou au contraire, lorsque le public est froid et que son silence *plombe* la vie du plateau, alors, le théâtre génère sa magie spécifique de spectacle vivant, incarnée dans l'ici et maintenant d'un moment de partage ou d'affrontement entre le plateau et la salle.

Logique narrative ou logique ciné-spectaculaire ? Cadence ou rythme ?

La scène finale d'*Au Contraire* donne son amplitude maximale à ce questionnement sur les rapports entre cinéma et théâtre, performance et représentation, réalité et fiction. Le spectateur est tout d'abord confronté à la nécessité de renoncer au primat de la logique narrative et d'accepter la logique spectaculaire qui lui est proposée. Tout comme aucun élément interne à la représentation ne permet d'*expliquer* comment on passe de la danse cinématique amoureuse de Gabriel et de Magdalena à la vision apocalyptique du trio infernal, cette dernière scène semble survenir tel un *deus ex machina*. En effet, comment comprendre que l'insensible Gabriel et la violente Magdalena s'accordent maintenant au sein d'un harmonieux duo d'amour ? La performance tente donc d'*importer* au

théâtre la logique du montage cinématographique. Chaque spectateur est invité à se fabriquer son propre *film*, en s'inventant la *logique* qui pourra selon lui faire tenir les *bouts* d'action scénique qui lui ont été proposés. Il me semble toutefois que le caractère hybride de cette performance appelle un principe de cohérence interne plus fort pour relier entre elles les différentes scènes. Peut-être ce dernier serait-il à rechercher du côté de la substitution du rythme à la cadence. En effet, les travaux d'Emile Benvéniste et de Henri Meschonnic ont bien montré que la cadence,

entendue comme alternance de temps forts et faibles, était le résultat d'une opération platonicienne de transformation du rythme. Ce dernier,

entendu en un sens pré-platonicien, désigne la forme ondoyante, l'auto-constitution d'une forme en mouvement. Or, telle me semble bien être la dynamique au fondement de la performance d'*Au Contraire*. On a dès lors le sentiment que quelque chose de fondamental y est *contraint* par le schéma binaire trop rigide de l'alternance entre *scènes* et *pauses*. Peut-être cette *contrainte* serait-elle aussi à explorer comme manifestant symboliquement la résistance *artisanale* du théâtre au cinéma *machinique* ? Trouver plus de fluidité pour relier les différents moments de la performance, en respectant leur caractère pluriel et hétérogène, permettrait aussi de mettre en valeur la scène finale. Elle le mérite vraiment, car elle renoue avec la fonction la plus ancienne du théâtre : celle d'être l'accomplissement d'un *mystère*.

Le mystère de l'amour

Qui dit *mystère* pense *énigme*. Toute véritable création artistique confronte à une énigme : quelque chose qui résiste au formatage univoque du sens et qui plonge si profondément ses racines dans le magma de l'inconscient, qu'il convoque le spectateur sans retour.

Mystère peut aussi faire référence aux cultes initiatiques de la Grèce ancienne. Les Mystères d'Eleusis confrontaient les candidats à l'initiation (les mystes) à une série d'épreuves. Ces dernières étaient perçues comme autant de morts symboliques, censées leur révéler l'intégration de la mort au sein du cycle vital. Au terme de l'initiation, les mystes devenaient des *époètes*, littéralement, *ceux qui ont contemplé* la révélation ultime. Ces rites étaient tenus secrets. On ne sait donc pas avec certitude en quoi consistait cette vision finale. Mais certains témoignages parlent d'une

hiérogamie : l'union sexuelle sacralisée du grand prêtre et de la grande prêtresse, car mimant celle des divinités. Alors que tant de spectacles contempo-

rains tombent dans le voyeurisme glauque, la dernière scène d'*Au Contraire* transforme son public en une assemblée d'époètes ravis. Pour réaliser ce *miracle*, elle s'appuie sur le mystère d'un échange de regards. Mais reprenons par le commencement.

La conversion de la vision en regard

La performance avait débuté par une didascalie prononcée à haute voix par Foofwa d'Imobilité : « l'histoire se situe à une époque où le spectacle est partout et le regard nulle part, où la créativité n'est plus que publicitaire et où l'art s'est tu ». Redonner une voix à l'art suppose donc de parvenir à stabiliser la vision papillonnante du spectateur/consommateur. De la recentrer pour qu'elle acquiert la profondeur d'un regard co-actant. Cette transformation se déroule en plusieurs étapes. Tout d'abord, Magdalena et Gabriel s'offrent à nous dans une danse amoureuse, au cours de laquelle ils se déshabillent l'un l'autre. Cette danse pastiche le ballet classique, comme entraînée par la très belle musique de Haendel. En même temps, elle met en évidence le caractère ludique des préliminaires amoureux. Si la caricature volontaire des regards

« L'HISTOIRE SE SITUE À UNE ÉPOQUE OÙ LE SPECTACLE EST PARTOUT ET LE REGARD NULLE PART, OÙ LA CRÉATIVITÉ N'EST PLUS QUE PUBLICITAIRE ET OÙ L'ART S'EST TU ».

transis d'amoureux fait sourire, à d'autres moments, on a l'impression de capter les regards d'une véritable complicité amoureuse entre ... Magdalena et Gabriel, ou bien Manon et Foofwa? Ces regards sont-ils réellement *tous* de l'illusion théâtrale?

Danser l'amour pour révéler que l'amour est une danse

Désormais totalement nus, Magdalena et Gabriel font l'amour sous nos yeux. Entendons-nous bien : tous les gestes de Manon et de Foofwa sont stylisés. Ce qu'ils performent devant nous, c'est une véritable chorégraphie, extrêmement travaillée et raffinée, qui *représente* le rapport amoureux. Foofwa et Manon sont images et métaphores de l'amour, en un sens transcendantal. Ils nous dévoilent en effet sa condition de possibilité : l'acte amoureux n'existe réellement qu'à s'inventer sa forme de danse, à chaque fois renouvelée, afin de renouer avec son inscription sacrée dans le cycle vital. Comme le dit la voix *off* en parallèle : « dans l'amour, il y a un regard, enfin (...) c'est parce que dans l'amour, le corps est *ici* ». Le rapport amoureux se dévoile comme témoin et garant de notre humanité : c'est dans l'amour que nous vivons pleinement le moment présent et incarnons notre condition finie dans toute sa fragilité, mais aussi dans toute sa gloire. Mais pour parvenir à incarner cette fiction transcendantale de l'amour, Manon et Foofwa sont *réellement* nus, ils se touchent et s'embrassent *vraiment*, sur toutes les parties de leurs *véritables* corps, y compris les plus intimes. Il faut encore y insister : tous les gestes de cunnilingus, de fellation et de coït, esquissés sur les organes génitaux de l'un(e) ou de l'autre, sont maîtrisés et stylisés au millimètre près. Donc, *pas un* n'échappe au cadre de la représentation, bien qu'ils soient tous réellement performés devant nous. Mais la maîtrise technique ne suffit pas à elle seule à expliquer

pourquoi le spectateur n'éprouve jamais la moindre sensation de malaise. Ce qu'il ressent est plutôt de l'ordre de l'attendrissement qu'il aurait à découvrir deux enfants nus jouant dans une baignoire. Il y a aussi une forme de reconnaissance pour l'audace de Foofwa et de Manon à montrer sous une forme si poétique et pleine de tact, — dans tous les sens du terme —, la beauté de l'acte sexuel, encore si souvent perçu comme *sale*. Ici, il faut oser le mot : tout est *pur*. Naturel, simple, beau et bon. Les mouvements de Foofwa d'Imobilité et de Manon Andersen sont telle-

« DANS L'AMOUR, IL Y A UN REGARD,
ENFIN (...) C'EST PARCE QUE DANS L'AMOUR,
LE CORPS EST ICI ».

ment justes, que, pour nous tous, Magdalena et Gabriel font *vraiment* l'amour.

L'énigme des regards

Si Magdalena et Gabriel font *vraiment* l'amour, c'est aussi parce qu'*ils ne se quittent pas une seconde du regard*. Et quel regard... Manon et Foofwa forment-ils donc un *vrai* couple d'amoureux qui joue à se mettre en scène? On comprendrait alors mieux qu'ils parviennent à être si *à l'aise* avec le corps de l'autre. Ou bien tout n'est-il qu'illusion, *même ces regards-là*? Le spectateur ne peut s'empêcher de frissonner : « ce serait terrible! ». Ou bien encore : cet échange de regards est-il un *hybride* entre fiction et réalité? Un regard de connivence et d'intimité *réelles* entre deux partenaires/artistes d'un jeu *réel* de mise en fiction de l'amour? Il est impossible de trancher. L'énigme des regards confronte le spectateur à de l'indécidable. Tel est le dernier élément de réflexion que cette scène fournit au questionnement sur les rapports entre théâtre et cinéma. Si le cinéma use et abuse des gros plans sur les échanges de regards, où nous nous laissons *prendre* tout en sachant par ailleurs très bien qu'il s'agit d'une fiction, Foofwa et Manon sont parvenus à toucher le point où le théâtre révèle la contradiction interne qui le fait *exister*, en tant qu'il est à la fois art du spectacle vivant *et* art de l'illusion.

Il reste pour terminer à revenir au lien complexe tissé entre amour et politique tout au long de cette performance. « Rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé que l'Etat. L'Etat a perdu le pouvoir d'embrasser la totalité du monde, cette totalité de l'univers donnée au dehors, dans l'être aimé. Faire l'amour, c'est enfin exister, en dehors de toute utopie, sous les doigts de l'autre ». La voix *off* qui accompagne le final de l'acte amoureux semble ne laisser aucun doute : le Deux du couple est l'ultime refuge/cocon de notre humanité, face à l'effritement de toutes les utopies liées aux formes politiques d'être-ensemble. Laisserons-nous à la voix désincarnée du savant le mot de la fin? Ou, *au contraire*, toute la performance n'a-t-elle pas cherché à donner corps à la possibilité que l'amour puisse être au fondement d'une nouvelle manière de faire communauté?

Le pari risqué de l'engagement

On l'aura compris, Foofwa d'Imobilité est véritablement un « chercheur en danse pratique et théorique ». Il écoute son corps penser. Et il sait que le corps ne ment pas. Comme il le fait dire à Gabriel : « l'esprit emprunte à la matière les perceptions dont il fait sa nourriture (...) et les lui rend sous forme de mouvement (...) auxquels il imprime sa liberté ». Frédéric Gafner aurait pu se contenter de rester à vie un danseur de chez Cunningham. Toutes ces années passées au sein de la compagnie d'un des plus grands génies de la danse, beaucoup en auraient fait un *fonds de commerce* très confortable. Mais côtoyer la grandeur force à s'enfanter à soi-même. Question de fidélité à un maître véritable, qui aurait sans doute pu faire sienne cette parole du Zarathoustra de Nietzsche : « je vous ordonne de me perdre et de vous trouver! ». En 1998, Frédéric Gafner quitte donc la *Merce Cunningham Company*, fort de tout ce qu'il y a appris. En s'inven-

tant un nouveau nom polysémique et ultra-résistant à toute *fixation* normée, il baptise symboliquement cette bifurcation du cours de son existence. Foofwa d'Imobilité est un *hapax* et un *oxymoron*, tout à la fois. Nom véritable plutôt que pseudonyme, il *prend acte* du changement de cap qui a fait quitter à Frédéric Gafner la voie royale du « danseur prodige qui a eu tous les prix », pour se risquer à créer sa propre danse au-dessus de l'abîme. Ce faisant, le chorégraphe Foofwa d'Imobilité a implicitement signé le pacte d'essence *politique* au fondement de toute démarche

VOILÀ POURQUOI, C'EST D'ABORD
AU TRAVERS DE LA PRISE DE RISQUE D'UNE
EXPÉRIMENTATION VÉRITABLE QU'UN ARTISTE
S'ENGAGE POLITIQUEMENT.

artistique authentique. Celui qui, selon les termes de Rousseau dans le *Contrat Social*, contraint à choisir entre la liberté et la sécurité. Car les deux sont par es-

sence incompatibles : « les états périssent, quand les citoyens sont plus amoureux de repos que de liberté » (III, 14). Voilà pourquoi, c'est d'abord au travers de la prise de risque d'une expérimentation véritable qu'un artiste s'engage politiquement. Créer sans concession, en maintenant toujours vivant le dialogue avec le public, mais sans jamais subordonner sa démarche au seul désir de plaire ou de divertir, ni encore moins à l'impératif d'être *rentable*. Telle me semble être la mission première de l'artiste au sein de la cité. Foofwa d'Imobilité a choisi de parier sur l'engagement. Il y perdra peut-être quelques gages. Mais « il y a ici une infinité de vie infiniment heureuse à gagner » (Pascal, *Pensée Infini/Rien*, 233-418).

Sophie Klimis Docteure en Philosophie, Sophie Klimis est professeure aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles. Ses recherches portent principalement sur la philosophie ancienne, les rapports entre philosophie et littérature et l'anthropologie philosophique. Au GRU, elle a notamment accompagné le travail de Claudia Bosse sur *Les Perses* d'Eschyle en 2006. Elle a aussi participé à la Plateforme *Y a-t-il un retour de la narration au théâtre?* en 2010. Elle y donnera régulièrement des ateliers de philosophie durant la saison 2011/2012.



Le poème comme provocation à l'imaginaire

propos recueillis par Elodie Loubens

Gérard Guillaumat était au GRÜ avec Beckett en avril 2010, un travail réalisé avec la comédienne Isabelle Chladek. A ce moment-là, il pensait pouvoir enfin affronter la langue du grand Irlandais, auteur de la raréfaction. Il voulait s'affronter à l'un de ses derniers textes: Cap au pire. Faute de droits, le tandem a finalement déposé sur le plateau deux courtes pièces pour voix enregistrées, Berceuse et Cette fois. Prisonnier à Buchenwald où il est sorti aphasique, puis bègue, Gérard Guillaumat a pu retrouver la parole grâce à la scène. Il se pose depuis en passeur de littérature, cherchant encore et encore la plus grande simplicité du dire: le parler droit qu'il évoque ici. Il se dit aussi habité par une mission politique du théâtre, contractée lors des grandes années de la Décentralisation française qu'il a vécues, notamment avec Planchon: cette idée qui serait de ne laisser personne hors de l'influence des poètes. Bâtons rompus avec un comédien qui bataille la langue depuis plus de soixante ans.

Gérard Guillaumat Vous savez la parole... On ignore comment on est né... On parle instinctivement tout de suite, ça paraît tout à fait normal. Mais quand on a perdu la parole comme moi... pour y revenir... c'est un art... c'est presque un art... parce que d'un seul coup, on réfléchit, on ne dit pas n'importe quoi, on dit ce qu'on pense, on essaie de cerner...
 Quand j'ai recommencé
 à pouvoir parler, ce
 n'était pas pour faire
 entendre des textes,
 pour servir la poésie.
 Au début, c'était tout
 simplement pour dire,
 pour m'exprimer, et c'était formidable. Quand j'ai passé ma première audition, tout le monde riait à cause de mon bégaiement, mais j'ai senti que c'était de l'ironie tendre, parce que c'était vraiment drôle. J'étais drôle.

J'AIME BIEN ENTENDRE PARLER LES GENS
QUI NE SAVENT PAS BIEN PARLER,
COMME QUAND ON PARLE D'ÉMOTION
OU D'AMOUR.

Isabelle Chladek Je pense qu'aujourd'hui encore tu continues à faire cet exercice physique de retrouver la parole. Pas parce que tu bégaias, mais parce que tu maintiens ce besoin de travailler la parole, dans ta bouche, dans ton corps. Nous sommes en train de travailler sur un projet qui aura peut être lieu au Grü, la *Ursonate* de Schwitters. Ce ne sont que des voyelles et des consonnes. Et bien hier quand tu as pris ce poème, tu t'es mis à travailler pour le seul plaisir de le mastiquer.

Qu'est-ce qui vous touche dans la parole ?

GG J'aime bien entendre parler les gens qui ne savent pas bien parler, comme quand on parle d'émotion ou d'amour. C'est pareil au théâtre, il y a des metteurs en scène qui savent très bien parler, mais alors le comédien pense: "qu'est-ce qu'il a dit ?", et ça c'est terrible. Ça ne veut pas dire que le metteur en scène a dit n'importe quoi mais qu'il était prisonnier d'un langage. Il faut être libre, surtout au théâtre, ne pas s'enfermer dans l'intellectualisation.

IC Ce qui me fascine vraiment, c'est de voir comment Gérard entre dans n'importe quel texte avec une intelligence intuitive.

Quels que soit l'époque et le langage ?

IC Oui, même s'il n'a jamais entendu parler de cet auteur. Ce n'est pas quelqu'un qui lit énormément, mais tout de suite, il y a comme un contact avec l'essentiel.

GG C'est parce que j'ai fait partie de la Décentralisation avec Jean Dasté à la Comédie de Saint-Etienne. Si vous saviez où on allait ! Dans des endroits où il n'y avait pas de télévision encore... Et avec Planchon, on allait dans les usines, c'était avant mai 68. Après mai 68, tout s'est fermé parce que les patrons ont senti le danger de la pensée. Mais avant, dans ce mouvement, on rencontrait des gens qui n'allaient jamais au théâtre. Si on respecte les gens, si on leur donne la parole vraiment, et qu'ils se sentent à l'aise, ils vous racontent leur vie, ils vous racontent tout. C'est passionnant ! C'est ça en fin de compte notre métier, sans vouloir nous donner des petites ailes en disant c'est merveilleux ! Et j'ai appris ça moi, avec des ouvriers ! Aujourd'hui, malheureusement, certains ont pris la connaissance à pleines mains, et disent que ça leur appartient, à eux, à eux. C'est à eux !

C'était politique, comme théâtre ?

GG On ne se posait même pas la question, on parlait politique librement comme on parlait poésie. Parce que c'était toujours politique, notre action était toujours politique. Mais sans faire de la politique engagée. C'était la vraie politique pour moi !

IC Au temps de la Décentralisation... mais maintenant ?

GG Ça se fait moins. Enfin c'est pas que ça se fait moins mais c'est devenu compliqué. Avant c'était beaucoup plus simple : la parole politique était toute simple. Maintenant, elle est toujours importante à dire mais elle s'est instruite, elle s'est perfectionnée.

Et Beckett, vous étiez sur scène et la voix était enregistrée, comment l'avez-vous abordé ?

GG J'en garde un très bon souvenir, mais pas seulement de comédien, comme expérience personnelle aussi. C'était moi qui me baladais, et j'avais une référence pour ça : j'ai souvent joué avec le TNP au Théâtre de l'Odéon, et derrière il y a un parc, les jardins du Luxembourg. Tous les matins, je regardais des gens qui lisaient sur un banc, d'autres qui se baladaient, une dame qui parlait toute seule, et je l'ai suivie un peu mais pas trop, pas trop sinon elle aurait eu peur que je la drague... comme elle était vieille, ça lui aurait peut-être fait plaisir, remarquez ! Et ça m'a servi pour Beckett : le spectacle était mon petit jardin du Luxembourg.

La déambulation...

GG C'est drôle en marchant comme on peut parler, quand on déclenche une idée...

IC J'en reviens à la première fois que je t'ai vu sur scène avec les *Contes de Maupassant* : ce qui m'a frappée avant même que tu ouvres la bouche, c'était ta manière d'entrer sur scène. C'était ta présence physique, qui rejoint ta quête du *parler droit*.

GG Ah oui ! J'y arriverai un jour peut-être.

Et c'est quoi ce parler droit ?

GG Ah c'est ça qui est complexe. Parce que le *parler droit* (*il cherche un texte*) (*Il lit*)

les annales de la ville de Cagliari en Sardaigne contiennent la relation d'un fait historique étonnant

et moi j'ai envie de faire

les annales de la ville de Cagliari / en Sardaigne / contiennent la relation / d'un fait / historique / étonnant /

droit avec des points partout. Et pourquoi ? Parce que si je donne trop de choses, je ne mise pas tant sur la compréhension. Comment expliquer ? C'est un grand mot, mais je voudrais être un provocateur d'imagination. Alors au lieu de jouer, de bien lire, comme on dit bien lire, je voudrais simplement dire ce qui est écrit. Et c'est tout.

IC Tu dis : "je dis ce qui est écrit, c'est tout", et en même temps quand on travaille ensemble tu parles de soutenir.

GG Ça. s'est autre chose...

IC C'est ça, la complexité... parler droit et....

GG Soutenir la pensée, soutenir la parole pour qu'elle ne tombe pas en route. Je vous dis simplement une chose, les faits, surtout en poésie, droit.

Mais il y a plusieurs sortes de compréhension. Si on rentre dedans en voulant comprendre, c'est fini. Si on se laisse aller à être libre, à écouter librement, alors ça germe. Et si on trouve une vraie liberté d'écoute, quand c'est fini, le lendemain, des choses vous reviennent encore.

Tandis que s'il y a énormément de nuances et de jeu, on oublie l'écriture. On dira : comme c'était bien dit ! Quant à moi, je voudrais éviter toute interprétation. Dire le texte. Mais vous me direz, à ce moment-là, le spectateur peut le lire tout seul. Non, l'écouter c'est différent, ça laisse à celui qui écoute tout le champ de l'imagination. Moi j'en ai marre de comprendre. C'est de ressentir qu'il s'agit. Si on s'arrête à comprendre comprendre, bon, on comprendra jamais tout. Quand la parole devient une provocation à l'imagination, là c'est merveilleux.

Est-ce que ce ne serait pas un mode d'emploi à donner aux gens quand ils entrent dans un théâtre ?**Dire : vous avez le droit de penser ce que vous voulez et d'imaginer ce que vous voulez.**

GG Régulièrement, on tombe dans le panneau de la belle écriture, de la belle langue, du beau poème, qui seront toujours pour certains mais pas pour d'autres. Et

ça, ça me mange! Comment faire? Ce que je voudrais, c'est que la poésie puisse toucher chacun. Puisse toucher tout le monde. Ça, c'est une mission. Est-ce qu'il faut prendre de pauvres textes? Non, c'est notre jeu qui est remis en question, c'est notre façon d'être. C'est drôle, le comédien commence par suivre des cours et puis c'est fini. Moi j'aimerais de temps en temps retourner à l'hosto, retravailler.

MOI J'EN AI MARRE DE COMPRENDRE.
C'EST DE RESSENTIR QU'IL S'AGIT. SI ON S'ARRÊTE
À COMPRENDRE COMPRENDRE, BON, ON
COMPRENDRA JAMAIS TOUT. QUAND LA PAROLE
DEVIENT UNE PROVOCATION À L'IMAGINATION,
LÀ C'EST MERVEILLEUX.

On parle de ça, entre nous, de la poésie pour tous. Mais comment faire ça vraiment au théâtre, comment culbuter toutes les traditions, et amener ceux qui écoutent à les culbuter aussi? Vous vous rendez compte de la révolution que ce serait? Ce qui importe, c'est d'avoir toujours ce but à l'esprit. C'est ça!

D'avoir ça à l'esprit, cette chose là! Et petit à petit, on ne le voit que par de petites touches, certains spectacles ont ça, et un public s'agrandit pour ça!

IC Il y a l'exemple de *La Servente Zerline* avec Jeanne Moreau, mis en scène par Grüber. Ça date mais c'est une référence qu'on aime rappeler: elle est seule en scène, elle pèle une pomme de terre, et elle parle, droit, elle laisse parler le texte.

GG J'ai une histoire là-dessus. J'étais dans la loge de Jeanne Moreau. Et elle disait: "Si vous saviez comme j'ai souffert avec Grüber! Au point que je lui ai dit: "Voilà votre texte, j'ai 30 ans de carrière derrière moi, vous n'allez pas m'apprendre à dire un texte". Et je suis partie. Mais quelque temps après je me suis remise à lire et j'y suis retournée: "Je veux continuer le travail.""

Le jour où tous les gens qui ont 40 ans de métier diront je bouleverse tout - pas tout, on ne peut pas tout bouleverser, mais certaines choses - pour arriver à un amour... quand on dit l'amour du théâtre, ça paraît comme une belle petite phrase, une belle petite phrase avec des fleurs autour... mais c'est ça l'amour du théâtre et de la vie!... Ah oui!

Et vous avez déjà essayé de dire des textes d'auteurs d'aujourd'hui?

GG Très peu. Comme j'ai été privé de la parole, j'ai été très marqué par des textes qui viennent du passé, et d'un seul coup quand il n'y a pas une écriture que j'ai connue, ça me semble toujours... je ne sais pas... moins maintenant.... petit à petit moins... mais...

Et pourtant Beckett?

GG Mais Beckett, c'est du contemporain qui a une structure presque ancienne. Je retrouve en lui une sensation...comme si je disais du Victor Hugo. Quand un grand

écrivain dit des choses, on le rejoint quelque part, qu'il soit ancien ou moderne.

Moi je suis dans Victor Hugo – (*l'air de dire... ça va tout seul*)

IC Tu t'embêtes un petit peu quand même, avec Victor Hugo. Avec Beckett en revanche, on a dû se battre.

GG Oui, et j'ai adoré ça. J'aime les résistances. Quand on doit travailler! Dans les écoles, on devrait nous apprendre ce que c'est qu'une situation. C'est ça qui nous manque dans l'école: on essaie de connaître bien les mots et les phrases, mais la situation, non. Pourquoi on est là, en face de quelqu'un, qu'est-ce qui se passe? Tant qu'on n'a pas la situation, on ne joue rien, on est des perroquets. A mon avis.

Et puis il y a la personnalité. Moi par exemple, quand j'ai commencé, je n'avais pas de personnalité: j'essayais de bien dire, et petit à petit, par la connaissance, une manière s'est installée, bien à moi. C'est ça! La personnalité arrive là, une façon à toi de dire, que personne d'autre ne pourra imiter.

A première écoute, on croit que tout le monde parle pareil. C'est faux. Chacun est particulier, très particulier... et le metteur en scène, s'il a du génie, il doit trouver, aller plus loin encore dans cette façon personnelle de dire, de penser! Oui, de penser, de penser...

Elodie Loubens Après des études théâtrales en France, Elodie Loubens s'installe en Suisse et travaille six ans au Théâtre Vidy-Lausanne. Elle organise des tournées notamment en France avec des spectacles de Joël Jouanneau, Dan Jemmet, Jacques Lassalle... puis à l'international avec des spectacles d'Heiner Goebbels. Elle s'initie à la diffusion de spectacles avec *Airport Kids* de Stefan Kaegi et Lola Arias. Après une collaboration en 2010 avec la chorégraphe Fabienne Berger, elle travaille aujourd'hui au GRÜ/TRANSTHÉÂTRE aux relations publiques.

Gérard Guillaumat Découvre le théâtre après la guerre, avec Charles Dullin, à Paris, à son retour des camps de Buchenwald pour réapprendre à parler. Au début des années 50, il est en Angleterre, travaille auprès de Sir Lawrence Olivier, donne des cours de mime auprès de l'Anglo-French-Theater, une troupe qui réunit d'autres apprentis tels que Peter Brook ou Peter Zadek...et part à New York vivre l'expérience de l'Actor's Studio. Rentré en France, il rencontre Jean Dasté et le suit dans l'aventure de la Décentralisation. En 1962, il rejoint Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne. Il se souvient d'avoir vu, lorsqu'il était en Angleterre, un comédien, Emyln Williams, conter en public des extraits de romans de Dickens. Il commence à conter et choisit de créer et de jouer seul. Il voyage partout en France et à l'étranger, offrant à tous une intimité avec l'auteur, une intelligence du récit et de l'écriture peu courante. Dernières aventures en date: Beckett.

L'Avenir, seulement : une utopie théâtrale

Arielle Meyer MacLeod

Dramaturge de Mathieu Bertholet, Arielle MacLeod examine son dernier travail scénique : L'Avenir, seulement, un portrait de Rosa Luxemburg. Elle explique comment le communisme tendance anarchiste de la grande dame du spartakisme sert de moteur au spectacle. Et pourquoi la construction de la soirée est déposée (plus ou moins) entre les mains de la société des comédiens. Comme la construction du communisme est déposée entre les mains du prolétariat.

La particularité du travail de Mathieu Bertholet, son originalité, en tant qu'auteur et metteur en scène de ses propres textes, tient à sa façon de trouver un équivalent formel aux sujets qu'il traite, des sujets qu'il emprunte toujours à la réalité historique.

En 2009, il se penchait sur l'architecture moderne des années 50 à Los Angeles, une architecture qui se caractérise essentiellement par son aspect modulaire, créant, selon le principe du Meccano, des maisons en série adaptables aux besoins de ses habitants. Et sa pièce, *Case Study Houses*, il l'a conçue de manière à imiter la modularité de ces maisons, sur ce même mode du Meccano, comme un jeu composé d'éléments textuels préfabriqués dont l'assemblage peut varier à l'infini. Ici, c'est la figure de Rosa Luxemburg qui l'intéresse : sa vie et sa lutte pour un monde meilleur, son engagement marxiste, sa foi dans la révolution, son intelligence, la force incroyable de ce petit bout de femme et ses espoirs déçus.

Pour représenter cela, Mathieu Bertholet a écrit un texte composé de 488 fragments. 488 morceaux détachés, déliés de toute chronologie, dans lesquels apparaissent des bribes de Rosa, et qui résonnent entre eux par des effets d'associations et de reprises plutôt que par un enchaînement linéaire.

Numérotées, les scènes avancent dans l'ordre qui a été celui de leur composition, un ordre qui renvoie donc à la réalité de l'écriture et non à la succession temporelle de l'histoire qui se raconte.

Mais tout éclaté qu'il est, le texte est soutenu par une construction très forte qui fait apparaître des trajectoires bien précises. Il travaille sur des niveaux de réalité et de conscience très différents. Certaines scènes retranscrivent la réalité de quelques moments de la vie de Rosa ; ces scènes se déroulent, le lieu est indiqué et dit par les acteurs, dans les différentes salles d'interrogatoire qu'elle a connues, dans l'appartement de la famille Mendelsohn — où elle s'est cachée juste avant d'être arrêtée par ceux qui la tueront — ou à l'Hôtel Eden, lieu de son ultime interrogatoire avant d'être assassinée. D'autres évoquent la réalité de sa vie en prison, les différentes prisons dans lesquelles elle a séjourné. Mais dans d'autres encore, Rosa enfermée — que ce soit en cellule, dans la chambre de la garnison de Breslaw ou dans le jardin attenant à celle-ci — convoque par la pensée ses proches avec qui elle noue un dialogue imaginaire, et se remémore les instants de sa vie de femme libre, de femme amoureuse, de femme politique. Ces instants sont ainsi vus à travers le prisme subjectif de sa conscience. Pour ne pas sombrer, elle entame des discussions de fond avec Marx ; et même avec une improbable figure allégorique du *Capital*. La gradation dans ces strates de réalité, la façon dont ces strates se conjuguent, donnent à la pièce toute son épaisseur.

La révolution sur le plateau

Ces 488 scènes, Mathieu Bertholet les a données à ses acteurs, avec pour mission d'en choisir chaque soir quelques unes à jouer. La cohérence tapie dans la forme fragmentaire qu'en tant qu'auteur il a tissée dans son texte, il la fait ainsi exploser en tant que metteur en scène.

Et cela, précisément, afin d'inventer un dispositif théâtral qui rejoue le sujet dont il traite. Faire la révolution sur le plateau, plutôt que simplement parler de la révolution. Expérimenter à même la scène le principe d'autogestion prôné

par Rosa Luxemburg, plutôt que seulement le montrer.

Une autogestion néanmoins cadrée par des règles de mise en

scène très fortes, des règles formelles extrêmement précises, qui prennent des allures chorégraphiques. Chaque personnage — ou plutôt chaque figure faudrait-il dire — possède un langage gestuel qui lui est propre et qui lui permet d'être incarné indifféremment par tous les acteurs — quel que soit leur sexe — dans une vaste partition chorale. Celle-ci se déploie dans un mouvement sans fin, inexorable, à l'image de la dialectique marxiste de l'histoire, selon laquelle chaque période possède des contradictions internes, des tendances antagonistes aboutissant à des crises, fécondes et nécessaires, qui donnent naissance à de nouvelles formes d'organisation.

A la dialectique marxiste, Rosa a apporté un développement considérable, qui est la pierre angulaire de son œuvre politique, en approfondissant le principe de l'accumulation du capital et en montrant en quoi ce principe même, qui est le fondement du capitalisme, porte en lui sa propre destruction. Selon les schémas de Marx, l'accumulation capitaliste pouvait perdurer *ad infinitum* car, d'après ses schémas, « toute marchandise trouve acheteur et, dans le capitalisme pur, l'accumulation fonctionne comme un mouvement

perpétuel sans entraves et sans limites ». Or Rosa veut montrer que « la valeur des moyens de production augmente toujours à un rythme plus rapide que la valeur de la force de travail utilisée », ce qui implique « une quantité de biens de consommation invendables et une armée de chômeurs sans cesse croissante » Paul Fröhlich, *Rosa Luxemburg, sa vie et son œuvre*, Maspero, 1965, réédition L'Harmattan, 1991, p.196 engendrant la misère et les guerres impérialistes pour conquérir de nouveaux marchés. Selon la dialectique marxiste, le capitalisme porterait en lui-même les semences de sa propre perte.

Et c'est ce mouvement inéluctable que viennent éprouver les acteurs sur l'interminable et grandiose bande de jeu. Ainsi s'opère un changement dans le fonctionne-

ment de la *mimésis*. Celle-ci n'est pas évacuée, elle est déplacée. Il ne s'agit plus d'imiter le réel pour donner l'illusion de sa présence mais de lui trouver des équivalents formels pour mieux mettre en jeu cette réalité. La scène devient ainsi un lieu qui expérimente le réel dont elle parle plutôt qu'elle ne le reproduit. En cela, Mathieu Bertholet invente véritablement un nouveau paradigme mimétique.

Fragment et totalité

Comme toujours dans ses pièces, Bertholet part de sujets ancrés dans la réalité, avec une démarche initiale presque documentaire. La vie de Clara Immerwahr, première femme chimiste allemande, dans *Farben*, celles de Gustav Gründgens et des enfants Mann dans *Rien qu'un acteur*, le projet architectural des *Case Study Houses* dans la pièce du même nom. Mais il perturbe cette réalité par une opération de fragmentation. Et vient ainsi pointer l'illusion de la totalité biographique. Loin des biopics qui prétendent reconstruire une figure historique avec une prétendue objectivité, il affirme l'impasse de toute démarche biographique. Retracer la vie d'un personnage histo-

rique n'est jamais que fabriquer un conglomérat de moments liés par une illusoire continuité et soutenue par une volonté tout aussi illusoire de saisir la totalité d'une existence. « Toute vie pour le biographe est fondée sur un projet de rédemption des fragments en récit » dit Daniel Oster ^{Daniel Oster, « Fragment », in *Encyclopaedia Universalis*.} Par la forme qui est la sienne, Mathieu Bertholet affirme au contraire l'inaliénable fragmentation de son objet et souligne ainsi l'impossible saisie du réel. *L'Avenir, seulement* est un portrait en creux. Rosa au final nous échappe.

Le fragment, ce « petit spasme rhétorique » comme le nomme Pascal Quignard, est toujours une façon de « déterritorialiser (selon le mot de Gilles Deleuze),

briser les représentations connues, en même temps que figurer le lieu commun, le non-individuel, la mise entre parenthèse de l'auteur. ^{*Ibidem*} » C'est ce que pratique Mathieu Bertholet en recourant systématiquement à l'emprunt et au recyclage de textes — qui vont des chansons de Madonna en passant par des citations littéraires jusqu'aux écrits les plus pointus —, en pratiquant le multilinguisme, en procédant par collages et superpositions ; tout cela en maniant une technique particulière qui est la sienne et dont l'outil principal n'est pas la technologie de pointe mais les *post-it*, petits spasmes de papiers multicolores, dont il couvre de grandes pages.

L'emprunt et le recyclage sont une manière de désigner l'autre dans le champ de la parole. Parler, nous a enseigné Bakhtine, c'est se situer dans une langue commune, une langue déjà parlée par d'autres et qui interdit donc l'expression d'une pure singularité. Les mots de la langue sont déjà habités par l'autre. Ils ne sont jamais neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui. Parler c'est donc toujours être en prise avec une forme d'altérité fondamentale qui paraît d'autant plus flagrante lorsqu'elle touche le discours

politique. Quelle était la voix singulière de Rosa dans le contexte révolutionnaire de l'époque ? Et quelle peut être celle d'un jeune auteur qui se penche sur cette période troublée et porteuse de tant d'espoirs déçus, à partir de l'histoire qui est la sienne ?

Alors Mathieu fragmente, et fragmente à tous les étages : il livre un texte fragmentaire, et un spectacle qui est encore un fragment de ce tout en morceaux. Ce spectacle existe néanmoins chaque soir pour les spectateurs présents comme une totalité. Une Rosa par soir. A partir de la réalité, il invente finalement des

fictions, autant de fictions qu'il y a de lectures et de représentations, des fictions multiples et contradictoires. Toutes sont Rosa. Aucune ne l'épuise.

L'œuvre en mouvement

Ce faisant, Bertholet s'inscrit dans ce que Umberto Eco appelle les œuvres en mouvement. Ces œuvres, dont les premières manifestations sont musicales et dont Mallarmé a rêvé dans son gigantesque projet du *Livre*, se caractérisent notamment par la latitude donnée à l'interprète d'agir « sur l'enchaînement narratif du morceau ^{Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965, p. 15.} » en construisant un montage des éléments de l'œuvre, selon des règles générées par l'œuvre elle-même. L'œuvre est ainsi en mouvement parce qu'elle n'épuise jamais le champ de ses possibilités et que chacune de ses interprétations est singulière et unique. Ces œuvres en mouvement se distinguent de l'ouverture qui pourrait caractériser toute œuvre d'art, au sens où même lorsqu'elle se présente sous une forme achevée et close, elle est ouverte au moins en ce « qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. ^{*Op.cit.*, p. 17} ». Elles se distinguent aussi des œuvres qui, dès la fin du XIX^{ème} siècle, affichent de façon programmatique leur volonté d'ouverture. Kafka par

exemple, dont l'œuvre est « ouverte parce qu'ambiguë » et qui substitue un monde privé de repères à un monde ordonné. Ou Joyce qui s'affranchit des lois de la poétique aristotélicienne en échappant « au déroulement irréversible du temps dans un espace homogène ». Mais ces travaux ne participent pas encore de l'œuvre en mouvement telle que l'anticipe Mallarmé dans son rêve du *Livre* total ou telle que l'ont expérimentée certains compositeurs, et dont Mathieu Bertholet semble prendre la relève. Relève qui se caractérise par le fait qu'elle rend possible « une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur. En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*. Au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l'auteur. ».

La place de l'auteur

Et c'est bien ce qui advient de *L'Avenir, seulement*, une œuvre dans laquelle l'auteur détermine le mouvement en deux temps. D'abord le texte, somme fragmentaire néanmoins très construite, impossible à jouer dans son entier, livrée au lecteur comme un immense puzzle. Puis le spectacle, dont l'ouverture est produite par les règles d'engendrement déterminées par le metteur en scène. Un auteur et un metteur en scène qui n'en font qu'un, et qui semble par ailleurs doté d'une certaine perversité. Il aime à disparaître. Pour mieux s'afficher. Bertholet l'auteur disparaît dans la forme fragmentaire, dans les emprunts et les recyclages qui émaillent son écriture. Mais il réapparaît dans les interstices de son texte en posant ça et là des phrases qui le désignent lui comme auteur, en distillant des anachronismes par lesquels il se signale. Ainsi, incidemment, presque sournoisement, la voix de l'auteur parcourt la pièce. Et c'est ce même mouvement qui préside à son activité de metteur en scène : il écrit une sorte de monstre

théâtral, un pavé de 488 scènes, puis il livre sa création aux acteurs qui ont pour mission de la dépecer. Il leur donne, apparemment, le pouvoir sur sa création. Mais apparemment seulement. Car le créateur est à l'origine de toutes les règles, très strictes, qui organisent la représentation. Derrière Mathieu l'anarchiste se révèle Bertholet le chef d'orchestre. C'est dans cette tension féconde entre une grande liberté de manœuvre qui leur permet de raconter tous les soirs une autre fiction de Rosa, et une absolue allégeance aux principes de construction du spectacle, que les acteurs de *L'Avenir, seulement* peuvent trouver la formidable force qui les habite et qui se nourrit de la responsabilité narrative qui leur incombe.

Arielle Meyer MacLeod Docteure en lettres, Arielle Meyer MacLeod a enseigné pendant plus de 10 ans aux Universités de Genève et Lausanne. Elle est l'auteur d'un livre, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, paru en 2003 aux éditions Droz, et de nombreux articles. De 2002 à 2008, elle a travaillé comme collaboratrice littéraire à la Comédie de Genève. Elle collabore régulièrement avec différents metteurs en scène en qualité de dramaturge, dont Anne Bisang, Mathieu Bertholet et Denis Maillefer. En octobre 2010, elle a organisé au Grü/Théâtre du Grütli une plateforme sur le retour de la narration au théâtre, dans le cadre d'une vaste recherche qu'elle mène sur le sujet.

Mathieu Bertholet Né en 1977 en Valais, Mathieu Bertholet a vécu dix ans à Berlin. Il est l'auteur de pièces historiques ou documentaires, mises en scène par d'autres et par lui. Il a reçu le *Prix Jeunes Auteurs* de la Radio Suisse Romande en 1997, le *Prix Take Away* du Burgtheater de Vienne en 2001 pour sa pièce *Discothèque*. Il a été auteur associé durant trois ans au Grü/Théâtre du Grütli, où il a notamment créé *Case Study Houses* et *L'Avenir, seulement*. Ses pièces *Farben*, *Rien qu'acteur* et *Shadow Houses* ont été publiées chez Actes Sud Papiers. Mathieu Bertholet travaille à La Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, à la formation des metteurs en scène.



L'écriture théâtrale en questions

propos recueillis par Bertrand Tappolet

*A l'occasion de la mise en scène de *La Ville* par Guillaume Béguin au GRÜ et de la mise en scène de *La Campagne* par Philippe Lüscher au Théâtre de Poche, Martin Crimp était de passage à Genève. C'était en janvier 2011. Bertrand Tappolet l'a questionné de près sur la construction dramaturgique de ces deux pièces, pensées comme un diptyque, et montées par hasard au même moment à Genève.*

Le dramaturge anglais Martin Crimp aime à jouer des contraintes littéraires, dramaturgiques et scénaristiques pour mieux les subvertir. De la comédie de mœurs au drame bourgeois en passant par la tragédie grecque, la comédie de menace, l'écriture oralisée de l'Oulipo et la *telenovela*. Envisagé par le prisme de jeux de construction et de déconstruction, le personnage se dévoile souvent comme une énigme à échafauder et à reconstituer fragment par fragment.

Les récits ou relations d'événements menés par les protagonistes, dès l'entame du diptyque formé par *La Ville* et *La Campagne*, ouvrent sur des pièces-mémoires, des pièces-enquêtes. L'œuvre que signe Martin Crimp explore les modalités de construction d'une fiction devant un public. Mais aussi celles de la résistance du réel passé à la scène, son questionnement et sa capacité à générer surprise et imaginaire. Même déconstruit, le travail dramaturgique de l'Anglais met en lumière le caractère factice du théâtre et l'acuité du monde qui le contient. Interrogations et hypothèses se multiplient chez l'auteur d'*Atteintes à sa vie*, opus qui traite d'une pièce en conception à travers 17 variations autour de l'identité incertaine d'une femme. Que pourrait être ainsi une pièce dans sa gestation, son mode de fonctionnement et ses secrets de fabrication ? Dans le sillage des créations récentes de *La Ville* présentée au GRÜ/TRANSTHÉÂTRE puis à L'Arsenic, dans une mise en scène de Guillaume Béguin, et de *La Campagne* montée au Poche par Philippe Lüscher, dans d'excellentes traductions dues à Philippe Djian, rencontre avec un écrivain qui pose le théâtre comme un art poétique à dimensions aporétique, intime et politique.

Il y a des lames dans les deux pièces, une paire de ciseaux pour *La Campagne*, un petit couteau à viande dentelé au détour de *La Ville*. Leur fonction semble à la fois de menacer, de découper des animaux dans du papier coloré pour une chambre d'enfants et d'éprouver les limites physiques, carnées du corps humain.

Deux réponses à cette interrogation, dont l'une peut paraître intelligente en avançant que ces éléments démontrent la vulnérabilité intrinsèque du corps humain.

L'autre relève que les deux pièces débutent en des lieux domestiques et que ces deux objets, le couteau et la paire de ciseaux, sont intimement liés à la sphère domestique et au voyage mené en son sein. Telle est leur origine, plutôt qu'une construction intellectuelle de l'esprit.

Quels sont les parallèles entre les deux opus en termes de construction de monologues ? En premier lieu, celui de la traductrice qui ouvre *La Ville* évoque sans doute par certains aspects les *Memory plays* de Pinter. *La Campagne*, elle, voit le récit initial du mari sur la découverte de la jeune fille souvent interrompu par son épouse.

D'une pièce à l'autre, ces monologues sont en réalité fort dissemblables dans leur conception et leur utilisation. Dans *La Campagne*, je dirais qu'ils se révèlent plus conventionnels. Dans la mesure où, principalement dans l'ultime partie de la pièce, le monologue constitue la narration ou la relation d'un événement qui conduit la pièce à un *climax*. C'est tout du moins l'un des

biais pour atteindre à ce *climax*. Alors que dans *La Ville*, je recourais aux monologues d'une manière totalement différente. Ils sont convoqués afin d'explorer et d'engendrer, de produire matériaux littéraires et personnages alors que la pièce se déroule et progresse. Partant, il s'agissait d'un processus bien davantage inconscient à l'œuvre au cours de l'écriture.

Pour *La Ville*, j'ai utilisé ces monologues en forme de libres associations afin de produire le matériau de l'intrigue. Car apparemment, la pièce s'initie de la manière la plus banale qui soit par un dialogue entre le mari et l'épouse, dans le style « Bonne journée ? ». Qui est l'interrogation liminaire de Chris à laquelle Claire rétorque : « Ça va. Seulement. » Ensuite, vous êtes lancés dans ces longues histoires advenant aux deux protagonistes principaux. Je ne savais pas alors ce qui allait se passer et toute la joie était contenue dans l'invention de ces discours (*speeches*). Il existe aussi quelque chose de relativement pervers dans les longs monologues de *La Ville*, tant ils sont inhabituels dans la culture théâtrale en Grande-Bretagne, si marquée par un enchaînement rapide et parfois métronomique des dialogues. Il y avait un geste délibéré afin de revendiquer la force du discours au long cours.

Évoquant l'univers du conte, l'épouse se voit offrir des chaussures rouges la faisant ressembler à Cendrillon ou à une *escort girl*, alors qu'elle avoue être transformée par elles. Cet univers du conte semble aussi lié à la vision de la campagne à la fois idéaliste, bucolique et monstrueuse. On est quelque part entre Lewis Carroll et Jonathan Swift.

Cette dimension doit être liée à ma propre enfance. Et la contemplation d'une iconographie issue des contes de fées. Ce sont d'ailleurs sans doute les premières images rapportant à la campagne que l'enfant est amené à voir : les collines

verdoyantes alentours ainsi que les vaches noires et blanches. Ce sentiment me ramène à la dramaturge anglaise Caryl Churchill et sa pièce *Far Away* qui investit une sorte de campagne de conte cruel. Cette image de la campagne liée à l'univers du conte et aux terres de l'enfance est partagée par les personnages au fil de la pièce. Car, à leurs yeux, la campagne s'identifie à un lieu idéal. D'où l'impression qu'aucun d'entre eux ne se représente ce que cela signifie de vivre à la campagne en termes concrets. A les croire, il s'agit d'une retraite et d'un paradis sécurisés.

Ce que naturellement l'intrigue viendra subvertir.

Dans *La Campagne*, le récit de l'épouse progressant sur un chemin confronte le spectateur aux Géorgiques de Virgile et aux confins de l'ancien Empire romain, marqués par une pierre.

Concrètement, j'ai à l'esprit des images de lieux que j'ai vraisemblablement connus ou sur lesquels j'ai lu ou qui sont purement inventés. Lorsque les gens me parlent d'écriture, je leur rétorque souvent qu'elle doit être le fruit d'une observation basée sur l'imagination. Elle se doit de maintenir un dialogue constant entre ces deux pôles expressifs. En évoquant l'art abstrait, si vous regardez les œuvres de jeunesse d'un Mondrian, elles résultent d'une observation fine de la nature. Je ne sais si ce constat est précisément relié à l'écriture de mes pièces. Mais il m'est impossible de dire d'où est issue l'image de la pierre frontière.

L'architecture et les cartes sont très présentes au cœur des deux œuvres.

A propos de l'architecture, la première chose à relever est que ces deux pièces ont délibérément une structure architecturale identique. C'est-à-dire qu'en termes de dramaturgie théâtrale classique, chacune est écrite en cinq actes selon la forme dramaturgique canonique bien connue de la tragédie classique. Pour ce qui est de l'architecture en tant qu'image à l'intérieur de ces pièces, il s'agit d'un phénomène de réminiscence presque inconscient dans mon cas. A propos de *La Ville*, j'ai été frappé par le recours à l'eau, sous forme de rideaux successifs, convoquée dans la mise en scène de Guillaume Béguin. La présence de cette dimension aquatique dégorgeant des cintres et s'écoulant fait alors écho de manière prégnante au récit de Jenny concernant la canalisation, l'enfant et le courant de souffrance insupportable (« *the poor child awoke in a stream of unbearable pain* », dans la version anglaise). J'étais touché en écoutant l'eau courir lorsque la pluie s'arrêtait. Cela illustre une dimension dont j'étais à peine conscient, la rendant plus marquante à mes sens. Néanmoins, l'idée des canalisations comme pouvant incarner l'inconscient d'une personne n'était pas consciente au stade de l'écriture de la pièce. En revanche, ce qui est pleinement conscient dans la pièce est d'utiliser la cité comme métaphore pour l'imagination. Un élément qui manque désespérément au

personnage de la traductrice. Car elle veut imaginer, sans le pouvoir réellement. Il y a quelque chose de profondément inerte dans sa cité imaginaire qui a la semblance d'une maquette conçue par un architecte. Il n'y a pas de gens qui la peuplent. Elle n'est pas pleinement réelle, étant emplie d'absences.

Dans *La Ville*, les deux enfants du couple semblent, un temps, enfermés dans une pièce. Lorsque la fille appelle son père à battre le frère, on ne sait plus si l'enfant est victime ou bourreau.

D'une certaine manière, l'homme se comporte de manière normale, rationnelle et a-sentimentale envers l'enfant. Tel était mon dessein au cœur de cette scène : dépeindre une personne pouvant se révéler sincèrement aimante et en colère dans le même mouvement.

Martin Crimp Martin Crimp, né en 1956 dans le Kent (GB), débute sa carrière de dramaturge dans les années quatre-vingts en écrivant pour la radio. C'est au cours des années nonante que ses pièces commencent à être reconnues au-delà des frontières britanniques, notamment grâce à une résidence à New York et à sa collaboration avec le Royal Court Theatre de Londres en 1997, en tant qu'auteur associé. Son oeuvre est publiée en France par l'Arche Éditeur. Parmi les nombreuses pièces qu'il a publiées, citons *Getting Attention* (1991), *Atteintes à sa vie* (1997), *La Campagne* (2000), *Le Traitement* (2000), *Tendre et cruel* (2003), *Ciel bleu ciel* (2007). Martin Crimp est en outre traducteur et adaptateur de Ionesco, Koltès (*Roberto Zucco*, 1997), Molière (*Le Misanthrope*, 1996), Marivaux ou encore Genet (*Les Bonnes*, 1999).

Bertrand Tappolet Journaliste indépendant, Bertrand Tappolet collabore à la rubrique culturelle au sein de plusieurs publications quotidiennes, hebdomadaires et mensuelles, dont *Le Courrier* ainsi qu'à des sites internet. À ses yeux, l'écriture critique argumentée est une fonction réflexive contribuant à contextualiser les œuvres. Et à les faire dialoguer avec des questions esthétiques, dramaturgiques et politiques.

La Perte politique

Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte et d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi.

Marguerite Duras (in *Les Cahiers du cinéma* 312/313, juin 1980)

« Le théâtre est une institution entre parenthèse, une sorte d'oracle coûteux, un lieu chèrement payé, mais dont on n'a pas encore fini, loin de là, de puiser l'énergie productive: un lieu où l'apparition, le fait de prendre la parole et de rendre visible ce qui ne l'était pas jusqu'alors, peuvent s'accomplir. C'est une institution miraculeuse. On ne s'étonnera jamais assez du fait qu'une société parvienne de temps en temps à faire jouer son inconscient dans des lieux de spectacles définis. »

COGITO, ER

SAISON FORME FOND FUCK // EQUIPE GRÜ
// DIRECTION – MAYA BÖSCH & MICHÈLE
PRALONG / ADMINISTRATION – OLIVIER STAUSS
/ ASSISTANAT DE DIRECTION – ANA REGUEIRO
/ COMMUNICATION & PRESSE – KATHRIN
REBSAMEN / RELATIONS PUBLIQUES – ÉLODIE
LOUBENS / BILLETTERIE & SECRÉTARIAT – OLINDA
TESTORI / DIRECTION TECHNIQUE – JEAN-
MICHEL BROILLET / TECHNIQUE – IGUY ROULET
/ WEBMASTERS – FABIO VISONE & EMMANUEL
PIGUET / GRAPHISME – PABLO LAVALLEY – C'EST
À VOIR / CAISSES – NORA MEISTER & ZOFIA
KLYTA-LACOMBE / BAR – AURÉLIE MENALDO
RESPONSABLE DE LA PUBLICATION: MICHÈLE
PRALONG / ONT CONTRIBUÉ À CE
NUMÉRO: MICHÈLE PRALONG, MAYA BÖSCH,
BERNARD SCHLURICK, ELODIE LOUBENS, SOPHIE
KLIMIS, KARELLE MÉNINE, GENEVIÈVE GUHL,
NICOLE BORGEAT, BERTRAND TAPPOLET, ARIELLE
MEYER MACLEOD / RELECTURE: MICHÈLE
PRALONG, MAYA BÖSCH, KATHRIN REBSAMEN,
ELODIE LOUBENS.

Le GRÜ/TRANSTHÉÂTRE 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.



VILLE DE
GENÈVE



1000 - TRANSMIX 1000