

# Le Multi-Ro

## Sommaire

**Histoire  
de la Comédie  
de Genève (I):  
1909-1959**  
**Joël Aquet**  
page 4

**Les débuts  
de la Comédie  
de Genève et  
ses liens avec  
l'art social**  
ENTRETIEN AVEC MATHIEU BERTHOLET  
ET HERVÉ LOICHEMOL  
**Hinde Kaddour**  
page 6

**Regard de  
Jean Starobinski  
sur une image  
de la Comédie**  
page 9

**Serrons les  
boulons: halte aux  
inconséquences!  
ou Préserver  
l'indifférence  
du rêve**  
**Martin Rueff et  
Bernard Héritier,**  
dit «Babar»  
page 10

**Glossaire**  
**Hervé Loichemol**  
page 15

**Le rôle de la  
culture dans  
l'immédiat après-  
guerre en France  
et en Allemagne  
et le changement  
de société de la fin  
des années 70**  
EXTRAIT DE: LE THÉÂTRE, LA CULTURE,  
LES FESTIVALS, L'EUROPE ET L'EURO  
**Jean Jourdheuil**  
page 16

**Fonction  
du théâtre**  
**Marie-José Malis**  
page 20

**Au théâtre,  
notre lumineuse  
existence**  
**Judith Balso**  
page 24

**Agenda**  
**Février – Avril  
2015**  
page 28

# la comédie<sup>GE</sup>

**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION:**

HERVÉ LOICHEMOL

**COMITÉ DE RÉDACTION:** CAMILLE DUBOIS,  
THIBAUT GENTON, HINDE KADDOUR, MARIE-JOSÉ MALIS,  
NALINI MENAMKAT

**SECRÉTAIRE DE RÉDACTION:** HINDE KADDOUR

**ÉDITEUR:** COMÉDIE DE GENÈVE

**GRAPHISME:** ATELIER COCCHI,  
FLAVIA COCCHI, LUDOVIC GERBER

**IMPRESION:** ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

**LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:**

JOËL AGUET, JUDITH BALSO, BERNARD HÉRITIER,  
JEAN JOURDHEUIL, HINDE KADDOUR, HERVÉ LOICHEMOL,  
MARIE-JOSÉ MALIS, MARTIN RUEFF, JEAN STAROBINSKI

**CRÉDIT PHOTO P. 9:**

BGE-CENTRE D'ICONOGRAPHIE GENEVOISE

LA COMÉDIE DE GENÈVE EST GÉRÉE PAR  
LA FONDATION D'ART DRAMATIQUE DE GENÈVE,  
AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON  
DE GENÈVE ET DE LA VILLE DE GENÈVE.  
LA COMÉDIE DE GENÈVE EST PARTENAIRE  
AVEC 360°, RADIO CITÉ 92.2 ET LES TRANSPORTS  
PUBLICS GENEVOIS.

COMÉDIE DE GENÈVE  
BD DES PHILOSOPHES 6, 1205 GENÈVE  
T. +41 22 320 50 01, WWW.COMEDIE.CH

# Édito

C'est parce que nous aimons le théâtre pour ce qu'il contient d'histoires et ce qu'il porte d'avenir que nous voulons dire ce que nous faisons et pourquoi nous le faisons.

*L'Atruche* n'est pas un organe de communication dans lequel nous passerions notre temps à nous féliciter de notre travail. À dire *urbi et orbi* que notre théâtre est le plus beau, le plus grand, le plus intéressant. Que les artistes qui y travaillent sont les meilleurs, que les œuvres que nous y présentons sont les plus belles... Nous laissons les superlatifs à la pornographie ambiante.

Ni revue, ni journal, ni magazine, *L'Atruche* est un espace de rédaction sur le théâtre. Elle ne comporte pas de publicité, elle ne comporte que peu d'images, elle comporte avant tout des mots. Des mots pour raconter le théâtre, son histoire, ses possibles ; des mots pour penser le théâtre et repenser notre façon de le penser ; des mots pour interroger le théâtre, et même interroger les mots que nous utilisons lorsque nous parlons de lui.

Notre animal est celui de Heiner Müller, il a fait sien cette citation : « Il faut parfois mettre la tête dans le sable (boue, pierre) pour voir plus avant. » Sa tête ainsi plantée, *L'Atruche* s'anime de questions. Quelle est la fonction du théâtre aujourd'hui ? Quelle est sa place dans la cité ? Comment la connaissance de son histoire peut-elle nous permettre de mieux construire notre futur ?

À travers ces questions, *L'Atruche* tentera aussi de redonner vie à un débat public sur le théâtre, un débat d'une nécessité dont il faut prendre la mesure : à l'heure où, si l'on en croit les esprits informés, le monde dans lequel nous vivons court à la catastrophe, le théâtre semble justement contenir les éléments qui devraient nous permettre de mieux comprendre ce monde, de mieux le penser, et même, peut-être, de mieux l'inventer.

Le centenaire de la Comédie, que nous fêtons actuellement, n'est pas qu'un alibi à la parution de ce premier numéro : il offre la belle occasion de revenir sur l'histoire de la Comédie, d'ouvrir une réflexion plus globale sur la voie suivie par le théâtre ces soixante dernières années, et enfin d'interroger ses enjeux actuels.

*L'Atruche*, tous ceux qui ont participé à son élaboration, et moi-même, vous souhaitons une bonne, joyeuse, et nous l'espérons, stimulante lecture.

Hervé Loichemol

## Politique de l'autruche Hypothèses

**De tous les animaux, l'autruche est sans doute le plus rapide.**

**Elle peut courir à 40 km/h pendant une demi-heure et atteindre des pointes de 80 km/h.**

**Quand elle veut fuir une réalité, désagréable ou dangereuse,**

**elle n'enfouit pas sa tête dans le sable, comme on le dit trop souvent.**

**Il lui suffit de prendre ses jambes à son long cou.**

**Cette injuste réputation d'imbécillité et de couardise nous rend cet oiseau très sympathique.**

**Pourquoi alors sa prétendue politique suscite-t-elle la moquerie ?**

**Sa posture serait-elle ridicule ? Son impudeur ?**

**L'autruche serait-elle méprisante parce qu'elle exhiberait ce qu'elle devrait cacher ?**

**Et éveillerait ainsi la concupiscence et l'agressivité du premier venu ?**

**Heiner Müller ouvre une autre hypothèse : l'animal ne fuirait pas la réalité,**

**mais en chercherait une autre, nous montrant ainsi la voie – exigeante – pour y accéder.**

**La réalité n'ayant pas toujours bonne mine, comment alors ne pas être tenté de suivre son exemple ?**

**Comment ne pas être pris d'une certaine tendresse, voire d'une réelle admiration**

**pour un volatile que le spectacle du monde ne réjouirait pas tous les jours ?**

**Et comment ne pas prendre le risque de montrer ce qu'il convient de cacher,**

**quand nous désirons si ardemment regarder ailleurs pour trouver autre chose ?**

# Histoire de la Comédie de Genève (I): 1909-1959

JOËL AGUET

Joël Aguet est historien du théâtre. Il a travaillé dans divers programmes de recherches universitaires sur l'histoire du théâtre en Suisse romande et a été notamment le directeur de la rédaction francophone du *Dictionnaire du théâtre en Suisse*. Il a exercé la fonction de conseiller littéraire et de dramaturge au Théâtre du Grütli, à la Comédie de Genève sous la direction de Claude Stratz, et au Théâtre de Carouge sous celle de François Rochaix.

## 24 JANVIER 1913

Le vendredi 24 janvier 1913 s'ouvre la nouvelle salle du théâtre de la Comédie au boulevard des Philosophes. La pièce à l'affiche dès ce soir-là – pour une semaine – est *Le Prince d'Aurec* de Henri Lavedan, terrible comédie de l'endettement et de la légèreté de la jeunesse aristocratique qui, à divers égards, annonce la fin de l'insouciance et un prochain changement de monde. Principalement offerte aux proches, à ceux qui ont soutenu le projet et aux autorités, la soirée inaugurale est aussi suivie par un public qui a payé son billet pour découvrir au plus vite ce nouveau lieu dévolu à l'art dramatique à Genève.

Conçu par l'architecte genevois Henry Baudin, le théâtre est un projet privé, sans soutien des pouvoirs publics. Il s'insère sur une parcelle de 880 m<sup>2</sup>, en remplacement d'une petite bâtisse, dans la continuité des immeubles de quatre ou cinq étages du boulevard. À de menus aménagements près, salle et scène sont telles que nous les connaissons aujourd'hui. La salle compte alors 750 places assises; elle est de forme rectangulaire, à l'allemande, avec toutes les places face à la scène (contrairement au modèle circulaire italien ou français). L'un des coins du terrain qui a pu être acquis étant en biais, tout le mur arrière de la cage de scène côté Cour (à droite pour le spectateur) suit ce tracé et oblique vers le fond. Autre caractéristique inhabituelle, le plancher de scène est plat et non incliné de quelques degrés vers la salle car, selon l'architecte, cette disposition devait permettre des plantations de décors plus variées. La surface utile de la scène est de 13 mètres de large sur 11,50 mètres de profondeur, et l'ouverture du cadre de scène de 8,50 mètres, ce qui est alors considéré comme de bonnes dimensions pour un théâtre dramatique. Le coût de la construction a été de 660'000 francs; avec le terrain, les décors, le mobilier et le matériel de scène, l'investissement total est d'environ un million de francs<sup>1</sup>.

Le souci du confort, du bon accueil des spectateurs et d'offrir à tous une bonne vision sur le spectacle a guidé l'architecte dans toutes ses options. Aujourd'hui, on parlerait d'une volonté de démocratiser la culture. Ce n'est pas étonnant: la construction de ce bâtiment s'inscrit dans une démarche plus générale, celle de l'art social, dont les prémises apparaissent à Genève une dizaine d'années plus tôt. Au fait, que se passait-il théâtralement dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle à Genève?

## LE CONTEXTE THÉÂTRAL GENEVOIS AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Depuis le tournant du siècle, le Théâtre de la Place Neuve est devenu essentiellement lyrique et ses directeurs successifs n'engagent plus guère, comme par le passé, de troupe dramatique en plus de la troupe de chanteurs. En revanche, deux autres lieux de spectacle offrent du divertissement: l'activité estivale de music-hall du Kursaal, aux bas des Pâquis, alterne avec la saison hivernale de vaudevilles proposée par le Casino-Théâtre de la rue de Carouge.

Pour le reste, le paysage théâtral genevois, avant qu'Ernest Fournier ne vienne y fonder la Comédie, s'émaillait de quelques représentations de vedettes parisiennes en tournée et de nombreuses activités d'amateurs comme celles des Amis de l'Instruction.

## LE FONDATEUR DE LA COMÉDIE DE GENÈVE

Ernest Fournier naît le 27 mai 1875 à Genève. Ses parents tiennent un café rue de Rive; ils lui font faire de bonnes études, bien qu'il rêve surtout de théâtre. Des camarades de son quartier de l'époque se rappelaient longtemps plus tard sa première scène, construite en miniature dans l'arrière-salle du café de ses parents, où il faisait jouer des marionnettes découpées dans des images d'Épinal. Après sa scolarité à Genève et à Annecy, il s'inscrit au Conservatoire de Paris, au titre d'étranger, et choisit pour maître Maurice de Féraudy, sociétaire de la Comédie-Française. Il y affirme son goût pour les textes classiques et les pièces de bonne tenue littéraire. Il y apprend la forme de jeu d'une expressivité soulignée qui avait cours avant le naturalisme. Après sa formation et quelques années d'engagements divers, notamment pour des tournées en France, Ernest Fournier est de retour à Genève, engagé pour la saison 1902-1903 dans l'avant-dernière troupe dramatique de l'histoire du Grand Théâtre<sup>2</sup>. Il organise alors en parallèle la représentation de pièces classiques dans le cadre du Cercle des Arts et des Lettres et de la Société de théâtre d'amateurs des Amis de l'Instruction, où il rencontre une jeune comédienne, Liliane Brélaz, qu'il épouse en 1904. Saluons-la. Grâce à elle, Fournier s'établit dans sa ville natale, et nous avons une Comédie à Genève. En août 1905 naît leur fille Camille Fournier, qui fera une magnifique et longue carrière sur les scènes romandes et françaises.

Néanmoins, Ernest Fournier n'est pas encore en mesure de venir travailler en continu à Genève. Il s'engage comme acteur et directeur à Nice et à Luchon. Il donne aussi des cours de diction au Conservatoire de Musique et avec ses élèves présente *L'Avare* de Molière en janvier 1904 dans le cadre de l'Union pour l'Art Social, organisme qui se donne pour but de «mettre l'Art à la portée de tous», par des médiations et une politique tarifaire adaptée. Ernest Fournier y rencontre plusieurs personnes qui vont l'aider à réaliser son projet de Comédie de Genève, notamment William Viollier, secrétaire et trésorier de l'Union qui deviendra l'administrateur du théâtre et, bientôt aussi, l'architecte Henry Baudin.

## QUATRE SAISONS RUE DE CAROUGE

Ernest Fournier forme donc à l'automne 1909 une troupe de comédiens professionnels qu'il nomme La Comédie de Genève. Il loue une salle de théâtre: celle de la toute nouvelle Maison communale de Plainpalais qui vient d'être inaugurée, à la rue de Carouge 50 (actuellement le 52). C'est là que la troupe de la Comédie débute le 1<sup>er</sup> décembre 1909, avec *La Course du flambeau* de Paul Hervieu, pièce sur l'ingratitude des générations envers leurs prédécesseurs. Le projet de Comédie est téméraire, mais pas extravagant: il propose aux Genevois un théâtre orienté vers la valeur littéraire du répertoire proposé. Sur ce point, il n'a pas de concurrence professionnelle à redouter dans la ville. En revanche, les conditions sont précaires: la commune de Plainpalais se réserve notamment le droit de louer la salle à un autre exploitant ou à une autre association avec un préavis de huit jours. De plus, la scène s'avère bien petite. Tout au moins, les débuts de la Comédie sont un succès. Dès la première saison, du 1<sup>er</sup> décembre 1909 au 15 mai 1910 (c'est-à-dire en 167 jours), la Comédie a donné 186 représentations. Cela signifie 8 représentations par semaine, dont au moins une en matinée le jeudi avec un texte classique. Durant cette première saison ont été joués 5 textes d'auteurs anciens – pour 23 représentations les jeudis en matinée – et 16 pièces contemporaines, dont 8 désignées comme «modernes sérieuses» et 8 «modernes gaies»; les sérieuses ont eu 74 représentations, les gaies 89 représentations. Les réalités financières sont claires: au point de vue financier, ce sont les pièces gaies seules qui permettent à l'entreprise de vivre, mais la promotion constante du grand répertoire met peu à peu en valeur la démarche de Fournier dans la Cité de Genève et les pièces

dites « modernes sérieuses » prêtent à ce théâtre son rôle de miroir des courants artistiques du temps.

Le succès est au rendez-vous, et dès la deuxième saison Fournier projette de faire bâtir un théâtre plus vaste et entièrement dévolu à l'activité de la Comédie. L'idée s'impose rapidement et va bénéficier de circonstances heureuses grâce à l'Union pour l'Art Social. Ce mouvement souhaitait que « les joies de l'art et du beau n'appartinsent pas seulement à une classe plus ou moins nombreuse de privilégiés » mais qu'elles soient accessibles à tous « comme la lumière du ciel ou l'air pur<sup>3</sup> ». Souvent proches du christianisme social, des entreprises similaires avaient déjà rayonné ou prenaient forme en plusieurs lieux d'Angleterre, de France, de Belgique, de Russie. La section genevoise de l'Union pour l'Art Social avait été fondée en 1902 autour de l'éditeur Charles Eggimann et réunissait plusieurs personnalités liées aux milieux artistiques ainsi que des représentants politiques principalement socialistes ou proches des syndicats.

### LA COMÉDIE DANS SES MEUBLES

L'Union soutient Ernest Fournier – qui est un de ses collaborateurs pour le théâtre – dans la constitution d'une société immobilière et va l'aider à réunir assez de soutiens financiers pour que le projet d'un théâtre construit spécifiquement pour la Comédie prenne rapidement forme. Est ainsi constituée le 20 juin 1911 une Société par actions au capital de 350'000 francs dont Fournier détient un quart à lui seul. La fortune paternelle, bâtie sur le commerce du vin, lui permet cet investissement. Un terrain au boulevard des Philosophes est alors choisi pour sa proximité avec les prestigieux bâtiments du Rond-Point et de la Place Neuve, avec les quartiers populaires de la commune de Plainpalais, à 400 mètres du lieu où joue alors la Comédie. Intermédiaire entre la grande culture et le peuple, le futur théâtre ne sera pas un bâtiment isolé mais s'inscrira, sans arrogance, dans le tissu des locatifs du boulevard. Membre du Comité de l'Art social, l'architecte Henry Baudin (Genève 1876-1929) dresse en 1910 les plans et conduit les travaux du bâtiment de la Comédie, achevé en dix-huit mois (été 1911 – janvier 1913). L'architecture et la décoration manifestent un éclectisme qui récapitule de manière parfois étrange toute une histoire culturelle, depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, et compatible avec une ville sensible à l'architecture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre et graveur Erich Hermès, chargé de la décoration, sculpte aussi les trois figures qui surmontent les voûtes d'entrée : selon la communication de l'époque, elles représenteraient des aspects de l'art dramatique, la tragédie, la comédie et la satire. En fait, les modèles sont les visages d'Ernest Fournier, de son épouse Lily et de l'architecte Henry Baudin. Depuis cent ans donc, en entrant à la Comédie par la porte centrale, chacun s'incline imperceptiblement pour bien monter la marche et salue ainsi, sans toujours le savoir, la comédienne Lily Fournier.

### OUVERTURES ET FERMETURES

Pendant un quart de siècle, Fournier reste aussi fidèle que ses moyens le lui permettent à son projet de former, d'élever le goût du public et de se garder des spectacles vulgaires ou stupides. Il ne se soucie pas d'être à l'avant-garde ; il donne toujours la priorité aux œuvres – le plus souvent sérieuses, parfois divertissantes – que Paris a consacrées, en leur appliquant un style de jeu classique qui a fait ses preuves. Les premières années, il se lance aussi parfois dans de grandes opérations hors des cadres habituels. Pour ces aventures artistiques plus risquées, il peut alors compter sur le mécénat financier d'une Société Auxiliaire. Ainsi, au début de la saison 1915-1916, il monte *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, aventure qui lui fait rencontrer Georges Pitoëff. À la fin du printemps 1916, Fournier offre aussi aux Genevois un de ses rêves : il fait venir à la Comédie le grand Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier à Paris dont la démarche artistique a obtenu en une seule saison (1913-1914) un retentissement énorme. Privé par la guerre de ses comédiens partis au front, Copeau vient d'avril à juin 1916 mettre en scène lui-même la troupe de la Comédie dans quelques-uns de ses succès parisiens : *Barberine* de Musset et *Le Pain de ménage* de Jules Romains, *Une femme tuée par la douceur* de Thomas Heywood et *La Jalousie du Barbouillé* de Molière. Il va aussi y présenter en création *Guillaume le Fou* de Fernand Chavannes, un Guillaume Tell individualiste qui décide les pacifiques Hommes des Vallées à prendre les armes, mais qui ne se laisse pas enrégimenter et se fait donc tuer par les Suisses eux-mêmes. Une relecture du mythe fondateur passionnante mais diversement appréciée en pleine Mobilisation.

À la Comédie, le travail quotidien contraint à changer d'affiche chaque semaine et à proposer une représentation classique le jeudi. Fournier fait encore appel à la Société Auxiliaire pour quelques créations genevoises, mais les marges financières se réduisent de plus en plus dès le début des années vingt. Il s'épuise à la tâche et y engloutit toutes ses ressources. Consumé et ruiné par son théâtre, il meurt le 9 décembre 1937, à l'âge de soixante-deux ans.

### UN DIRECTEUR, UNE MUNICIPALISATION

Début 1940, après une saison et deux demi-saisons conduites vaille que vaille par quelques bonnes volontés intérimaires, Maurice Jacquelin (1895-1975)

est engagé pour réaliser les mises en scène de la maison. Né le 14 avril 1895 à Paris, il s'est formé au Conservatoire de Paris où il est condisciple de Madeleine Renaud. Il est engagé comme comédien à l'Odéon, puis à Genève par la Comédie – pour la saison 1927-1928. Il entrera ensuite au Théâtre Municipal de Lausanne, comme comédien et aussi, de plus en plus, comme metteur en scène. Ses réalisations sont remarquées, d'autant qu'il met en scène certains textes d'auteurs romands. Il y rencontre sa future épouse, la comédienne genevoise Denise Navazza. Avec les importants moyens financiers que lui fournit sa belle-famille, il investit dans la Comédie et en prend la direction dès la saison 1940-1941. Sur cette scène qui retrouve des moyens, avec une troupe de quarante-cinq comédiens, il continue, comme son prédécesseur, à monter une pièce par semaine et à offrir des matinées classiques et littéraires hebdomadaires, ouvertes à un public plus jeune. Il fait aussi travailler sa troupe dans les premières dramatiques de Radio-Genève.

Jacquelin était « le théâtre fait homme » selon l'auteur dramatique Rodo Mahert, qui le qualifiait aussi de « dynamite ambulante ». Son immense énergie fut nécessaire et dans le contexte de la guerre, il ouvrit largement la Comédie à la création dramatique autochtone. Son programme de la saison 1940-1941 propose 43 réalisations, dont 17 pièces d'auteurs romands ! Il poursuit les années suivantes, avec en priorité les pièces de « boulevard helvétique » que publiait alors abondamment *Le Mois théâtral*, édité à Genève : au total, durant ses vingt années de direction, il a fait jouer à Genève 90 pièces de 36 auteurs ou traducteurs suisses différents.

Un événement artistique majeur – mais fugace – est à relever en marge de l'activité de la troupe régulière de la Comédie. Au printemps 1945, la jeune équipe de la Compagnie des Masques, mise en scène par un certain Georges Firmy, loue la salle et y présente *Meurtre dans la cathédrale* de T. S. Eliot, puis en création mondiale *Caligula* de Camus ; ces deux réalisations sont distinguées par les connaisseurs du théâtre. Sous le nom de Georges Firmy, réfugié italien, se cache en Suisse un jeune homme impliqué dans la Résistance italienne et qui a dû passer en Suisse par précaution. Dès qu'il regagnera Milan à l'automne 1945, il reprendra son vrai nom, Giorgio Strehler, et fondera avec Paolo Grassi le Piccolo Teatro de Milan. Les jeunes de la Compagnie des Masques, dont Georges Milhaud, auront donc participé sur la scène de la Comédie de Genève aux deux premiers spectacles professionnels d'un des meilleurs metteurs en scène européens du XX<sup>e</sup> siècle.

Dès la fin de la guerre, la Comédie se trouve confrontée à la déferlante du cinéma et aux tournées françaises : la situation économique déjà fragile se dégrade. En 1947, après deux saisons plus difficiles l'une que l'autre en terme de fréquentation auxquelles s'ajoute la nécessité d'assumer des charges sociales qui se généralisent pour les employeurs, Maurice Jacquelin est à son tour ruiné et la Comédie, comme dix ans plus tôt, au bord du dépôt de bilan.

La Ville de Genève se décide à racheter le lieu, en août 1947, et à le subventionner, mais sans excès. Cet investissement, suivi de quelques travaux de rénovation entrepris les années suivantes, justifiait sans doute, aux yeux du Conseil administratif, que des précautions soient prises en matière de fréquentation et de rentabilité. Comme l'avait déjà fait quelques années plus tôt son collègue directeur du Théâtre Municipal de Lausanne Jacques Béranger et comme cela était devenu la norme à la fin de l'entre-deux-guerres en province française, Jacquelin supprime le principe de la troupe à la Comédie. Il n'engage plus désormais les comédiens que spectacle après spectacle. Dans les premières années de ce changement, plusieurs des principaux comédiens ne verront guère la différence, étant souvent engagés sur une suite de spectacles. Ce sera de moins en moins le cas.

À la fin de la guerre, pour la saison 1944-1945, la troupe de la Comédie compte encore 17 comédiens et 11 comédiennes engagés à l'année, rejoints par 15 comédiens et 20 comédiennes « en représentation » pour réaliser eux-mêmes près de 25 spectacles, dont une demi-douzaine de classiques mensuels en matinée du jeudi. Pour la saison 1958-1959, qui est la dernière de la direction de Maurice Jacquelin, 17 spectacles sont à l'abonnement : il n'y en a plus que 10 à être produits par la Comédie (dont 4 des 5 matinées classiques). Les 6 autres réalisations modernes à l'abonnement sont le fait des tourneurs parisiens que sont Herbert et les Galas Karsenty ; le Grenier de Toulouse apporte la cinquième matinée classique. Jacquelin a donc maintenu encore – autant qu'il l'a pu – un équilibre favorable aux réalisations genevoises. Cela ne va pas durer.

Joël Aguet

1. Henry Baudin, « Le Théâtre de la Comédie de Genève », in *L'Œuvre* n°3, 1914.

2. À partir de 1906 le Grand Théâtre cessera tout à fait d'engager une troupe dramatique à la saison.

3. Jean Lahor, *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, 1897, p. 61, cité par Christine Amsler, « La Comédie de Genève, une réalisation de l'Union pour l'Art Social », in *Des pierres et des hommes, Hommage à Marcel Grandjean*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1995.

**Hervé Loichemol, la saison dernière, pour préparer le centenaire de la Comédie, vous vous êtes penché sur son histoire, et notamment sur l'histoire de ses débuts. Vous avez alors relevé certains points qui, je crois, vous ont frappé.**

**Hervé Loichemol** – J'ai relevé un point en particulier qui avait été soulevé par Joël Aguet lors de sa conférence sur les origines de la Comédie. Il y avait fait allusion à l'Union pour l'Art Social. L'Union pour l'Art Social, je ne savais pas encore ce que c'était exactement. Je ne savais pas non plus quels étaient ses liens avec la Comédie. Je me suis donc renseigné, j'ai récolté quelques documents, et je me suis rendu compte que les quatre principaux protagonistes qui furent à l'origine de la construction de la Comédie faisaient partie de cette Union depuis de nombreuses années.

En quoi consistait-elle ? C'était une association philanthropique qui se proposait de favoriser l'accès à l'art à des personnes qui en étaient empêchées pour des raisons économiques. Elle organisait des concerts, des représentations, des conférences et des lectures à très bas coût à destination d'un public ouvrier. Les quatre fondateurs de la Comédie œuvraient donc au sein d'une même aventure sociale : j'ai trouvé que c'était une belle coïncidence. Puis j'ai un peu cherché en quoi cette aventure aurait pu avoir une influence sur la programmation de la Comédie, et je me suis rendu compte que cette influence était en réalité assez marginale.

Mais enfin, compte tenu de l'impression première que j'avais eue de la Comédie quarante ans plus tôt lorsque je suis arrivé à Genève, à savoir un théâtre de notables, situé au cœur de la ville bourgeoise, avec des garçons de café qui avant la représentation servaient de l'orange pressée en veste et en gants blancs, cette découverte a radicalement changé l'image que j'avais de ce théâtre, et l'a rattaché à un héritage sans doute plus proche de moi.

Quand on lit le texte de William Viollier (qui fut le premier administrateur de la Comédie), *L'Art social à Genève*, rédigé en 1908, on voit que l'Union pour l'Art Social à sa naissance, en 1902, réunissait non seulement des artistes, mais aussi des représentants du parti socialiste et des associations ouvrières. Les fondateurs de la Comédie – Fournier, Baudin, Viollier et Richard – n'étaient évidemment pas des révolutionnaires, mais on peut quand même penser qu'ils étaient guidés par des principes d'égalité sociale. Et cela ne fut d'ailleurs pas sans effet sur le choix même du site de construction de la Comédie : en lisière des quartiers ouvriers de la commune de Plainpalais.

**Mathieu Bertholet, à la demande d'Hervé Loichemol, vous avez accepté d'écrire un texte, 1913. La pièce, mise en scène par Nalini Menamkat, fête les cent ans de la Comédie. De votre côté, vous avez donc aussi fait des recherches sur les débuts de ce théâtre et sur ses liens avec l'Union pour l'Art Social. Qu'avez-vous découvert ?**

**Mathieu Bertholet** – D'abord je voudrais préciser que c'était une demande conjointe : elle émanait d'un désir commun, celui d'Hervé, mais aussi celui de Thibault Genton et de Nalini Menamkat, ce qui m'a ravi. J'avoue aussi que j'étais enthousiasmé par cette idée : « la Comédie de Genève, au départ, c'était un truc socialiste ». Je le dis de façon volontairement caricaturale, parce que c'est ce que j'ai voulu, à ce moment-là, entendre et retenir, même si Hervé m'avait donné des précisions qui auraient dû m'éviter de tomber dans cette caricature. J'ai eu

## Les débuts de la Comédie de Genève et ses liens avec l'art social

HINDE KADDOUR

## Entretien avec Mathieu Bertholet et Hervé Loichemol

un premier indice du mauvais chemin que j'étais en train de prendre quand j'ai croisé Joël Aguet qui m'a dit que je faisais fausse route. J'ai compris qu'il y avait un loir et j'ai tenté de le débusquer.

Tout ce qu'a dit Hervé est vrai, particulièrement sur l'emplacement : le choix de construire un théâtre à cet endroit-là est à l'époque très particulier, c'est presque comme construire un théâtre à la campagne. Le lieu est alors à la frontière entre la ville bourgeoise et les cités ouvrières, et d'ailleurs plus dans la cité ouvrière que dans la ville bourgeoise. En revanche, j'ai aussi découvert qu'après la construction de la Comédie, l'Union pour l'Art Social n'y a joué qu'un rôle très périphérique.

Mais avant de parler des liens entre cette Union et les débuts de la Comédie, je crois qu'il faut tout d'abord préciser les termes « Union pour l'Art Social ». Ça n'est pas social au sens de « socialiste », c'est social au sens de : « pour tout le monde ». D'ailleurs, quand on regarde cette Union de plus près, on se rend compte qu'elle était plutôt porteuse d'une volonté humaniste au sens dix-huitième des Lumières : il faut « éclairer le peuple ». Et pour « éclairer le peuple », on décide au sein de l'Union que certaines œuvres d'art sont mieux appropriées que d'autres : on rejette les tendances modernes de l'époque, on fait écouter Beethoven et Mozart – surtout pas Schoenberg –, et quand on organise des conférences sur la peinture, on montre des œuvres de la Renaissance, pas celles des impressionnistes ou de Picasso. Quant au théâtre, on choisit des pièces édifiantes. Bref, on y décide ce qu'est le « Beau », tel qu'on le trouve écrit dans les statuts de l'Union, avec un « B » majuscule. La volonté de l'Union est certes positive, mais c'est une certaine catégorie d'art qui y est prônée et préférée. Selon moi, ses activités ressemblent plutôt, *a posteriori*, à une première tentative de médiation culturelle. Quand j'ai compris qu'elle n'avait donc pas grand-chose à voir avec le socialisme, contrairement à ce que je m'étais imaginé, cela a été pour moi une première désillusion.

La deuxième désillusion a été de découvrir que dans la programmation de la Comédie, dès les premières années, une seule représentation par an était organisée sous l'égide de l'Union pour l'Art Social, c'est-à-dire pour un public majoritairement ouvrier et à des tarifs préférentiels. Quand on regarde l'ensemble de l'organisation d'une saison de la Comédie à cette époque, qui comptait je crois environ trois cents représentations, c'est vraiment infime. Ce qui m'est apparu enfin, c'est également que si c'est au sein de l'Union que Fournier va rencontrer ses futurs proches collaborateurs, tels l'architecte Henry Baudin et William Viollier, qui sera l'administrateur du théâtre, c'est aussi là qu'il a très certainement trouvé les appuis financiers nécessaires à la construction de la Comédie.

L'Union pour l'Art Social réunissait des gens portés par des idéaux communs, mais c'était aussi une espèce de caste, de « club », un « salon » aurait dit Rousseau, où l'on socialisait. S'y retrouvaient de riches bourgeois humanistes, des catholiques ouverts, des protestants, des radicaux modernistes, des francs-maçons, des personnalités influentes... Fournier, pour financer la construction de la Comédie, va constituer une société immobilière par actions, dont il détient un quart ou un cinquième. Qui détient le reste de cette société ? Selon moi, sans aucun doute des personnalités qu'il a rencontrées au sein de l'Union ou grâce à elle. Bref, on peut se poser la question de savoir si Fournier, dans ses activités au sein de cette association, était uniquement porté par un rêve, ou s'il n'y avait pas aussi une

part de pragmatisme dans cette participation. C'est une réalité qui est peut-être moins idéale, mais pour moi, elle donne une certaine épaisseur au personnage. Et elle ouvre la perspective : il peut y avoir une multiplicité de choses qui président à la construction d'un théâtre, des désirs différents, des raisons pratiques, objectives, subjectives. Sans oublier que Fournier était marié à une comédienne. Il serait amusant d'imaginer que Fournier aurait construit ce théâtre uniquement pour y faire jouer sa femme.

**H.L.** – Je suis d'accord avec Mathieu sur un point : il existe une inadéquation entre l'appartenance des fondateurs de la Comédie à l'Union pour l'Art Social et les répercussions des activités de l'Union sur la programmation de la Comédie. Tout se passe comme si les fondateurs de la Comédie avaient été rattrapés par les logiques d'un théâtre privé. D'ailleurs quand on regarde les comptes de la Comédie, on voit que très rapidement, dès 1915 ou 1916, il a fallu créer une association pour récolter des fonds.

En revanche, sur la lecture des origines que fait Mathieu, je ne suis pas tout à fait sur la même longueur d'onde. Je pense qu'il faut d'abord replacer la trajectoire de Fournier dans son contexte. En 1904, lorsque, dans le cadre de l'Union pour l'Art Social, il met en scène *L'Avare* de Molière à la Brasserie Handwerk – qui est aussi le lieu de regroupement des syndicalistes et des anarchistes (Lénine y prononça sa première conférence à Genève) –, on est encore loin de la création de la Comédie. À ce moment-là, rien n'oblige Fournier à participer aux activités de l'Union. Et lui-même est encore loin d'imaginer qu'il va créer un théâtre. Il est professeur de diction au Conservatoire, et, en 1909, il monte sa troupe à la salle communale de Plainpalais dans les quartiers ouvriers. Là non plus, il n'a sans doute pas encore l'idée de construire un théâtre. En revanche, c'est

# social

peut-être là que l'idée va naître, puisque c'est parce qu'il va y rencontrer des problèmes d'exploitation que la construction d'un nouveau théâtre va se révéler nécessaire : les conditions de la salle communale sont précaires, la commune se réservant le droit de louer le lieu à un autre exploitant ou à une autre association en ne donnant à la troupe qu'un préavis de huit jours. Cette nécessité de construire un nouveau théâtre va générer un certain nombre de compromis, inévitables, puisque Fournier n'a pas les moyens de financer entièrement le projet.

J'en viens maintenant à ce qui me paraît le plus être un point de désaccord entre Mathieu et moi. L'Union pour l'Art Social n'est pas seulement un club de bourgeois philanthropes. Ses membres sont travaillés par une idée d'égalité. On peut en effet relever les insuffisances de l'idéologie qui sous-tend l'Union pour l'Art Social : on y choisit des œuvres, on en rejette d'autres, on y est en porte-à-faux avec les tendances modernistes, avec le renouvellement des formes qui a marqué le début du xx<sup>e</sup> siècle, et Mathieu a raison de préciser que concernant le théâtre, le choix se porte sur des pièces positives, des pièces qui édifient. Mais d'où cela vient-il ? Directement de la Révolution française ! Révolution qui est ponctuée par une décision culturelle majeure peu connue : le Théâtre de la Nation (ancien Théâtre-Français) est rebaptisé en 1794 « Théâtre de l'Égalité ». Un cahier des charges est donné à ce nouveau théâtre, celui de conforter la morale républicaine, et pour cela des œuvres sont choisies. C'est de cette logique dont hérite l'art social, qui est sous-tendu par la question de savoir si l'art en général – et le théâtre en particulier – a une fonction sociale, si oui, laquelle, et si le théâtre peut contribuer à l'édification de la République et à la constitution du peuple en tant que tel. C'est peut-être une illusion, mais si ça n'en est pas une, c'est une idéologie qui mérite d'être réenvisagée, réélaborée, et actualisée en fonction de ce qui se passe aujourd'hui. Est-ce que l'égalité est un horizon qui est périmé ? Non. Est-ce que cet horizon était celui de l'art social ? Oui. Est-ce que cet horizon est encore devant nous ? Je pense que oui, et je pense qu'il le sera de plus en plus.

La question de la démocratisation culturelle, posée par la Révolution et dont l'art social hérite, importe aujourd'hui au plus haut point, et nous sommes à nouveau placés devant elle, même si c'est autrement : comment résoudre ce vieux problème qui est celui de l'absence, dans les salles de théâtre, des plus défavorisés ? Autrement dit, comment envisager notre rapport au public ? Cette question nous est certes posée aujourd'hui dans des termes différents, mais elle nous est posée. D'une part pour des raisons d'impasses du système dans lequel nous sommes, de plus en plus inégalitaire, et d'autre part par la nécessité dans laquelle nous nous trouvons de refonder de nouvelles relations sociales.

On parle aujourd'hui de démocratisation et de médiation culturelle au moment même où le public n'est plus considéré que quantitativement et n'est plus envisagé que sur le mode financier. Un public réduit à un groupe de clients, ça n'est plus un public, ça n'a plus rien à voir avec le peuple, avec une idée de peuple et un horizon politique, ça a à voir simplement avec de la consommation. Et il s'agit de cela dans le théâtre comme dans le reste de la société : les produits sont affectés d'une obsolescence programmée. Cette obsolescence a depuis longtemps atteint le cinéma. Elle est en train d'atteindre le théâtre : le temps de rentabilisation d'un spectacle devient extrêmement court. Quant aux logiques financières et comptables, il y a longtemps déjà qu'elles nous

# art

ont dévorés. Les questions de l'art social demeurent donc essentielles si l'on veut essayer d'appréhender *mutatis mutandis* la situation dans laquelle nous sommes. Bref, je suis d'accord avec Mathieu, mais il s'agit tout de même de comprendre quels étaient les soubassements, les fondements de l'art social à Genève et de cette équipée menée par Fournier, même si elle a eu, bien évidemment, ses limites.

**M.B.** – Oui, ce n'est pas un point de désaccord entre nous. Dans ce que tu dis, dans le texte de Viollier, et dans ce que dit Jacques Copeau à la même époque, il y a beaucoup de points communs. Étonnamment, depuis des points de vue assez différents, on retrouve ce même désir de faire participer le peuple, tout le peuple, à la représentation théâtrale, on retrouve ce même désir que l'invitation soit générale. Un désir qui s'entend autant chez Copeau que dans les manifestes de l'art social. Il y a aussi le même reproche contre un certain type de théâtre qui se fait à ce moment-là : le drame psychologique social. Et il y a enfin un point que je veux souligner : tu insistes sur le terme « d'égalité », mais il y a une formule qu'on entend une ou deux fois chez Viollier et à plusieurs reprises chez Copeau, celle de « l'assemblée théâtrale », c'est-à-dire du théâtre comme lieu de la constitution du corps social. Je pense que c'est peut-être là que la question du théâtre aujourd'hui se pose encore vraiment : c'est la dernière vraie particularité du théâtre et l'endroit de notre combat. Je reviens sur un point de détail de l'histoire de Fournier dont tu as parlé : Fournier a mis en scène *L'Avare* à la Brasserie Handwerk. Mais s'il l'a fait, c'est parce qu'il y a été invité par l'Union pour l'Art Social.

**H.L.** – Oui, mais à cette époque, il en faisait déjà partie.

**M.B.** – Mais ce n'est pas sous son impulsion qu'a eu lieu cette représentation. C'est sous

l'impulsion de l'Union. Il y a quand même une part de pragmatisme chez Fournier dans ses relations avec l'art social.

**H.L.** – Tu as parfaitement raison là-dessus. Qu'on puisse même se dire d'un point de vue biographique qu'il a fait construire ce théâtre parce sa femme était comédienne, je suis parfaitement d'accord. Mais je refuse de rabattre ou de limiter une ambition parce qu'elle croiserait des intérêts particuliers. C'est une manière de voir en permanence le soupçon derrière la bonté, l'égoïsme caché derrière la beauté d'un geste. Égoïsme, intérêt personnel, peut-être ! Mais enfin la bonté, la beauté du geste reste.

**M.B.** – Moi je n'appelle pas ça « soupçon », pour moi c'est une forme d'épaisseur. Les gens ne sont pas qu'une chose, ils sont une multiplicité de choses. C'est ça qui les rend vraiment intéressants.

**H.L.** – Oui, tu as raison, il ne s'agit pas d'en faire des héros, ni des révolutionnaires au couteau entre les dents.

**Le 24 janvier 1913, la Comédie ouvre ses portes. Le soir, on donne *Le Prince d'Aurec* de Henri Lavedan, une pièce souvent taxée d'antisémitisme et qui semble s'adresser à un public bourgeois. Pourquoi, selon vous, cette pièce a-t-elle été choisie pour l'inauguration de la Comédie ?**

**M.B.** – C'est ce qui a cristallisé mes interrogations. Pourquoi ouvrir ce théâtre avec cette pièce-là ? On joue Lavedan parce que c'est l'auteur du moment, à la mode. Quant à l'antisémitisme, il a part égale dans la pièce avec des attaques systématiques contre l'aristocratie. Et on remarque que les insultes contre les Juifs viennent toujours des personnages qui incarnent cette classe en déclin. Mais bon : il ne faut pas avoir trop de doutes. Lavedan était antidreyfusard. Il écrivait dans *Le Figaro*.

**H.L.** – Je suis en désaccord complet avec l'idée que cette pièce soit antisémite. Si on met de côté l'antidreyfusisme de Lavedan, en quoi cette pièce serait-elle antisémite ? Il ne faut pas confondre le point de vue de l'auteur et le point de vue des personnages. Il faut regarder le point de vue de l'auteur dans l'ensemble de la pièce. Toutes les avanies proférées contre le personnage de De Horn sont dites par des personnages eux-mêmes discrédités, que l'intrigue discrédite, qui appartiennent à une classe finissante, dispendieuse, immorale, parasite, oisive, couverte de tous les défauts. Quant à De Horn, il me fait penser au personnage du Juif de cour mis en scène par Feuchtwanger dans son roman *Le Juif Süß*. Il me fait aussi penser à celui d'Edmond dans *Le Roi Lear*. C'est un très beau personnage. Et je comprends très bien que la pièce ait été choisie pour l'inauguration de la Comédie. Elle permet de montrer dans une visée populaire – même si cette visée peut paraître lointaine, voire trahie – une classe de parasites. D'autre part, en 1913, l'antisémitisme n'a pas encore débouché sur le nazisme, il est très bien porté par des tas de gens, y compris à gauche.

**M.B.** – Pour moi il y a clairement dans ce texte un fond antisémite. Si on reprend la pièce, il faut rappeler que ça se termine quand même par le Juif flanqué à la porte à coups de pied.

Quant au personnage « moral », la Duchesse, elle préfère se résoudre à donner de l'argent à son fils pour payer ses dettes, plutôt que celui-ci soit redevable à un Juif. Dans toutes les pièces de Lavedan, on retrouve cette même structure : un retournement final purificateur. Je doute donc très peu que ce soit une pièce antisémite. Ou en tout cas, il est très difficile de dire que c'est une pièce où

Mathieu Bertholet est auteur, metteur en scène, responsable de formation à La Manufacture et à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (Lyon). Il a étudié l'écriture dramatique à l'Académie des Arts de Berlin. Artiste associé à la Comédie de Genève en 2001, il a occupé ce même poste au Théâtre du Grütli de 2007 à 2009. Ses textes sont publiés aux éditions Actes Sud-Papiers. Parmi eux, on peut citer *Farben*, *Shadow Houses*, *Case Study Houses* et *Rien qu'un acteur*, qui a été créé à la Comédie en 2006 par Anne Bisang.

il n'y aurait pas du tout d'antisémitisme. Mais en revanche, l'endroit où, je pense, il peut y avoir quelque chose d'intéressant dans une relecture de cette pièce-là, c'est de voir au-delà du personnage du Juif, le personnage du banquier, de l'usurier... Je trouve qu'il y a des parallèles par rapport à la situation de crise actuelle qui ne sont pas inintéressants. Une classe sur le déclin (l'Europe), une banque qui a tous les pouvoirs...

**H.L.** – Je me demande si une pièce comme celle-ci n'aurait pas des potentialités qui excéderaient le discours premier de Lavedan.

**M.B.** – Certaines tirades de De Horn sont superbes.

**H.L.** – Absolument. Est-ce que la pièce offre une interprétation possible ou pas ? Je pense que oui. Lorsque cette bande d'aristocrates en déliquescence se « bunkérise » pour mettre le Juif à la porte, j'ai le sentiment que c'est eux qui sont condamnés. D'autre part, je dois dire que j'ai été étonné par la qualité de la pièce et de son style : la phrase est rythmée, bien balancée, équilibrée.

**J'aimerais revenir sur Copeau. En octobre 1913, quelques mois après l'inauguration de la Comédie de Genève, il ouvre les portes du Vieux-Colombier. Quels sont les points de rencontre et les points de rupture entre Copeau et l'art social à Genève tel que le décrit Viollier ?**

**M.B.** – Le point d'accord est d'envisager le théâtre comme l'endroit où, à travers la constitution de la République, on forme un peuple, ce dont Hervé parlait tout à l'heure. Ils ont par ailleurs la même haine de la « pièce sociale » (qu'ils vont qualifier chacun de manière un peu différente). L'endroit de désaccord est sur le choix des formes : d'une certaine

manière l'art social à Genève va se tourner vers un théâtre du passé, une certaine forme de théâtre d'édification (Molière par exemple), alors que Copeau, lui, est à la recherche d'une forme nouvelle. Mais cette recherche est un échec, et Copeau en arrivera finalement au même constat : il vaut mieux reprendre les classiques et les relire de manière adéquate. La « déprime » de Copeau, en grande part, et son problème avec le théâtre de son époque, c'est qu'il n'a pas trouvé l'auteur qu'il lui fallait.

Ce qui est également très intéressant, c'est que dans les textes de l'art social à Genève comme dans les textes de Copeau, on retrouve une peur commune de la marchandisation, de la mécanisation, de l'accélération, de la « vélocifération »...

**H.L.** – Au moment même où d'autres, comme Apollinaire ou les futuristes célèbrent la modernité, la vitesse, l'acier... Il est intéressant de mettre en écho leurs peurs passées et nos peurs actuelles. Elles tournent finalement toujours autour du statut marchand de l'œuvre d'art et de la mercantilisation des rapports sociaux. Je crois qu'à leur exemple, il faut essayer de tempérer ces peurs, pour mieux penser la situation et essayer, comme eux, d'inventer un futur qui soit humain, intelligent, sensible, possible. Il faut faire un effort pour se mettre dans un état d'abandon par rapport à ce qui arrive et pour que cet état d'abandon soit aussi un point de vue critique. C'est la combinaison des deux qui est complexe. Mais il faut absolument se débarrasser de la peur : la peur est réactive, elle n'amène qu'à des points de vue réactifs, réactionnaires, conservatistes.

Petit détail historique, mais qui a son importance : vers 1916, Copeau viendra à la Comédie en même temps que Pitoëff, il y travaillera pendant plusieurs mois et y montera plusieurs pièces.

**M.B.** – Après ce passage à la Comédie, il dira, je crois : il y a une actrice superbe, mais ici, en deux ans, elle va être complètement détruite.

Propos recueillis par Hinde Kaddour

*Certains sujets abordés dans cet entretien – l'art social, la démocratisation culturelle – seront repris et développés lors d'une série de conférences programmées cette saison à la Comédie et menées par Joël Aguet, Catherine Méneux, Robert Abirached et Emmanuel Wallon. Pour plus d'informations, consulter la rubrique « Agenda de la Comédie de Genève », en quatrième de couverture.*





FAÇADE DE LA COMÉDIE, 1912

Les trois masques sculptés, au-dessus des arcades d'entrée de la Comédie, ont veillé sur toutes mes années d'enfance. Au milieu des années vingt, nous habitons la maison d'en face. Longtemps ce fut pour moi le lieu du plus profond mystère. Je n'en connaissais que les lumières qui s'éclairaient le soir, et l'affluence d'habits élégants qui pénétraient dans les vestibules magiques. Il m'a fallu du temps pour comprendre que les têtes de pierre n'étaient pas des créatures surnaturelles, mais des allégories: la Comédie, la Tragédie... Mais d'abord, la façade sous ma fenêtre donnait accès au mystérieux royaume de la nuit, où je n'entrais pas. Le Conservatoire, l'école primaire, c'est-à-dire le Grütli, eux, étaient les domaines du jour, à main droite. Et d'autres horizons s'ouvraient dans la direction opposée, à la Salle Communale de Plainpalais, le dimanche, lorsque l'orchestre d'Ansermet racontait l'histoire de Schéhérazade ou celle de l'Apprenti sorcier.

Ensuite, ces lieux d'abord si opposés se sont rejoints. Je garde divers souvenirs en mémoire. D'abord un passage par les coulisses, à quinze ou seize ans, qui m'a paru extraordinaire: c'était pour chanter du Lully dans les chœurs d'une représentation du *Bourgeois gentilhomme*. Le Conservatoire s'était transporté à la Comédie! Puis vinrent les années où il fallut bien que ma perception du monde s'élargisse, pour d'autres terreurs et une autre pitié. Le grand souvenir que je garde de la Comédie est la soirée théâtrale de la société d'étudiants, Belles-Lettres, dont j'ai fait partie. C'était en 1942. Nous avons choisi de jouer les *Noces de Sang* de Federico García Lorca. J'étais le fiancé. La fiancée était la fille des Pitoëff. Le ravisseur, c'était Roger Montandon (le peintre, le «metteur en scène» de Zouc). Mais, surtout, la mise en scène avait été travaillée sous la direction de Greta Prozor, la fille du traducteur d'Ibsen. Pour la retrouver, telle que je ne l'ai jamais connue, il faudrait que je retourne au Centre Pompidou, où j'irai droit au superbe portrait que Matisse a fait d'elle en 1912.

Jean Starobinski

**Martin Rueff** – Permits-moi d'abord d'insister sur les conditions de l'entretien. S'il s'agit de faire de nous deux allégories vivantes, s'il s'agit de faire de toi le praticien et de moi le théoricien, de toi l'homme de l'art et de moi l'homme de la pensée, je refuse cette dichotomie. Non seulement parce qu'elle ne dit rien de toi, mais parce qu'il me semble que lorsque l'on parle de théâtre, le rapport théorie/pratique nécessite une attention particulière (parce que cet art plus que tout autre peut-être ne cesse de déplacer la formule du monde en niveaux clairement différenciés : dedans/dehors, monde/fiction, etc.). À mettre les choses au pire, tu es tout aussi bien théoricien de ta pratique que praticien de ta théorie. Au reste, dans le film qui servira de point de départ à notre entretien, on te voit lire un *Traité de scénographie* et tu dis avec ironie que tu entends avoir lu au moins «une fois la théorie pour savoir si j'ai fait juste ou j'ai fait faux». Est-ce cela la théorie? Le discours de l'inspecteur des travaux finis?

**Bernard Héritier** – La théorie, c'est la somme (collective) des expériences. Ce qui permet d'ajouter de nouvelles expériences, de ne pas refaire éternellement celles que d'autres ont déjà faites avant. La base qui permet d'inventer. De participer à la construction, à la constitution d'un métier, quoi! À cet égard, c'est bien la collection des travaux finis! Accessoirement, c'est ce que les cuistres ont tendance à mépriser. Les vieux cons de quarante ans qui ont la science infuse. Débarqués en pensant tout savoir, ils se condamnent à ne rien apprendre.

**M.R.** – Forts de cette mise en garde (c'est-à-dire, je l'espère assez affaiblis par elle), je voudrais que nous commencions par un commencement. Le film qui t'est consacré s'intitule *Cintrier*<sup>1</sup>. Peut-être pourrais-tu dire ce que c'est qu'un cintrier? Comment conçois-tu ce métier? Et comment y es-tu venu?

**B.H.** – Le cintrier est un machiniste spécialisé dans la gestion et la manœuvre des cintres, c'est-à-dire la machinerie fixe supérieure d'un théâtre: un ensemble de perches réparties de la face (du cadre) au lointain, descendant et remontant du gril (un sommier équipé de poulies, surplombant l'aire de jeu), auxquelles on accroche soit des éléments de décor, soit des sources d'éclairage ou de son, soit des «taps» ou velours noirs destinés à faire oublier le théâtre autour du décor. Je n'ai pas toujours été cintrier. J'ai fait du plateau, travaillé dans les dessous (j'aimais bien!), fait beaucoup de construction.

Quand je me suis retrouvé l'ancien – «l'ancêtre», comme aiment à dire mes camarades pour ne pas dire le «dinosaur» – j'ai pris en charge le cintre, vu mon expérience.

À vrai dire, j'avais déjà régulièrement bossé au cintre, mais pas en «maître exclusif». Reste que dans l'idéal c'est toute l'équipe de machinistes plateau qui devrait être polyvalente. Ne serait-ce que pour gérer les absences, mais surtout pour d'autres raisons qui vont suivre.

J'ai d'ailleurs déjà formé deux filles à ce métier. Elles sont très bonnes pour ça, parce qu'elles ont tendance à réfléchir avant de tirer: c'est pas plus mal... Mais ni l'une ni l'autre n'a tenu à rester coincée là-haut. Ce que je comprends très bien.

D'abord, elles ont envie de garder le contact avec la variété des pratiques théâtrales. L'une est une constructrice confirmée, l'autre a déjà tâté de l'éclairage. Et il faut bien dire que dans cette maison, pour diverses raisons (manque de moyens, mais jadis aussi chef «fonctionnaire», rogneur d'ailes) la polyvalence a toujours été un vœu pieux. On engage les gens, on les utilise pour ce qu'ils savent faire, où

## Serrons les boulons : halte aux inconsé- quences! ou Préserver l'indifférence du rêve

Par Martin  
Rueff  
et Bernard  
Héritier,  
dit «Babar»,  
cintrier-  
machiniste  
à la Comédie  
depuis  
septembre  
1972

ils sont rentables et «secures», et après il ne reste plus ni temps ni opportunité pour qu'ils élargissent leur savoir. Donc lorsqu'on arrive ici, plus on a de compétences, moins on a de chances d'apprendre. À la limite, on devrait engager plus cher celui qui ne sait rien faire: il présente un meilleur potentiel de développement... J'en ai personnellement beaucoup souffert dans mes jeunes années.

Et ce fonctionnement à «moyens limités» va se concrétiser durant la seconde partie de cette saison puisque, ayant atteint l'âge de la retraite, je vais continuer à 50% pour former une personne que nous pourrions ainsi engager à 50%. Donc si l'on réfléchit bien, soit je vais former par télépathie une personne avec qui je bosserai en alternance, soit le service du cintre ne sera assuré que 50% du temps. Je me marre déjà.

Ensuite, lorsqu'on est aux cintres, on est dans une position certes privilégiée, mais donc délicate. J'ai dans la tête les plans des mises en scène que les metteurs en scène n'ont jamais vus. Je suis comme un aviateur à la guerre. D'en haut, je vois l'ensemble du champ des opérations. Je vois les pousse-cailloux s'embourber mutuellement, le machino se prendre les pinces dans les câbles des électros, ceux-ci démêler leurs fils de ceux des sons, etc. Et de plus je dois penser mouvement. Je dois anticiper les mouvements – et les modifications inéluctables qui adviendront en répétition. Penser souplesse d'intervention. Je dois jouer l'angoissé de la liberté de manœuvre (parfait pour un obsessionnel comme moi), de la circulation, donc le flic! Quand je les vois s'emmerder les uns les autres, j'ai envie d'intervenir. Elle est ici, la tentation du contrôle. Mais comme je suis au ciel, et que tout le monde a oublié le ciel depuis belle lurette, je dois gueuler comme le tonnerre de Zeus pour que les pipelettes d'en bas m'écoutent. C'est assez inconfortable. Et je comprends qu'on n'ait pas envie d'être la tête de flic.

N'empêche que c'est dommage. Si chacun y passait, on serait plus à anticiper, donc plus forts. Et surtout l'organisation de l'espace, des installations et des mouvements serait mieux intégrée par chaque membre de l'équipe. Chacun aurait une vue plus synthétique du spectacle.

On comprend par là que je vois ce métier comme le poste formateur par excellence. Par lequel chacun devrait avoir la chance de pouvoir passer, même – pourquoi pas? – les électros et les sons. C'est le point de vue rêvé pour acquérir, se faire, se forger une «philosophie» du théâtre... Car quand de là, on voit ce qu'on voit et on entend ce qu'on entend, on ne peut s'empêcher de dire: «Mais que fait la police?!»

**M.R.** – À te voir monter et descendre, traverser des espaces, ouvrir des portes et des trappes, faire descendre des voiles, on se dit que ton métier entretient un rapport particulier avec l'espace. Accepterais-tu que l'on dise que tu transformes l'espace en significations? Les rapports spatiaux en rapports signifiants? Ou peut-être et encore davantage, les rapports humains en rapports d'espace?

**B.H.** – Concernant le rapport du métier avec l'espace, je pense avoir précédemment répondu à la question. Mais il est vrai aussi que j'entretiens moi-même un rapport particulier avec cette dimension. Je suis même, je pense, «claustrophile». J'adore la gestion de l'espace, les challenges où il faut faire rentrer le maximum de choses dans le minimum de place.

Il faut dire que pour ça, je suis servi à la Comédie! La denrée la plus précieuse dans ce vieux théâtre, et qui est devenue comme de l'or durant les trente dernières années, avec l'arrivée du son et le développement de

la lumière, de manière exponentielle, c'est *l'espace*. Face à chaque projet d'amélioration technique, il faut se reposer cette même question. Et neuf fois sur dix, savoir renoncer, parce que les gains escomptés ne valent pas l'espace perdu. Ce qui est difficile à faire comprendre aux ingénieurs scénographes de tout poil. On refait perpétuellement les mêmes études. C'est usant.

À ce propos, la transformation actuelle – pour des raisons de sécurité – de ce théâtre en « musée des portes » est édifiante. On veut appliquer à un bâtiment vieux de cent ans les mêmes normes qu'à un bâtiment neuf. Et les mêmes normes côté personnel professionnel, que côté public. C'est la mort de ce théâtre. Je ne veux pas y assister et je suis finalement heureux de partir. Je pense qu'on atteint les limites du théâtre subventionné : on nous fait payer trop cher, en termes de contrôle, les subventions. À chaque nouveau contrôle – technique ou financier – on n'augmente pas pour autant la subvention. Mais c'est du travail en plus pour l'équipe, soustrait aux forces productives. À ce tarif, maintenir les fameux « 50% fonctionnement, 50% production » devient illusoire.

Mais revenons à nos moutons. Est-ce que je transforme leur pâturage en significations ? Non, ce n'est pas moi qui fait ça, c'est le scénographe – celui du spectacle. Moi, je me borne à lui proposer plusieurs solutions, éventuellement à lui décrire les implications esthétiques de chacune, mais les choix esthétiques, je les lui laisse. Je les refuse, et j'y tiens. Ce refus, je le revendique. J'ai d'ailleurs inventé un terme pour les techniciens qui se prennent pour des artistes : les « technoturges »...

Moi, j'adore la position de technicien. J'adore imaginer, *je hais le choix*. C'est un confort auquel je tiens. C'est l'absence, l'économie de cas de conscience. Comme dans les armes techniques. Je parlais tout à l'heure de l'aviateur à la guerre. Or je fais souvent cette comparaison : l'aviateur ne voit pas les gens sur lesquels il lâche des bombes, l'artilleur (j'étais artilleur) tire sur des « zones de buts » : c'est aseptique, on oublie les conséquences de ce qu'on fait. À la différence du fantassin qui s'entraîne sur des cibles à forme humaine. C'est monstrueux, mais c'est confortable.

Il est vrai que le totalitarisme est fait de petits fonctionnaires qui prennent leur pied à bien faire ce qu'on leur demande sans trop (se) poser de questions. Savoir rester à sa place, être collabo(raté) : « *that is the question* ». *To be but not too be* : être, mais pas trop.

C'est un équilibre pas toujours évident à tenir. C'est assez difficile à expliquer, particulièrement aux artistes. Il n'y a pas, au théâtre, de différence de classe entre comédiens et techniciens. Ils nous témoignent largement toute l'estime dont nous pouvons rêver. Nous sommes d'ailleurs souvent mieux lotis économiquement. Mais, putain, quand il s'agit d'amour du théâtre, ils ne peuvent s'empêcher de penser avoir le monopole de sa définition. Ils sont persuadés que j'aime le théâtre, mais comme eux. D'où des malentendus. Combien de fois ai-je entendu cette tarte à la crème : « le Théâtre, c'est l'Acteur ! » (Même Orson Welles.) N'importe quoi : l'acteur, c'est la représentation. Là, il tient tout. (Voir *Les Enfants du Paradis*, superbe démonstration.) Mais le théâtre, c'est beaucoup plus que ça, c'est une aventure dans laquelle s'éclatent des tas de gens différents, aux multiples goûts, penchants et capacités. C'est un sport d'équipe. Et dans cette équipe, je revendique de m'épanouir conformément à mes dispositions, seule manière de contribuer efficacement à cet aboutissement que sera la représentation.

Le Théâtre avec un grand « T » n'existe pas. Il est ce qu'on en fait. Les dieux sont morts. Quand on parle d'amour du théâtre, soyons clairs, les comédiens n'aiment pas le théâtre : ils aiment jouer. Et moi, j'aime imaginer. Nous n'y trouvons pas le même plaisir. En intensité, oui, mais pas en nature. Nous n'avons pas la même définition, et nous servons et aimons le théâtre de deux manières différentes. Ça n'est absolument pas corporatiste de dire ça : la véritable égalité, elle est là.

Les choix techniques, oui, mais humblement conditionnés évidemment par les choix esthétiques de l'artiste. (D'ailleurs ça vaut mieux, car chez moi le calvinisme moral de l'éducation s'est évacué en calvinisme esthétique : je suis dépourvu de fantaisie, je suis réfractaire à la farce, je hais les pots-pourris, le mélange des genres et des styles. Pas baroque, tristounet. On voit le problème.) C'est une liberté au reste vitale pour l'imagination. Celle de ne pas vouloir choisir, ne pas vouloir voir, distinguer la cible. Une forme d'indifférence ? Si c'est celle des rêves, oui. Pour aller au bout des possibilités à imaginer. Dans les rêves il n'y a pas de cas de conscience. Les rêves se déroulent sans carrefours. Seul le triste réveil peut les interrompre. Préserver l'indifférence du rêve. C'est vital pour le théâtre que nous ne soyons pas tous des « ouvreurs de tiroirs ». Qui pompent le métier sans l'enrichir. Entre les ouvreurs de tiroirs, les marchands de soupe et les représentants en « sucrage » d'effets, on serait vite morts. (Quand j'ai expliqué à Besson que son chef technique avait tout intérêt à lui vendre la suppression d'un effet plutôt que d'assumer sa réalisation, son œil malicieux s'est allumé, et il a eu un sourire entendu...)

À ce propos, nous avons nos propres frustrations. Lorsqu'un metteur en scène me demande si un effet est possible et que je lui réponds : « Laisse-moi trois jours, je ne peux rien garantir, mais j'ai bien envie d'essayer, de chercher la solution, de trouver un truc », très souvent il me répond : « Laisse tomber, je ne suis pas sûr que ça marche dramaturgiquement, de toute façon on risque de ne pas le garder. » Et alors ? Moi j'ai envie de développer : « Si une fois que j'ai trouvé, et réalisé, tu me dis finalement non merci, je ne vais pas en faire un fromage. Je comprendrai très bien... Et j'aurai un truc de plus dans mes tiroirs pour un autre spectacle. » Mais lui, non, il continue, il s'obstine à reculer. En fait, les artistes prennent eux-mêmes tellement de risques que j'appellerais « psychologiques », qu'ils répugnent à assumer en plus des risques techniques. S'ils ne sont pas sûrs qu'on ait la solution, ils ne veulent pas qu'on essaie. C'est ce que j'appelle la « frustration de l'échec » : on nous empêche de prendre le risque, d'aller jusqu'à l'échec – jusqu'au réveil ! C'est très dommage parce que c'est l'échec qui est instructif, enrichissant.

Ce qui ne veut pas dire que je souhaite me complaire dans l'échec. Et quand je peux m'éclater techniquement et qui plus est dans un bon spectacle, c'est évidemment le bonheur. Mon métier, quand même, c'est de rendre réalisables les rêves des fous que devraient être tous les scénographes. Malheureusement, les fous sont de plus en plus rares.

Bon ! On est en plein dans les rapports humains. Mais ne nous méprenons pas : je ne les transforme pas en espace, d'une manière qui serait perceptible aux spectateurs. C'est simplement que je les vis, en tant qu'individu, caractériellement, volontiers sur un mode spatial. Je me déclare volontiers sectaire. Je crois aux frontières, seule garantie, dans un monde s'uniformisant, de pouvoir toujours encore trouver un endroit où ouvrir sa gueule. *The « last frontier »* (le théâtre se doit d'en être une) contre

le totalitarisme : heureusement que les Provinces-Unies existaient pour publier au XVIII<sup>e</sup> siècle... On comprendra par là ma remarque sur le « corporatisme » : si chacun « traite » son job, l'égalité sera bien gardée.

Les rapports humains, je les observe, je ne les transforme pas.

Ah, si je pouvais ! Mais je suis malheureusement un très mauvais communicateur. De fait, mon aventure à la Comédie est un échec. J'avais une *vista* que je n'ai pas su faire partager. Une chose m'avait beaucoup touché dans le programme d'Anne Bisang : elle voulait « aussi faire de ce théâtre un théâtre modèle ». Ça me parlait, j'avais envie d'y contribuer dans la mesure de mes moyens. Mais j'ai échoué. Nous avons une « *dream team* », cette équipe a de l'or dans les mains, mais elle l'ignore, ou ne veut pas le savoir. Et je n'ai pas su les convaincre.

**M.R. – Pourrais-tu préciser s'il te plaît le rapport qui peut te lier au metteur en scène ? On te voit souvent regarder et tu dis souvent regarder le travail du metteur en scène. Mais dans ces moments où l'on te voit voir, c'est un peu comme si tu étais « l'archispectateur » ou « l'archimetteur » en scène : celui qui regarde du dessus (Asmodée ?), d'en haut, le travail du metteur en scène, celui des acteurs et la réaction des spectateurs. Position de force ? Contrôle à distance de la situation ? Téléguidage discret ?**

**B.H. –** Le metteur en scène... d'abord, il n'a pas plus d'imagination que vous et moi. Contrairement au cinéma, il n'a pas la photo du spectacle fini dans la tête. Le réalisateur d'un film commence par élaborer un *story board* (aussi, parce qu'il y a tellement de métiers différents qui interviennent, qu'il faut bien que chacun s'y retrouve). On sait que certains films qui n'ont pas trouvé de financement existent finalement sous forme de « bande-dessinée ». Rien de tel au théâtre. Le metteur en scène a une vision de la pièce, de ce qu'il veut lui faire dire, il la porte en lui souvent depuis longtemps, mais le spectacle va s'inventer progressivement en répétition, avec les propositions des uns et des autres, et le metteur qui trie. C'est un censeur : ça on garde, ça on jette. Il fait exactement ce que je suis incapable de faire : *choisir*. (Il y en a un qui tient un discours superbe sur le choix : c'est Wajdi Mouawad. Je l'ai entendu il y a quelques années à Avignon. Même si j'aime moins le résultat.) C'est un spectateur idéal – le fameux « œil du prince », « l'archispectateur », c'est lui.

Moi, contrairement à « l'œil du prince », ma vision est sur un autre axe, de travers, « de coulisse » – mais j'adore. C'est un autre spectacle. (À tel point qu'un ami qui avait assisté à une première dans la salle, et à qui j'ai permis de revoir le spectacle du cintre, m'en parle encore...) Un spectacle dans le spectacle aussi (j'ai vu Stratz, qui détestait les gags de dernière, faire involontairement le plus beau). Ma vision est biaisée, de plus dans le sens où elle est déflorée par les répétitions justement. J'ai souvent rêvé quitter le théâtre pour retrouver ma virginité de spectateur. Lorsque l'on voit où sont les erreurs, qu'on assiste aux mêmes erreurs sans cesse recommencées, on devient méchant, voire salaud. Ça devient difficile de garder sa place. Or on a plus de plaisir à être bon public. Par honnêteté, il m'arrive fréquemment de refuser d'exprimer mon avis (hors théâtre) sur une production. Mais dans le métier l'honnêteté est ailleurs : j'y revendique le droit de rester aussi – et peut-être d'abord – un spectateur. Et d'y ouvrir ma gueule en tant que tel. Tant qu'à vouloir me donner un rôle, tu peux m'appeler « l'obstiné spectateur ».

Je suis justement frappé par une évolution : le plus en plus grand nombre de gens qui choisissent ce métier

sans jamais avoir été spectateurs auparavant. Même chez les comédiens. Le théâtre comme mode de vie, plutôt que moyen de communication. Moi, j'ai découvert le théâtre à travers des pièces comme *Les Justes*, *Huis clos*, et j'ai été fasciné par le formidable véhicule que ça pouvait être pour des idées. Il est vrai que depuis j'en suis bien revenu, mais ça reste mon rêve. Et au risque de choquer, je dirai que le langage du théâtre étant basé plus que tout autre sur des conventions, c'est pour moi le plus rationnel des arts. Celui qui ne pardonne pas les inconséquences. Quoi de mieux pour faire passer des idées. (De ce point de vue, le Pirandello de la saison passée était du petit lait: il y a longtemps que j'attendais une aventure pareille. Mon travail n'était pas exceptionnel, mais j'ai pris un pied à assister aux répétitions. De plus ça avançait très lentement, si bien qu'il me tardait de découvrir la suite de la pièce. J'ai même fini par en jouer, m'asseyant dans la salle «pour connaître la suite» et reprochant à la metteuse en scène de me faire languir.)

Je n'ai jamais oublié le consommateur que j'ai été – et que je suis toujours. Ça me semble vital: savoir ce qu'on attend pour produire.

Je hais les gens qui rendent le boulot con.

Tu me compares à Asmodée (encore l'aviateur!) qui fait voir les turpitudes humaines. J'adore effectivement appuyer sur les furoncles. Certains trouvent ça un peu dur! Mais jamais je n'interviendrai. Et surtout, pour que l'art continue d'entretenir le rêve – ce qui est sa seule manière d'être... comment dire?... «révolutionnaire»?... «subversif»?... d'exister, quoi! – je pense qu'il faut être intransigeant sur la liberté de création. Ma plus grande fierté, c'est le mot qu'Anne Bisang m'a décerné à l'occasion de mes trente-cinq ans de Comédie, louant mon «attachement sans compromis à la liberté». Ça vaut tous les Molières...

Quant au comédien, c'est un objet balistique. Une fois lâché dans la représentation, il est incontrôlable. Il est le roi, comme je l'ai déjà dit, et si le metteur en scène ne peut plus influencer la trajectoire qu'il a essayé de lui imprimer, c'est pas moi qui vais pouvoir. D'ailleurs pendant longtemps je me sentais incapable de juger le jeu des comédiens. Je m'intéressais au texte, au décor, la mise en scène me touchait, mais de manière limitée puisque j'ai mis des années à me forger un goût sur le jeu lui-même. De là à pouvoir les influencer...

Et la réaction du spectateur: elle m'intéresse, bien sûr, mais les réactions de masse ont plutôt tendance à m'énervier. Les rires stupides et nerveux – ou entendus. Même si, contrairement au cinéma, j'ai remarqué être meilleur public accompagné que seul au théâtre, ce qui dénote une sensibilité à son aspect communautaire, ce qui m'intéresse, c'est plutôt la réaction de chaque spectateur. Et ça, c'est pas de là-haut que je vais le percevoir. Mieux vaut traîner au bar après.

La position de force, le désir de contrôle, s'ils existent sur le plan technique, sont absolument absents, voire impossibles sur le plan artistique.

**M.R. – Cela me conduit à t'interroger de manière plus précise encore sur ton rapport à la technique et à la technologie. Si je te demande cela c'est parce qu'il me semble que les metteurs en scène contemporains ont subi alternativement des élans de passion pour la technologie (allant jusqu'à utiliser la vidéo, la projection sur scène, etc.) et des mouvements de refus (je pense à Régy bien sûr). On imagine aisément que tu as un avis sur cette question qui doit aussi modifier ton travail. Peux-tu faire état de tes goûts en la matière?**

**B.H. –** Pour ce qui est de la technologie en tant que moyen de faciliter le travail technique (gestion

informatique des éclairages, du son, de la machinerie), il faut tout d'abord faire une première distinction: le son et la lumière sont des fluides, il n'y a pas de mécanique, il est donc relativement facile, moins problématique d'y introduire cette technologie. Ce n'est donc pas pour rien que c'est par là que ça a commencé. Quant à la machinerie, c'est plus délicat. Si ça déconne, ça casse.

Et le passage obligé par des éléments mécaniques pose le problème du joint entre ceux-ci et l'informatique. L'homme a une sensibilité et une capacité de réaction que n'a pas encore la machine. Ou alors, plutôt, les capteurs sont aussi fins que les nerfs humains, les programmes valent bien nos réflexes plus ou moins conditionnés, mais la nécessaire capacité de réaction de l'homme en bout de piste de ce double système est dépassée. Et la machine ne peut pas décider pour l'homme.

Comprendre le système informatique pour intervenir sur une régie lumière, ou son, on voit que ça peut parfois ne pas être tout simple, mais c'est humainement gérable. Mais le faire tout en ne perdant pas de vue ce qui se passe mécaniquement à l'autre bout d'un double système, ça devient plus compliqué. Et le cintrier qui ne peut pas «sentir» lui-même qu'il est en train de faire une connerie, qui doit compter sur la machine pour le lui dire, c'est dangereux. D'où des tas de systèmes de sécurité, de barrières technologiques dont je te passe les détails (câbles mous qui coupent le courant, etc.) qui rendent de nombreux effets impossibles. Sans oublier qu'on pourra douter de la valeur du cintrier qui se sera formé sans avoir jamais «senti» ce qui se passe réellement.

Surtout, on nous vend ces systèmes en prétextant qu'on peut tout programmer. Tout est possible: une fois programmé, oui, une fois le spectacle en boîte, assurément. On nous fait juste oublier que la principale activité, c'est les répétitions (puisque le spectacle s'invente en répétition). Et là, l'artiste qui met en scène, qui cherche les formes, a besoin d'avoir des rendus immédiats des modifications successives qu'il nous demande. J'ai même vu un sono vivre l'enfer alors qu'il étrennait un nouveau système, se faire rabrouer par l'équipe de création frustrée de devoir attendre les rendus. C'est donc en répétition que le manque de souplesse de ces procédés est le plus dommageable. Attendons donc. Mais quand on sait que plus les appareils sont intelligents, plus ils sont lents – comme moi, d'ailleurs, hé, hé!... Depuis que les distributeurs des TPG savent rendre la monnaie, on rate deux trams avant d'obtenir son billet.

Qu'on nous donne des installations qui permettent de tout faire, qu'on automatise ensuite. C'est le seul moyen d'être sûr que l'automatisme soit vraiment débrayable. Un système conçu comme automatique au départ, non. Justement parce que la conception sera faussée. L'automatisme doit être un plus. Il ne doit pas conditionner la base, qui doit être le maximum de possibilités. C'est la seule garantie de tout pouvoir faire. C'est probablement plus cher, mais certainement pas pour rien, justement.

Maintenant, la technologie comme un plus artistique. Le problème n'est pas tant la technologie ou son refus, que la manière de l'amener, les raisons de l'introduire. Je suis rarement convaincu par l'usage de la vidéo, parce que la plupart du temps on met la charrue avant les bœufs. On commence par dire: «On va mettre de la vidéo», et après on se pose la question de savoir qu'est-ce qu'on va raconter avec. C'est tout à l'envers. Surtout si on veut que le théâtre véhicule du sens. Il faut d'abord déterminer ce que l'on veut dire, et après chercher le moyen idéal pour

l'exprimer. Aussi vrai que pour moi la beauté n'est pas un absolu: c'est un rapport, celui de la forme au fond. C'est l'adéquation de la forme au fond. Quand j'ai l'impression qu'on a choisi le meilleur moyen pour me dire quelque chose, là je suis scotché: «Bien dit!», je dis.

C'est aussi vrai pour le choix du médium pour un sujet donné. Certains spectacles basés sur des œuvres de littérature ne marchent pas. Le sujet résiste. Il est définitivement «littéraire». Et ce n'est probablement pas pour rien que l'auteur en a fait un roman plutôt qu'une pièce de théâtre... Mais l'inverse existe aussi, où l'on découvre les qualités dramatiques d'un texte littéraire, et que l'auteur avait raté un meilleur support.

Et c'est vrai pour tous les effets au théâtre. Je me souviens qu'au Théâtre de Poche, où j'ai commencé avant la Comédie, j'avais laissé allumé par erreur l'éclairage de coulisse au néon. Le metteur en scène voit ça, trouve cet éclairage superbe, et se met à tourner les pages de son texte à toute vitesse, parcourant la pièce afin de trouver «où on pourrait le placer». Quand je parlais de ces mêmes erreurs sans cesse recommencées, en voilà un bon exemple. Lorsqu'on voit aujourd'hui de la vidéo dans huit spectacles sur dix, on peut se dire qu'au moins cinq fois sur huit c'est un effet de mode.

Et l'affaire est au fond assez facile à classer. La Comédie avait organisé, il y a quelques années, un week-end de conférences sur la vidéo au théâtre. J'ai rarement entendu autant d'inepties. Pourquoi? À cause du volontarisme des intervenants. Ils avaient décidé de ringardiser à tout prix les réfractaires, et les vraies questions n'étaient même pas posées, encore moins débattues. Face à un tel aveuglement il n'y a qu'une réponse: la preuve par le résultat.

Chaque fois que le choix de la vidéo est justifié, ça se voit. Et il y a de bonnes surprises. Simple-ment, si on se posait chaque fois la question avant, on en aurait plus. Et on éviterait de voir parfois des comédiens emprisonnés par la technique, au point d'avoir mal pour eux, comme dans un fameux *Faustus* il y a peu.

Mais là aussi, on peut voir souffrir les comédiens par abus d'effets techniques traditionnels également. On voit donc bien que le problème n'est pas technologie ou pas, mais bon usage ou pas, maîtrise ou pas des effets techniques en général. Peut-être tout bêtement la technologie pardonne-t-elle moins les mauvais choix, les «erreurs de casting». Les effets sont gros, lourds. Ça se voit tout de suite. Surtout, ils «prennent de la place»: ils conditionnent tout le reste autour, interfèrent avec les éclairages, etc.

**M.R. – On saisit dans le dialogue que tu as nourri une véritable réflexion (une théorie?) sur le théâtre, ses enjeux actuels, sa portée – son destin. Je te cite: on vient de te demander si tu avais déjà dormi au théâtre et tu as répondu que «non», que «ce n'était pas sain». Tu dis alors: «Nourrir le théâtre d'autre chose, sinon on n'en finit pas de faire le théâtre dans le théâtre. C'est comme ça qu'on vide les théâtres. On parle aux gens des problèmes de gens de théâtre au lieu de leur parler de leurs problèmes.» Pourrais-tu développer cette remarque?**

**B.H. –** Je me souviens d'une actrice qui mettait en scène son mari au Poche dans un Pinter. Elle vivait à fond les affres de la création. Elle disait dormir la nuit dans le décor. Pas bon.

Je me souviens aussi de certains discours sur «la grande famille du Théâtre» – le Théâtre avec un grand «T»! Jamais pu y adhérer. Durant une longue période, je prétendais même ne pas aimer

le théâtre, pour me démarquer : « Je ne mange pas de ce pain-là. Je ne veux pas être complice. Si c'est ça pour vous, l'amour du théâtre, alors non, pas pour moi. Dans ce cas, je ne l'aime pas. Dommage que vous ne compreniez pas qu'on peut l'aimer autrement. Je vais au théâtre, pas à l'église. » (De même que j'ai toujours refusé de saluer, pour marquer ma différence avec les « techniciens-nous-les-artistes ». Toujours mon sectarisme.)

Il y a une vie après le théâtre...

Et donc avant, pour aller chercher l'inspiration hors de la famille, visiter les autres tribus. L'exogamie est plus saine que la consanguinité. L'intensité d'une passion n'a rien à voir avec son exclusivité, et l'on peut développer plusieurs passions plus intenses que l'unique passion de quelqu'un d'autre. Nous ne sommes pas tous égaux devant la passion. Certains individus possèdent une capacité passionnelle plus grande que d'autres.

Utiliser le théâtre, moyen de communication, pour parler de ses propres problèmes a quelque chose d'incestueux. Mais c'est ce qui arrive lorsqu'on ne sort pas. Cultiver la vie du théâtre entraîne la sclérose. Il faut aller s'intéresser à d'autres domaines, pour être capable d'en parler à travers ce médium. Et pour que du coup les gens s'intéressent à lui.

Si on monte *Les Nègres* de Genet en proclamant que « les nègres, c'est nous, les gens de théâtre, les vrais prolétaires », ça va pas faire venir grand monde...

Malheureusement, nous vivons dans un monde sclérosant : le cinéma parle du cinéma, la télévision de la télévision, même le cirque, du cirque. Pas étonnant : plus on parle de communication, comme dit l'autre, moins on communique. Au final, les moyens d'exposition se sont tellement épuisés à s'exposer eux-mêmes que le fond, le sens... n'a plus les moyens de s'exposer !

**M.R. – Je te demande pardon de la généralité de cette question : pourrais-tu dire comment tu as trouvé le théâtre et comment tu le quittes, si tant est qu'il te soit possible de le quitter jamais ?**

**B.H. –** Comme toujours, il y a le côté pratique et l'attachement intellectuel, l'intérêt existentiel. Comme je lis très, très lentement, discutant avec l'auteur, ergotant, paragraphe par paragraphe – pour découvrir trois pages plus loin la réponse à ma question ! – il est pour moi très pratique et confortable de m'asseoir dans une salle de cinéma ou de théâtre et d'assister, de « subir » le défilement de l'œuvre sans pouvoir l'arrêter. En deux heures c'est envoyé. Je suis ainsi obligé de l'accepter telle quelle, comme elle a été conçue et comme elle est livrée.

Si ensuite je privilégie le théâtre, c'est que chaque livraison est unique. (Pour ce qui est du cinéma, en outre, avec les DVD ça devient dangereux pour moi...) Concernant la curiosité intellectuelle, j'ai déjà expliqué que j'y avais découvert une efficacité potentiellement redoutable pour le commerce des idées, mais aussi que j'avais été bien déçu par la suite, par sa maigre exploitation. Penser que la conquête majeure du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle aura été la distanciation du spectateur, alors que la littérature avait inventé depuis longtemps celle de l'auteur à son œuvre donne la mesure du retard.

Pour le jeu, là aussi il y a quelque chose d'inabouli : les changements de registre et les effets de jeu mettent surtout en valeur une scène, un passage, lorsqu'ils ne valorisent pas simplement l'acteur. Ce qu'il faut, c'est calculer les ruptures de manière à ce qu'elles servent l'économie générale du spectacle dans son entier. Ceci concerne d'ailleurs tous les effets, y compris techniques. À ce sujet, il manque un artisan au théâtre : un assistant supplémentaire, spécialisé

dans cette économie, qui à chaque intervention de l'un des créateurs (qui eux doivent être libérés de ce souci), parcourt toute la pièce (comme le metteur en scène du Poche qui voulait placer son éclairage !) pour repérer les conséquences de ce changement sur la suite de toutes les séquences du spectacle. Puisque comme je l'ai déjà mentionné, par nature le théâtre est condamné à la stricte conséquence.

J'ai déjà parlé des nouvelles technologies, qui sont mal maîtrisées. Mais il ne s'agit pas de maîtrise technique, qui pourrait s'acquérir progressivement avec l'expérience : il s'agit de nouveau d'inconséquence, au départ, dans la répartition des moyens du projet.

Pourquoi ne commencerait-on pas par utiliser la vidéo comme instrument de travail, par exemple ? Qu'on visionne les expériences antérieures, pour éviter de nous servir comme du neuf du déjà-vu. Qu'on se constitue une culture, quoi ! Puisque les artisans du théâtre ont de moins en moins un passé de spectateurs.

J'en ai marre de voir de la fausse dérision post-soixante-huitarde, prétexte à faire ce qu'on a envie de faire sans oser l'assumer. De plus, neuf fois sur dix par des gens qui crachent sur 68. On devrait les renvoyer sur les bancs de l'école d'avant 68. Qu'ils voient la différence...

Et le gentil comédien, la gentille comédienne qui vient au beau milieu d'un spectacle nous interpréter la chanson qu'il a depuis si longtemps envie de chanter – souvent, comme il la porte en lui depuis longtemps, c'est une très belle version – plaquée là, où elle n'a rien de spécial à foutre. Sans plus de souci de l'économie du spectacle. Pour se faire plaisir. Au mépris de la cohérence. (Relire Mouawad sur le choix. Faire ce qu'il dit, pas ce qu'il fait.)

Serrons les boulons : halte aux inconséquences !

Je suis finalement un amoureux déçu, mais le théâtre m'a donné une belle vie. Au fond, j'ai juste-ment eu ce que je ne voulais pas chercher : un mode de vie.

Le théâtre m'a sauvé. Je ne suis ni un intellectuel, ni un manuel. Un intellectuel c'est quelqu'un de rentable intellectuellement, un manuel est rentable manuellement (je parle de rentabilité sociale, pas économique). Je suis capable d'opérations intellectuelles, mais trop lentement pour être utile ainsi à mes semblables. Manuellement, je peux aussi assurer mais là aussi, je n'ai pas « la main », je vais prendre trois plombs. Et dans notre société qui veut absolument classer les gens dans des tiroirs (encore les tiroirs !), sans le théâtre je serais mort. La seule solution pour justifier mon existence dans cette société, c'était d'être un pont entre les intellectuels et les manuels. Ce que le théâtre m'a permis de faire comme aucun autre endroit.

On aperçoit là un aspect peut-être moins glorieux du théâtre : le « Parc national ». Conserver les espèces en voie de disparition. À tel point qu'il ne devrait pas émarger au budget de la Culture, mais pour 50% à celui de la Sécurité et pour 50% à celui de la Santé publique. Car si on lâchait les gens de théâtre dans la nature, « Bonjour les dégâts ! » (Avis aux subventionneurs !) Les comédiens sont des intellectuels au rabais (ils parlent pour le peuple, chient sur les intellos, mais n'ont pas fait généralement l'effort d'acquérir la culture des intellos), et nous, les technos, on fuit l'usine, on a désappris à « travailler » et l'on serait impossibles à recaser.

Tout ceci m'amène à faire état d'une autre dégradation : le « mode de vie » lui-même se déglingue en « manière agréable de gagner sa vie ». Ce qui était pour moi, lorsque je l'ai embrassé, le dernier métier artisanal, court le risque sérieux de devenir le premier métier fumiste. Le métier se « fonctionnarise »

– ce qui ne l'empêche pas de se précariser dans son ensemble. Les « fonctionnaires », ça se fabrique. Les gens ne sont jamais heureux de se retrouver « fonctionnaires », ne le deviennent pas par plaisir, mais par démotivation. Lorsqu'un petit patron voit son employé lui faire des suggestions pour le bien de l'entreprise, il l'écoute, puisqu'il a son fric dedans. Lorsqu'un chef « fonctionnaire » voit son employé prendre une initiative, il prend peur : « Bouge pas, tu vas me compliquer la vie : je devrai assumer. » L'attitude « fonctionnaire » est une protection contre le désinvestissement imposé. Et comme des fonctionnaires supérieurs – des vrais, ceux-là – n'ont rien d'autre à foutre que d'inventer de nouvelles normes et contrôler le chef subalterne, celui-ci n'a pas d'autre choix que de se couler dans le moule du système.

En tout cas, je n'aurais eu aucune envie de travailler dans la Nouvelle Comédie.

Pour moi, ce serait l'usine. Pourtant cette usine est nécessaire (d'autant plus que le métier se fonctionnarise). En tant que professionnel, je n'en voudrais pas, mais en tant que citoyen, avec l'expérience du théâtre, je suis pour sa réalisation. D'abord, nous avons un retard à combler. Il y a quarante ans qu'il devrait y avoir une nouvelle salle à Genève (c'est pas pour rien que la vieille Comédie est dans cet état : à force de bricoler). Moi j'aime bricoler, alors je m'y trouve bien, mais le théâtre dans cette ville ne peut pas continuer comme ça. D'ailleurs, j'ai déjà dit souvent que si nous n'avions pas bricolé – voire triché – pour adapter cet endroit nous aurions déjà un nouveau théâtre... Et maintenant, on le paie. Ensuite, le théâtre à Genève nécessite une colonne vertébrale, une institution qui puisse « supporter » les autres, qui entretienne les métiers, qui prête du matériel, etc.

Mon seul regret, c'est que je me suis mobilisé, au début, très égoïstement, d'abord pour qu'on nous foute la paix ici. Qu'on évite d'y faire des conneries irréparables, d'y casser le génie du lieu (l'articulation scène-salle, par exemple : certains projets de rénovation envisageaient d'avancer le cadre de scène dans la salle). Et maintenant, on vient quand même nous faire chier... C'est raté.

Cet endroit est le lieu idéal pour pratiquer un théâtre qu'on n'a malheureusement plus le droit de pratiquer. On nous condamne à un théâtre d'utilisateurs d'outils.

Martin Rueff et Bernard Héritier

1. *Cintrial*, par Marie-Catherine Theiler et Anne Durand, tourné à la Comédie en janvier 2012.

Martin Rueff, poète, traducteur, professeur de philosophie et de littérature, enseigne depuis 2010 à l'Université de Genève. Il est également co-rédacteur en chef de la revue *Poésie*. Chez Gallimard, il a été responsable de l'édition des *Œuvres* de Cesare Pavese dans la collection « Quarto » et a participé à celle des œuvres de Claude Lévi-Strauss dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Il a traduit de nombreux ouvrages de Carlo Ginzburg et de Giorgio Agamben, et dirige aux éditions Verdier la collection « Terra d'Altri ». En 2008, il a reçu le prix international de poésie francophone Yvan-Goll ainsi que le prix Henri Mondor pour *Icare crie dans un ciel de craie* [Belin, « L'Extrême Contemporain »].

**“La politique  
de l’autruche  
est respectable :  
tout dépend  
de ce qu’il y a dans  
le sable.”**

DIDIER VAN CAUWELAERT

# Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

## Excellence artistique

Notion jamais définie. Relève de l'évaluation des « comités d'experts » dont les membres sont pris eux-mêmes dans des dispositifs institutionnels de pouvoir (directions, médias...) et qui s'entendent pour s'auto-renouveler. Critère permettant l'exclusion des « médiocres ».

## Gouvernance

Terme issu de l'entreprise. Circonscriit la direction des affaires publiques à des questions techniques.  
Remplace de plus en plus souvent le mot « gouvernement », trop politique.

## Privilégié

Salarié bénéficiant d'un contrat à durée indéterminée et d'un salaire dans la moyenne.  
Les privilégiés ont le droit de grève et l'exercent.  
Les fonctionnaires, à cet égard, sont des super-privilégiés, ou des nantis.

## Coup de cœur

Principe qui dispense de toute explication.  
Souvent invoqué par les metteurs en scène et les directeurs de théâtre.

## Se prendre la tête

Rarement utilisé positivement.

## Ne pas se prendre la tête

Indique le refus de toute réflexion.

## Prise de tête

Manière de qualifier le théâtre « intellectuel ».

## Intellectuel

Dreyfusard. Qui se réclame des Lumières. Individu triste, réflexif, que la réflexion rend malheureux. Qui ennuie.

## Catering

Mot anglais emprunté au cinéma. Remplace « goûter », « en-cas », « casse-croûte », « collation », « quatre-heures »... tous vieillis.

## Casting

Mot anglais emprunté au cinéma. Remplace « distribution ».

## Live

Mot anglais emprunté à la musique de variété. Remplace « en public ».

## Cible

Objectif sur lequel on tire avec une arme (objet, personne).

## Valeur cible

Valeur sur laquelle on tire avec une arme.

## Public cible

Groupe de personnes sur lequel on tire avec une arme.

## Créateur

Quiconque se prend pour Dieu.

# Le rôle de la culture dans l'immédiat après-guerre en France et en Allemagne et le changement de société de la fin des années 70

JEAN JOURDHEUIL

« Je me demandais, je me demande encore, qu'avons-nous fait hier, que faisons-nous présentement, qu'allons-nous faire dans les années à venir, nous, les "gens de théâtre" ? Et dans ce "nous" je m'inclus. Mais j'espère bien tenir une position singulière, du moins je m'y efforce. Ces textes sont donc aussi sous-tendus par les questions suivantes : qu'ai-je fait, que suis-je en train de faire, que vais-je bien pouvoir faire ? Et dans quel contexte ? »

Metteur en scène, traducteur, auteur, essayiste, Jean Jourdheuil se définit comme un *outsider* du théâtre français. Dans les années 70-80, il a traduit, mis en scène et publié la quasi-totalité des œuvres de Heiner Müller. Ces années dernières, il a mis en scène : *Michel Foucault, choses dites, choses vues* (2004) et *Philoctète* de Heiner Müller (2009). Jean Jourdheuil n'a jamais détaché la pratique du théâtre d'une réflexion de fond, et a rédigé de nombreux textes visant à ressaisir, en différents temps donnés, l'évolution et l'état présent du théâtre. Parmi eux, on peut citer : *Grandeur et décadence du « service public », et après, quoi ?* (1997), *La Déclaration de Villeurbanne, les nénuphars et les moulins à vent* (2008), *Le Théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro* (2010). L'extrait que nous avons choisi de publier est issu de ce dernier texte – paru en intégralité dans le numéro 17 de la revue *Frictions*, hiver 2011. Chronique de la dévaluation d'un art, de ses acteurs et de ses spectateurs depuis l'après Deuxième Guerre mondiale, cette « histoire française » (et allemande), « n'est pas un modèle universel mais elle est exemplaire, elle indique peut-être la voie suivie par la culture dans le monde moderne. » (Jean Jourdheuil)

[...] Quel fut le rôle politique imparté à la culture au sortir du « désastre » que constitue (à maints égards) la Deuxième Guerre mondiale ? En France et en Allemagne, mais aussi peut-être en Italie et dans d'autres pays européens. Ce désastre tient à la Shoah, mais il ne consiste pas seulement en la Shoah. C'est aussi un désastre mental, psychique, idéologique, un durable désastre culturel, s'agissant des populations qui n'ont pas été victimes de l'exclusion et de l'extermination. Alexander Mitscherlich n'a pas écrit par hasard à propos des maladies mentales qu'il eut à traiter en Allemagne dans les années 50 un ouvrage intitulé *Die Unfähigkeit zu trauern* traduit en français sous le titre *Le Deuil impossible* ; le titre allemand était plus précis : *L'Incapacité à accomplir le travail de deuil*.



En France: la restauration de la République et de la culture française allèrent de pair. La Décentralisation dramatique (selon un schéma jacobin qui supposait la prééminence du pouvoir central et de la culture centrale – à ne pas confondre avec la Décentralisation actuelle dont les premiers éléments ont été posés par Gaston Defferre sous Mitterrand) créa des Centres Dramatiques Nationaux qui alphabétisèrent culturellement en tout premier lieu la Bretagne et l'Alsace-Lorraine (Comédie de l'Est et Comédie de l'Ouest), il s'agissait d'apprendre aux Bretons et aux Alsaciens la culture française que l'on restaurait pour restaurer la Nation et la République.

La culture fut subventionnée, il y eut ce mouvement dit de la Décentralisation selon Jeanne Laurent<sup>1</sup>, puis la politique des Maisons de la Culture selon André Malraux (qui infléchit sensiblement le projet de Jeanne Laurent) parce que la culture était un élément jugé nécessaire du redressement. Parallèlement, dans le même esprit mais plus «à gauche», il y eut l'idée du théâtre «de service public» et d'un «théâtre national et populaire» selon Jean Vilar.

En Allemagne, que s'est-il passé? Comment le redressement de l'Allemagne finalement vaincue s'est-il donc fait? Le redressement de l'Allemagne (avant même la constitution des deux États allemands, puis dans la seule RFA) s'est opéré par le rétablissement tout d'abord de l'autorité des églises. Et cette restauration de l'autorité morale des églises fut contrebalancée, équilibrée, relativisée par l'importance accordée à la culture, à la *Bildung*. Ceci dans le cadre de la Constitution que les notables allemands votèrent finalement, cédant à l'injonction des Américains qui les avaient réunis pour cela dans le bâtiment IG Farben de Francfort. Voilà ce que me disait récemment Jean Bollack<sup>2</sup> lors d'un retour en train de Strasbourg à Paris. Et je crois qu'il a raison. Le redressement de l'Allemagne et sa restauration se sont faits par la médiation des Églises et de la Culture; le redressement de la France et la restauration de la République se sont faits par la médiation de l'École et de la Culture. C'est peut-être la raison pour laquelle Althusser (d'accord sur ce point avec Bourdieu) considérait l'École comme le principal Appareil Idéologique d'État.

La culture, en France et en Allemagne, probablement en Italie aussi avec le mouvement des «théâtres stables<sup>3</sup>», fit l'objet d'une «surdétermination» politique. La situation inaugurée à cette époque (1945-1950) dura jusqu'à la fin des Trente Glorieuses. Ce fut aussi l'époque du premier choc pétrolier. La perspective révolutionnaire disparut de l'horizon qui fut occupé par le mouvement de la dissidence (voir le petit ouvrage de Linhart et Lecourt intitulé *Dissidence ou révolution*). À cette époque encore, les supermarchés se multiplièrent, le modèle commerçant des supermarchés se généralisa: vous est-il arrivé d'aller au théâtre à Bobigny? On sort du métro, on tombe sur le supermarché, on descend l'avenue Lénine, longe le supermarché et le cimetière, on aperçoit la mairie de l'autre côté du carrefour et l'on arrive à la MC 93. Dans le domaine du théâtre et des spectacles, le modèle festivalier, qui fait écho au modèle économique du supermarché et de la grande distribution, eut le vent en poupe. Peu après, sous Mitterrand, nous eûmes les débuts de la «privatisation», la mise en place d'un paysage audiovisuel où coexistaient chaînes publiques et chaînes privées, et les premières amorces de la dérégulation de l'économie; l'avènement de la «société de communication». Ce n'est pas rien ce qui s'est passé, ce qui a basculé dans ces années-là.

À cette même époque, en 1976, fut adopté le «regroupement familial» qui a coïncidé avec une vague d'immigration en provenance des pays du Maghreb. L'arrivée de cette population, mentalement structurée par son appartenance religieuse, intervint à une époque où l'on commençait à refuser à l'école et aux institutions culturelles les moyens de jouer le rôle qu'elles avaient joué pour les immigrations antérieures. Les missions assignées à l'école devenaient étroitement utilitaires et cessaient d'être civilisationnelles. Les politiques de ces années-là renoncèrent à l'intégration par la culture et l'école, et traitèrent ces populations comme «masse de main-d'œuvre» et «population reléguable dans les banlieues», abandonnée aux petits trafics et à l'obscurantisme religieux. Nos dirigeants, alors, ne misèrent pas sur la culture et l'école; par calcul économique égoïste et à courte vue, à la culture ils préférèrent la coexistence des cultes. Or la culture, à la différence des cultes, est évolutive, elle est susceptible de varier et d'intégrer la tolérance sur la base de la laïcité. Ils montrèrent alors qu'on peut toujours compter sur la capacité de la «classe dominante» à ne pas être à la hauteur des situations qu'elle crée et à se détourner de l'intérêt public. Tout se passe comme si la «droite», avec ce regroupement familial ainsi réalisé, avait simplement visé à mettre un terme au pouvoir municipal du parti communiste dans les banlieues. Aujourd'hui nombre d'articles de cette loi d'avril 1976 ont été abrogés et l'on nous parle d'identité nationale.

La «surdétermination» politique dont faisait l'objet la culture (pour sortir une population du marasme de la guerre, de l'occupation, de la collaboration, etc.) cessa, dans les années 70, d'être considérée comme nécessaire. L'époque avait changé. L'Europe existait, pensait-on. La France de Giscard d'Estaing et de Chirac renonça à ce projet politique et de société qui avait

assigné un rôle central et emblématique à la culture et particulièrement au théâtre. C'est alors que commença le processus emblématique de dévaluation-banalisation du ministère de la Culture aujourd'hui probablement parvenu à son terme : elle fut amorcée par le secrétariat d'État à la Culture de Giscard d'Estaing confié à Michel Guy. La formule mitterrandienne du ministère de la Culture et de la Communication permit de masquer, de travestir ce déclin du ministère de la Culture ; le ministère inscrivit la culture au registre de la communication et fit sa propre communication et la communication du Président. L'abandon du projet des Maisons de la Culture selon Malraux, et l'essor de la pratique festivalière coïncidèrent avec ce « tournant » des sociétés occidentales. Ce « tournant » a eu lieu, en France, il y a 35 ans. L'art et la culture redevenaient – la communication et la technologie en plus – ce qu'ils avaient été au XIX<sup>e</sup> siècle.

### DÉVALUATION DE LA CULTURE ET DÉVELOPPEMENT DES FESTIVALS

L'apogée, la période glorieuse de l'institution festivalière se situe, selon moi, à la fin des années 70, elle prend sa vitesse de croisière dans les années 80 et voit poindre les symptômes de crise à la fin des années 90. Le premier indice public de cette crise, la première secousse sismique fut la grève des intermittents qui perturba les festivals d'Avignon et d'Aix-en-Provence en juillet 2003.

La dévaluation de la culture consista en l'abandon de la surdétermination politique dont la culture avait fait l'objet. Le développement des festivals fut un processus parallèle et concomitant. En France, ce phénomène se produisit à grande échelle dès la fin des années 70, en Allemagne, du fait de la division de l'Allemagne entre RFA et RDA, cette dévaluation de la culture (et ce qu'elle implique en matière de financement des institutions culturelles) et le développement des festivals furent, pour ainsi dire, différés jusqu'à la chute du Mur de Berlin et la fin du « tournant » (*die Wende*). Durant les années 1995-2010, Berlin, pour cette raison, devint par excellence la « scène culturelle » européenne ; on y déclina sous des formes variées la dramaturgie de la réunification allemande – unité, ambivalence et dissociation – comme phénomène culturel européen<sup>4</sup>. Lille ou Marseille capitales culturelles de l'Europe XXL ne constituent pas, par comparaison, des opérations consistantes susceptibles de faire date. Tout ceci apparaissait déjà dans la confrontation de deux événements politico-médiatiques : la commémoration de la Déclaration des Droits de l'Homme à Paris en juillet 1989 avec le défilé post-colonial de Jean-Paul Goude sur les Champs-Élysées, et la chute télévisée du Mur de Berlin en novembre de la même année. C'est ainsi que depuis plusieurs décennies la « culture télévisuelle et festivalière » glisse sur les diverses populations européennes comme l'eau sur les plumes d'un canard.

### DÉVALUATION DE LA CULTURE, DISQUALIFICATION DES INTELLECTUELS

La culture a donc été politiquement dévaluée puis inscrite au registre du commerce. À l'art fut assignée une fonction décorative : haute couture plutôt que décorum, ou si l'on veut décorum de la haute couture. Bob Wilson est évidemment devenu, après l'échec de son projet de récapitulation des *Civil Wars* en 1984, et après l'impasse de ses collaborations avec Heiner Müller en 1987-1988, l'artiste emblématique de ce décorum *new look*.

À la même époque les intellectuels perdirent leur statut, leur importance. Foucault et Deleuze échouèrent à faire advenir une fonction de l'intellectuel différente et capable de remplacer durablement ce qu'avait été la fonction de l'intellectuel selon Sartre<sup>5</sup>. Cet échec, je suis tenté de le situer à la fin des années 70, à l'époque des articles de Foucault sur l'Iran de Khomeiny. Le phénomène principal qui intervient alors est donc, selon moi, la dévaluation de l'intellectuel ; elle accompagne le fait que les intellectuels deviennent des experts et sont désormais encadrés dans des filières qui ont vocation à fabriquer des experts. Tout se passe comme si les intellectuels n'avaient plus de prise sur la vie (réelle) et sur la culture.

Le parti socialiste, au début du premier septennat de Mitterrand et du premier ministère de Jack Lang à la Culture, reprocha aux intellectuels leur « silence ». Nombreux furent, en effet, les intellectuels qui adoptèrent une attitude de retrait. Ils ne désiraient pas être enrôlés dans la démarche communicationnelle du ministère de la Culture.

Heiner Müller écrivit à cette époque *Hamlet-machine* et quelques-unes de ses pièces les plus « politico-sismiques » : *La Mission*, *Quartett*, *Vie de Gundling* (...), etc. Ces pièces disaient par avance, probablement plus qu'il ne le souhaitait lui-même, l'effondrement probable du bloc de l'Est.

Bref, aujourd'hui on n'attend plus grand-chose de la culture. Or la « culture », malgré toutes les contestations dont elle a fait et dont elle peut faire l'objet déplaçait vers la politique, l'État, et la laïcité des questions liées au culte. Le culte semble avoir aujourd'hui repris sur la culture un ascendant et une légitimité, qu'il avait naguère perdus. La culture est devenue un phénomène

sociologique, et le « culturel », un mode de gouvernement. L'art, naguère menacé de mise au pas par la culture, est désormais englué dans le « culturel ».

### ÉLITAIRE C'EST-À-DIRE ÉLITISTE

Sous Giscard d'Estaing et Mitterrand, l'art et la culture sont redevenus élitaires, l'apanage supposé d'une élite, malgré la dénégation vitézienne qui prenait acte de cet état de fait : « élitare pour tous ».

Tout d'abord sur le mode de la haute couture, avec Pierre Bergé, Pierre Cardin, etc. notamment au Théâtre de l'Athénée (avant que Pierre Bergé ne devienne directeur de l'Opéra Bastille), et aussi avec la tentative de prolonger en province le Festival d'Automne (à Rennes ou à Nîmes). On avait dès lors tout lieu de se demander pourquoi le théâtre et la culture devraient être soustraits aux exigences de rentabilité de l'économie marchande. Dans les faits les choses ne furent pas aussi radicales. Les subventions ne furent pas supprimées, elles servirent seulement à stimuler des productions qui s'adressaient à l'élite, à la classe moyenne inférieure et supérieure, à certaines catégories professionnelles attachées à l'art et la culture comme signes extérieurs de richesse ou de confort.

L'art redevint décoratif et de divertissement. L'accent fut mis sur la rationalisation de la gestion : production, diffusion, achat et vente. Rentabilisation aussi des ateliers (de costumes, de construction de décors) que l'on « externalisa ». Ce qui est étrange c'est que dans les mêmes années on vit les coûts des spectacles (on incriminait souvent les décors) monter en flèche. On vit aussi les agents des acteurs essayer de faire en sorte que les salaires du cinéma tirent vers le haut, au théâtre aussi, les cachets des acteurs « vedettes » qui étaient supposés « faire du public ». Bref, on vit réapparaître des productions théâtrales à caractère somptuaire ; quelques-unes furent effectivement somptueuses. Ces esthétiques, à ma connaissance, furent admirées mais ne furent guère étudiées dans leur fonction sociale. Les artistes furent nombreux, dans ces années-là, à scier la branche « publique » sur laquelle ils étaient assis.

### LE PUBLIC A CHANGÉ

L'admiration des spectacles générateurs de déficits budgétaires fut alors à peu près générale. La glissade sur la pente libérale ne fut pas seulement le fait de quelques hommes politiques méphistophéliques, de quelques artistes irresponsables. L'intérêt public, il faut bien le constater, on en parlait mais on n'y croyait plus. Ce qui s'est produit, par-delà les oppositions de la droite et de la gauche, ce fut, pour la société dans son ensemble, comme un déplacement de couches tectoniques.

Cela eut de multiples incidences sur le public. Un certain public fut de nouveau exclu – il est aujourd'hui promis au chômage ou déjà au chômage. Des formes de ségrégation sociale se mirent en place. Phénomène aggravé par les modalités de la non-intégration (évoquée plus haut) des populations immigrées. Un public nouveau apparut, celui de la pub, arrogant, blasé, déçu, indifférent, les bobos. Les notions de révolte, de contestation, les refus changèrent. Ils ne concernèrent plus (potentiellement) un public vaste, le public dans son ensemble, mais seulement une frange privilégiée, une sorte de jeunesse dorée issue de la classe moyenne inférieure. Révolte, contestation, refus, cela devint une posture. Le public naguère bourgeois des théâtres ne va plus guère au théâtre. Ce public bourgeois s'est déplacé, il va désormais à l'opéra. Et le public des théâtres, là où il est organisé et fidélisé d'une année sur l'autre par les responsables aux « relations publiques » des théâtres est en passe de devenir générationnel. La bourgeoisie ne va plus au théâtre. Les jeunes gens d'âge scolaire sont appelés à remplacer les notables d'autrefois.

Bref, il y a de multiples changements que les sociologues pourraient spécifier et étudier. Le théâtre, tendanciellement, cela intéresse aujourd'hui des scolaires par obligation et des jeunes gens qui pourraient devenir acteurs ou qui veulent devenir acteurs, avec un reliquat de public à l'ancienne. Il en va de même des publics des spectacles de danse. Surtout ne croyez pas, lorsqu'on parle de public aujourd'hui, que cela désigne la même chose que dans les années 70.

La « volonté culturelle » des années 50-60, contestée et maintenue par la contestation même dont elle faisait l'objet dans les années 70, s'est aujourd'hui dissoute. Le citoyen a cédé la place au consommateur, au touriste, le spectateur au téléspectateur, les notables sédentaires à une élite mobile et précarisée. Le déplacement des couches tectoniques auquel je faisais allusion plus haut est évidemment irréversible. [...]

Jean Jourdheuil

1. Jeanne Laurent (1902-1989), nommée en 1946 à la tête de la sous-direction des spectacles et de la musique du ministère français de l'Éducation, initia une vaste politique de diffusion du théâtre en province. (NDLR)

2. Jean Bollack, philosophe, philologue et helléniste français, né à Strasbourg en 1923, décédé le 4 décembre 2012. (NDLR)

3. Le Piccolo Teatro, fondé en 1947 à Milan par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, fut le premier « théâtre stable » d'Italie, un théâtre à vocation populaire et culturelle. (NDLR)

4. C'est à Berlin que s'établissent de nouveaux rapports entre l'Est et l'Ouest. Un indice : le rôle de Gerhard Schröder dans l'organigramme de Gazprom. (NDA)

5. La pensée issue de Foucault n'en finit pas cependant de tisser des ramifications, au demeurant fort diverses, jusqu'à aujourd'hui. Et la pensée de Gilles Deleuze fut souvent stimulante. (NDA)

# Fonction du théâtre<sup>1</sup>

MARIE-JOSÉ MALIS

Marie-José Malis, ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris, est agrégée de lettres modernes. En 1994, elle fonde la compagnie La Llevantina. Depuis 2002, elle enseigne le théâtre au Théâtre La Vignette de l'Université de Montpellier. À la Comédie, elle propose cette saison plusieurs travaux publics consacrés à la poésie et au théâtre. Parmi ses récentes mises en scène, on peut citer : *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist [2009], *On ne sait comment* de Luigi Pirandello [2011], et *Le Plaisir d'être honnête* de Luigi Pirandello, créé à la Comédie en 2012.

Il n'y pas longtemps, travaillant avec des étudiants de Montpellier sur *Hamlet*, nous traitions de ce qu'est l'amour. Mes «élèves» firent alors la découverte que l'amour était un principe qui pouvait se rapporter à leurs études : aimer leur discipline, c'était par exemple exiger que les enseignements qu'on leur donnait soient à la hauteur de cet amour. Leur amour du théâtre en l'occurrence, dont avant cette découverte ils n'auraient jamais songé qu'il pût exister, et par là non plus, songer qu'il existait un objet pour leur amour qui pût s'appeler le théâtre. J'aimerais mettre cette rubrique sous ce patronage. Celui de mes étudiants du Théâtre La Vignette à Montpellier.

Je propose dans cette rubrique de travailler pour le théâtre qui vient. Je procéderai donc par hypothèses. Afin de dire ce qu'est le théâtre sans plus le désunir de celui qu'on désire quand on l'aime. Je sais bien qu'aujourd'hui il se fait du théâtre comme ci ou comme ça, j'en fais moi-même, et j'essaierai d'en parler, mais ce que j'essaierai d'en dire ne se séparera pas d'une mesure stricte de ce que ce théâtre est par rapport à ses vraies innovations, à ses véritables apparitions, à l'irréversible de sa rencontre quand il a été donné à quelqu'un de la faire, cette rencontre avec le théâtre. Cette chose, le théâtre, dont je peux nommer en moi l'universelle nécessité.

Ainsi comprenez bien le pacte : de ces hypothèses il faudra débattre pour savoir si elles m'aident à désirer le théâtre qui vient, si elles éclairent le défaut du théâtre qui est et saluent la ligne de feu qu'allume le théâtre-objet d'amour. Mais j'aimerais qu'il soit exclu qu'on les rature, obture, qu'on les vide de leur élan en leur reprochant de ne pas dire ce que l'on sait déjà quand on sait. Ou ce qu'on craint de ne pas savoir mais que l'on sait que les gens qui savent savent, quand la modestie tient lieu de fausse vertu première.

Donc j'avance mes hypothèses. J'espère pour elles qu'elles seront polémiques. Qu'elles auront parfois la grâce de procéder du beau déchirement

des ruptures. Pussions-nous faire apparaître hors des choses mortes quelques traits frappants avec lesquels et l'usage que j'en ai et le sujet du théâtre que je suis seront tirés de leur chambre épaisse. Et qu'il faille au passage déclarer mort ce qui semblait vivant : soit.

Le premier mort déclaré de cette rubrique consacrée à la fonction du théâtre sera la fonction critique du théâtre. Je ne crois pas que le théâtre doive servir principalement à critiquer le monde tel qu'il est. Même quand cette fonction est admirablement mise en œuvre et produit une critique qui rend compte des rapports, des jointures, des stimulations des phénomènes entre eux. Si elle n'est pas orientée par l'affirmation que quelque éclaircie, quelque espace de paix nouvelle, quelque bond hors du régime de l'infect peuvent être trouvés, la besogne du théâtre n'est pas proprement permise. Insuffisance de la fonction critique. Ou pour le dire autrement, ce n'est pas seulement critiquer pour critiquer qui ne va pas, c'est aussi critiquer pour «désaliéner», déciller, libérer, car cela suppose que permettre la connaissance, et ce qu'elle procure parfois, le délié élégant d'une position de distance, d'humour, d'irrévérence, de non-dupe (avec s'il le faut les ingéniosités de cette position, ses créations de langage, jeux de mots, lignes filées, sarcasmes, etc.), que tout cela donc qui sent sa liberté et son émancipation, sont les propositions véridiques d'une attitude juste. Or connaître ne suffit pas, ne suffit pas. Regardons-nous : nous connaissons et ne pouvons rien. (Et je ne veux pas penser que la plupart des gens connaissent moins bien que moi leur situation réelle.) Donc ce n'est pas seulement connaître qu'il faut. C'est organiser la pensée qu'un in-connu, un ab-solu, fait partie à sa manière de ce qui est, non pour être éclairé comme de l'invisible (dire cela, c'est toujours se rapporter au même régime de la connaissance), mais pour que nous gardions en souci que quelque chose va nous arriver, nous attraper par les cheveux, comme l'événement nous culbute. Il y aura un bond, un saut de tigre, un espacement, un terme nouveau qui était inapparent.

Chez Brecht, la fonction critique, avec son didactisme, est souvent suturée, dit-on, à la fameuse pédagogie de l'effroi. On nous dit alors qu'il s'agit de nous montrer le monde tel qu'il est dans sa cruauté réelle afin de nous en scandaliser, de nous en détourner comme d'un réel dont la violence apparaîtrait sans le filtre de sa symbolisation coutumière. C'est ce qui s'est beaucoup fait ces dernières années. Je crois que c'était mal comprendre Brecht (et en un sens, Artaud). Car je crois que Brecht montrait une violence certes, mais cette violence était surtout celle que le sujet en émancipation devait décider d'embrasser : comprendre par quels violents sacrifices, par quelles violentes décisions, par quelle «in-humanité» une nouveauté véritable pouvait s'installer dans le monde. S'il y a pédagogie de l'effroi chez Brecht, il me semble qu'elle est apprentissage du courage, et invitation à s'opérer soi-même de sa paresse (ou du désir qu'en définitive rien ne change). Au fond, personne ne mesure véritablement quelle est la portée d'une idée, quand cette idée est une nouveauté réelle. Il faut donc sauter, avec un «désir de nos yeux» comme dit Pirandello, pour la violente recomposition d'une idée neuve. C'est là que je mettrai la supériorité de Brecht : il indique qu'il y a de l'inconnu dont la violence d'extraction à ce qui est doit être acceptée, dont la violence à devenir un plan de conséquence véritable doit être acceptée. C'est quand Brecht prétend seulement connaître, même dans la satisfaction rare que procurent ses paradoxes (satisfaction qui me semble bien plus grande que son efficacité réelle, car comme le dit Lacan, les non-dupes errent), même dans la satisfaction que procure sa dialectique sans abri, c'est là que je le crois insuffisant.

Insuffisant aussi pour moi tous les autres avatars de la fonction critique : le théâtre qui nous montre comment la langue et les corps sont défaits (théâtre qui symptomatise le monde), le théâtre documentaire, etc. Si seulement ces théâtres post-brechtien avaient une chose réelle et nouvelle à nous dire sur le malheur des gens. Mais ces théâtres de la victime, de la catastrophe, ajoutent souvent du malheur au malheur et au fond ils ne savent des situations authentiques que ce que l'opinion en a balisé. L'hypothèse assez polémique que je fais, c'est que la plupart du temps cette adresse théâtrale obscurcit le monde au lieu de l'éclaircir. Elle ajoute du malheur au malheur. Et elle renvoie, pour le coup, une image identitaire du mal. C'est déjà un mal reconnaissable et reconnu qui est envoyé par le théâtre au monde. Et c'est donc souvent le réconfort d'un conformisme (les nôtres sont de gauche).

Donc pas de fonction critique qui suffise. Pas seulement rendre le monde intelligible, pas seulement le travail admirable d'une découpe qui dispense l'intelligence de ce qui est, pas seulement le travail héroïque d'en éclairer la violence, pas seulement celui salutaire d'en désigner les points de bascule, etc.

Le deuxième demi-mort de cette rubrique sera la fonction utopique du théâtre. Substituer à ce monde, un monde accordé à nos désirs. Cette fonction-là je la disqualifie si, pour le dire par un raccourci, elle appartient au spectaculaire. Proposer (par les moyens souvent de la technologie, mais ça n'est pas obligatoire) un monde autre et souvent enchanteur mais en cherchant à produire un consensus, une unité du public, c'est le spectaculaire. Comme le dit Alain Badiou : «Rassembler le public comme totalité d'un affect unique.»

La fonction critique du théâtre avait pour vertu de défaire les effets massifs de clôture du spectaculaire dominant, et de libérer la vision. C'était insuffisant pour nous car nous disions qu'il ne suffisait pas de voir mais qu'il fallait libérer une pensée autre, et que cette pensée autre était sous condition de découverte d'une éclaircie supplémentaire sur la situation du monde, point que développait beaucoup Vitez. « Jeter quelque lumière sur l'inextricable vie » disait-il ; lumière conquise par des effets qui ne seraient pas obtenus par d'autres moyens que ceux du théâtre.

Voici que la fonction utopique du théâtre, le théâtre pour divertir, enchanter, consoler, etc. croyant nous libérer de ce monde, nous renvoie en fait à ce qui le tient et le passionne : l'asphyxie de l'affect unifiant.

(Parenthèse : Parfois le théâtre substitue un monde à ce monde et de l'air entre. Ces mondes, ceux de François Tanguy, Kantor, Philippe Quesne aujourd'hui, sont ceux qui au contraire travaillent à alléger. Ceux qui travaillent à faire apparaître le vide, et la qualité d'être quasi fantomatique de notre monde en attente d'idée, recueilli sur les conditions matérielles de l'apparition. Ils travaillent ainsi avec les éléments propres du théâtre, qu'ils nous invitent à interroger dans leur dimension historique (leur catastrophe, leur disparition, etc.) et pour eux-mêmes : qu'est-ce que voir au théâtre ? qu'est-ce qu'entendre ? etc.

Ceux-là, à mon avis travaillent à une nouvelle affirmation, qui devra *in fine* nourrir ma définition future du théâtre comme lieu où vient se méditer la possibilité de « vivre sur terre comme des dieux ».

Ils travaillent à vider, à concentrer sur un lieu sobre propice à un nouvel événement, une nouvelle apparition. Pour cela ils travaillent à un monde dont la nouveauté serait articulée à l'amour d'une chose qu'historiquement encore nous n'avons pas embrassée et que provisoirement je nomme pauvreté. C'est là le balbutiement de leur nouvelle affirmation. Ils repartent avec l'idée d'un sujet humain sans poids, sans consistance, troué, dont ils prononcent qu'il est aimable. Ils essaient d'envisager la consistance d'un monde articulé à la pauvreté (Marthaler à cet égard me semble proche).

Je pense cependant que leur faiblesse, notre faiblesse, et qui est aussi, dans ce temps, leur véritable loyauté, est leur discrétion, ou leur modestie, de ne pas encore arriver à en produire une manifestation clairement affirmative, d'être encore dans le temps du suspens, de la crise.)

Après ce tableau (retenu) des morts et des anges du théâtre, voici l'hypothèse de ce texte. Le théâtre a pour fonction non pas de dénoncer, non pas de substituer, mais de proposer un lieu où, par l'organisation de la présence, **on peut examiner ce que c'est qu'avoir contact avec une dimension de vérité, avec un possible inconnu, qui réorganise tout.** Comme en philosophie ; – et je soutiens que le théâtre aujourd'hui est sous injonction philosophique – le théâtre prend sa puissance d'examiner ensemble « **Qu'est-ce que vivre ?** » entendu comme qu'est-ce que « **vivre sur terre comme des dieux** », selon la formule de Hölderlin ; voilà ce que serait pour moi la fonction du théâtre. S'il n'y a pas ça, je dis que le théâtre nous manque.

**« Si elle n'est pas orientée par l'affirmation que quelque éclaircie, quelque espace de paix nouvelle, quelque bond hors du régime de l'infect peuvent être trouvés, la besogne du théâtre n'est pas proprement permise. »**

Le théâtre est le corps double et formulé (comme on dit machiné) de toute expérience de l'événement (en amour, en politique, etc.). Nous venons au théâtre non pas pour faire l'expérience réelle de l'événement et de sa ligne de feu en nous mais pour en comprendre les données, les saisir, les apercevoir, les accompagner dans leurs conséquences, en anticiper les affects, les réagencements organiques (l'expérience de spectateur est faite ainsi de ces plis nouveaux du corps, systoles, diastoles, nouvelles hiérarchies entre organes, etc.) pour en rêver la venue en nous.

Au théâtre, nous rencontrons, comme capturé et exposé pour tous, le temps d'une vie confrontée à l'événement, ce temps soudain précipité de quand la vraie vie vous emporte, ces moments suspendus où l'on devient capable d'être hors de soi.

Des êtres humains sont confrontés au surgissement d'une possibilité qui les dé-joue, les désapproprie, les relance au labeur qu'il faut faire pour que quelque chose s'ouvre, se donne, ou sinon se rétracte, s'obscurcit, et fuit de ce monde.

Je dis que des hommes qui sont allés au théâtre ne peuvent oublier qu'un jour peut-être il y aura aussi dans leur vie la convocation à une intensité pareille. C'est à cela qu'il sert. Il allume la mesure d'exception. Sinon...

Je crois que chaque séquence théâtrale réinvente les données concrètes de cette méta-expérience. Le théâtre s'enjoint d'abord à lui-même de faire du théâtre et donc de vérifier qu'il est au vif dans un monde donné de sa capacité à faire entrer la pensée, l'épreuve de l'événement.

Dans chaque monde, le théâtre aura besoin d'organiser certains et particuliers dispositifs pour que la méta-expérience de l'événement soit possible, cette particularité correspond aux verrouillages ou aux ouvertures du monde auquel on s'adresse. Ainsi dans notre monde, je pense que ce qui est verrouillé ce n'est plus le corps mais la pensée. Voilà pourquoi je propose que cette séquence du théâtre soit sous injonction philosophique et non historique.

C'est là, dans son ajustement aux données d'un monde, au cadre de ce monde, et à son travail têtue sur lui-même pour être dans le vif de ce monde-ci (Pasolini dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre* montrait que le théâtre des années 60 n'était pas dans le vif de ce monde-là, feignant toujours de croire que son audace était de s'adresser à un peuple qui n'était plus/pas dans la salle et qui de fait était remplacé par la petite bourgeoisie intellectuelle, à laquelle on ne s'adressait pas et qui elle-même trouvait normal de penser que le théâtre était fait pour des gens « pas comme nous », le peuple plus ignorant que nous, destinataire absent du théâtre de gauche, etc. Pasolini proposait dès lors de s'adresser à ceux qui étaient dans la salle ! Bien sûr, cela fit scandale car cela semblait défaitiste et cela demandait surtout que l'on change de théâtre...); je crois donc que c'est dans cet ajustement que se joue sa spécificité quant à la présence. Ce point est d'une extraordinaire difficulté, mais nous devons au moins affirmer cette évidence : cela passe par l'acteur.

Il y a des mondes historiques, précis, donnés. Chacun a ses jointures scellées où la présence ne passe pas. Ici les agrégats identitaires sont tels, ceci va avec cela obligatoirement, ici les tiers forcément exclus sont tels, ceci ne rencontrera jamais cela, ici, voire, ceci n'aura pas d'existence (ou seulement « utopique »), etc., et la critique fait partie du ciment. L'acteur est celui par qui le descellement des jointures a lieu. L'acteur est celui qui organise le trajet qui va du vieux monde vers sa nouveauté vraie. En lui, se déchirent, s'écartent les identités de la vieille vie et la formule de la nouvelle. Sur le vide. Le vide où s'aventurent les grandes décisions. Le vide du sujet sans garantie.

C'est ça le jeu. Le jeu, ce n'est pas imiter. C'est au contraire organiser le trajet d'un départ hors de ce qui est imitable parce que connu. C'est montrer que je suis là, j'apparais comme remarque d'une différence, car en moi, par moi, cela joue, se descelle, se tend, se pousse à la limite de la défiguration, de l'intenable, c'est montrer ensuite qu'il faudra vivre autrement, avec une autre distribution des fonctions, des qualités, etc. Chez Meyerhold, il semblait que les acteurs flottaient. S'arrêtaient puis flottaient encore.

Apparaît alors l'étrange nouvelle cohérence rêveuse d'une vie où, comment dire, ce n'est pas seulement de nouveaux rêves qui prennent mais une nouvelle manière même de rêver.

(Peut-être imité-je ici le déroulé des moments révolutionnaires : le moment négatif, avec son geste de négativité radicale, moment d'immanence absolue, de table rase pour que le vide de la condition nouvelle apparaisse. Avant que de nouvelles sensations, de nouveaux sentiments, jamais imaginés, puissent prendre corps (avez-vous vu *Leviathan* d'Anish Kapoor ?) Et c'est la seconde étape, l'invention d'une vie nouvelle, non seulement la construction d'une vie sociale dans laquelle nos rêves utopiques seront réalisés mais la (re) construction de ces rêves eux-mêmes. Un désir de désir, un apprentissage du désir, une invention du désir avec de nouvelles règles pour imaginer ou rêver une telle chose, un ensemble de protocoles narratifs sans précédent dans les institutions littéraires antérieures qui ne fait pas que réaliser nos vieux rêves mais qui doit réinventer les modes mêmes du rêve...)

« Rien n’imite moins que le théâtre. Puisqu’il montre comment la vie n’est jamais qu’un détachement de ce qui avait forme reconnaissable. Voilà pourquoi, mon hypothèse d’un théâtre qui donne l’intuition du vivre sur terre comme des dieux, ne peut aussi qu’être un théâtre qui affirme sa forme. Quelle qu’elle soit pourvu qu’elle soit juste pour ce monde, pourvu qu’elle libère de la passion vulgaire de vouloir s’y reconnaître certes mais pourvu aussi qu’elle donne l’intuition “d’une nouvelle joie de vivre”. Il nous faut continuer à haïr le réalisme. »

Peut-être disant cela, je dis à quel point pour moi le théâtre a besoin de l’idée de la nuit. Sans le goût de la veillée d’armes, sans la paix amoureuse des nuits d’occupation des lieux du travail ou de la vie publique, où chaque place se redessine dans la géométrie fraternelle ou dans la chute enfin nommable, je ne vois pas ce que pourrait être le théâtre pour moi.

Peut-être aussi disant cela, je dis à quel point le théâtre pour moi a besoin de la durée, du calme interne d’une durée et d’un scénario où s’alternent l’angoisse des impasses, le recueil de la peur, celle de trahir, de manquer, voire celle de gagner et la joie profonde du labeur fidèle, et la gratitude d’avoir entrevu le bonheur.

Peut-être enfin disant cela, je vois ce qui de cette nuit doit lever : non pas une consolation mais le visage abstrait d’une nouveauté, nouveau corps, forme nouvelle. Chez Meyerhold les acteurs semblaient flotter.

Et rien n’imite moins que le théâtre. Puisqu’il montre comment la vie n’est jamais qu’un détachement de ce qui avait forme reconnaissable. Voilà pourquoi, mon hypothèse d’un théâtre qui donne l’intuition du vivre sur terre comme des dieux, ne peut aussi qu’être un théâtre qui affirme sa forme. Quelle qu’elle soit pourvu qu’elle soit juste pour ce monde, pourvu qu’elle libère de la passion vulgaire de vouloir s’y reconnaître certes mais pourvu aussi qu’elle donne l’intuition «d’une nouvelle joie de vivre». Il nous faut continuer à haïr le réalisme.

Maintenant, je dois faire un aveu de difficulté. Dire que la fonction du théâtre c’est disposer la pensée de ce qu’est «vivre comme un dieu», cela revient à répéter la définition que donnait Aristote de la philosophie, je le sais. Je sais donc aussi qu’il faut montrer en quel sens, sur cette question même, il y a quelque chose dont seul le théâtre est capable. Sinon, on n’aura pas encore dégagé sa fonction.

Que peut le théâtre que lui seul peut ? Ce point est extraordinairement difficile, je n’en ai pas la réponse claire, mais je sais que cela passe par l’acteur. Le théâtre peut raconter ce qu’il veut, si cela ne vient pas obliger l’acteur à un nouvel héroïsme, alors c’est du faux théâtre. Le théâtre peut raconter la fraternité et l’égalité par exemple, mais si l’acteur traite les êtres et les objets sur le plateau, les partenaires s’il les traite comme des instruments, mais si l’acteur traite la phrase pour imposer sa maîtrise, alors c’est du faux théâtre. Le théâtre n’aura rien appris de ce que c’est que vivre sur terre comme des dieux. Car vivre, c’est vivre, pas seulement en parler : respirer, agir, se soumettre à la pesée de la conscience, à la conséquence des principes, etc.

Je voudrais donc finir cette rubrique sur la fonction du théâtre par une première pierre pour une théorie de l’acteur. Je la commencerai par une apologie.

Que fait l’acteur qui donne au théâtre une fonction pour nos vies que lui seul peut remplir ?

Je voudrais ici parler de mes acteurs, ceux tant aimés et admirés de ma compagnie, et pour ceux qui le connaissent, je voudrais aussi parler de Juan Antonio Crespillo, que j’ai eu la chance de diriger l’année passée à la Comédie dans *Le Plaisir d’être honnête*.

L’acteur doit tenir un jeu dont au moins deux tensions adverses doivent être développées simultanément. Je proposerai plus tard une analyse de cette complexité. Disons que dans mon théâtre, par exemple, l’acteur lance une phrase selon (ses) nos habitudes de parler. Et dans cette phrase lancée qui déjà suit sa musique reconnue – et l’on doit mesurer combien cette musique est puissante puisque elle est quasi de l’ordre du réflexe – il doit exercer un frein ou une a-rythmie, ou une modulation étrangère, ou un décollement par l’introduction d’un geste, etc., tout ce qui lui permettra à rebours du sens commun de faire apparaître le poids de vie d’un mot. Le mot apparaît. Le sujet qui parle aussi. C’est bouleversant d’entendre ainsi renaître les mots dans une phrase par le travail d’un acteur, des mots souvent courants, dont nous avons oublié ce qu’ils sont pour nous. Mais ce travail est extraordinairement difficile. Essayez de dire dans votre chambre à voix forte :

« il faudra bien que je la vive cette abstraction, que je lui donne corps à cette forme pure, que je l’éprouve cette honnêteté abstraite et absolue. »

(C’est du Pirandello, que ses acteurs contemporains ne voulaient pas jouer, car ils jugeaient impossible de parler ainsi !...) Bon, essayez maintenant dans cette phrase ainsi lancée d’inspirer avant «vive» et de dire ensuite le mot dans un sourire tout en expirant :

« il faudra bien que je la / **vive** / cette abstraction... »

Puis continuez et essayez ensuite de respirer après le deuxième «je» de la phrase pour dire en une formule entière «lui donne corps» sans accentuer seulement «corps».

« que je / **lui-donne-corps** / à cette forme pure »

Ainsi de suite !

**« Que peut le théâtre que lui seul peut ? Ce point est extraordinairement difficile, je n'en ai pas la réponse claire, mais je sais que cela passe par l'acteur. Le théâtre peut raconter ce qu'il veut, si cela ne vient pas obliger l'acteur à un nouvel héroïsme, alors c'est du faux théâtre. »**

Ce n'est pas que nous écrivions ces partitions, mais c'est ce que l'acteur finira par faire comme travail car sinon parleront par sa bouche l'habitude, le cliché, et la phrase ne créera jamais aucun présent de sa conscience. Et jamais l'acteur n'aura la possibilité de créer un présent où soit seulement possible pour lui de penser ce que veut dire « vivre une abstraction » et d'en apercevoir l'étincelante adresse, la poignante émotion : nous vivons sous la lumière fidèle d'un principe...

Et cela l'acteur doit le faire sur plusieurs mots de la phrase, seconde après seconde. Il doit risquer une ligne pour la déjouer en permanence.

Maintenant disons qu'avec cette tâche l'acteur établit un rapport de sincérité. Pas toujours et seulement de sincérité par rapport à ce qu'il engage en conscience sur la signification des mots, mais par rapport au moins à ce qu'il sait du stade réussi de sa tâche. L'acteur qui ne parle pas mais doit exécuter un mouvement, connaît la valeur de son mouvement, il sait quand le mouvement est juste par rapport au contexte, par rapport à son organisation intérieure, par rapport à la pensée qu'il doit délivrer, etc. Disons qu'il y a un rapport de justesse, voire de vérité, que l'acteur toujours critique de lui-même, éprouve en sincérité devant ce qu'il fait.

Maintenant, considérons que toute cette difficulté inouïe : ne pas s'en remettre aux habitudes, ne pas non plus neutraliser le risque en ne s'en remettant à rien, se livrer pour se reconfigurer à vue, être dans l'exacte pesée seconde après seconde qui arrache la présence au déjà-joué, et le faire dans un constant va-et-vient avec son for intérieur, donc avec toutes les données du rapport compliqué que nous entretenons avec nous-mêmes, et établir un ajustement constant, etc., se juger, tout cela l'acteur doit le faire devant un public !

Un public qui ne veut rien d'abord de tout ça. Un public qui ne peut que vouloir que ce qu'il sait déjà. Et qui entraîne, résiste, objecte par inertie, par réactions, qui surtout donc ramène aux données du déjà connu que l'acteur a essayé de déjouer seconde après seconde. Eh bien maintenant, seconde après seconde le public lui demande de donner droit à ce corps lourd, efficace, qu'il a pour tâche si difficile de traquer en lui.

Cette incroyable masse introduite dans l'expérience, le public, corps plus grand que tous les autres corps réunis, l'acteur le découvre au moment de livrer un travail dont il a résolu toutes les difficultés sans lui. Voilà l'héroïsme de l'acteur. Qu'il puisse réussir une chose pareille.

Eh bien quiconque réfléchit à cette condition de l'acteur, à sa tâche, comprendra que l'acteur est la figure du possible.

Il n'y a pas longtemps je racontais à une amie que montant une pièce où il s'agissait de savoir si l'on peut vivre sous un principe d'absolue honnêteté, j'avais demandé à l'acteur d'appliquer ce principe à son jeu. Dire la vérité était devenu le problème du personnage et de l'acteur. Il se trouve que les difficultés de jeu étaient telles qu'elles avaient entraîné des problèmes de mémorisation du texte si bien que quand le jour de la première est venu, nous ne savions pas, ni l'acteur ni moi, si le texte serait su en entier. Alors nous nous sommes donné comme principe, par fidélité à la pièce, que si jamais il y avait des trous, nous devions l'avouer, le dire honnêtement, au public. D'habitude les acteurs peuvent faire *comme si* et compenser, de sorte qu'à la déprise que provoque l'accident se substitue un effet de repossession et de maîtrise. Mais là, pour nous, pris au piège de cette pièce admirable ? L'acteur est entré en scène et je ne sais combien de trous nous avons eus. Mais à chaque fois, je l'ai vu s'arrêter, sourire et partager avec la salle, dans une extraordinaire tension qui rendait manifeste cette possibilité interne stupéfiante, l'aveu de son impuissance. Il était là, il souriait, disait la vulnérable pauvreté de l'acteur, et l'héroïsme de sa présence en vérité devant nous. Et sentir ainsi que le théâtre permettait cela, la confiance totale, faisait à chaque fois monter des sanglots de joie en lui. Le vide tant redouté faisait apparaître la confiance et se remplissait d'une grâce. Fraternité totale de cette adresse qui prononçait le principe de confiance du théâtre.

Je racontais cela à mon amie, qui imaginant l'intensité de cette soirée, manifestait comme le public de ce soir-là sa surprise, son émerveillement, son espérance jusqu'à ce qu'elle conclue : « C'était possible ! Ça devait être incroyable d'assister ainsi au destin du possible ! » Et nous avons ri. Dans les représentations de ma vie de metteur en scène, de ma vie de spectatrice, ce destin avait lieu : non pas dans la splendeur sauvage et dépouillée du funambule qui n'a droit qu'à un coup ou la mort, mais dans la bâtardise profonde du mélange, dans cette ligne incroyable de l'acteur qui va du plus sublime aveu aux morsures idiotes de la psychologie (oh ! toute cette carburation de pensées parasites que l'acteur produit !), du ridicule du volontarisme au hasard des surgissements, des défigurations de la fatigue à ses épures inestimables, des découragements, des désespoirs, des reniements, des déceptions, des malchances, des mesquineries, des faillites du corps, ses lâchetés (on n'en meurt pas...) et tout le hasard monstrueux du public. Et qu'il endure, fait tenir dans la nuit, pour qu'apparaisse sous condition absolue de confiance une formule nouvelle.

Aux acteurs donc, sans qui la fonction du théâtre serait sourde. Qui-conque, disait Hölderlin, a vu l'impossible d'un monde donné se réaliser sait que sur terre il y a la possibilité de vivre comme des dieux. À ces demi-dieux réels que sont les acteurs.

Marie-José Malis

1. Ce texte est nourri des *Tables ouvertes pour la pensée* initiées en 2011-2012 au Théâtre Paris-Villette, et dont il reprend certaines thèses développées à ces occasions par Judith Balso, et moi-même. Avec le renfort occasionnel d'Alain Badiou. Une transcription de ces séances est disponible auprès de ce théâtre. Pour l'instant. Car le Paris-Villette est aujourd'hui un théâtre que l'on est en train de fermer, brutalement.

## Au théâtre, notre lumineuse existence

JUDITH BALSÒ

Pour proposer un premier cadre d'investigation de l'intimidante question qui m'est adressée « qu'est-ce que parler aujourd'hui d'un spectacle de théâtre? », je commencerai par convoquer la grande sévérité de Rousseau. Dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, cet amoureux du théâtre envisage une mesure radicale: interdire complètement les spectacles dans la ville de Genève. Ses raisons combinent deux registres différents d'objections au théâtre. Premier grief: sur scène ne se trouvent jamais des êtres qui nous ressemblent; il serait donc aussi grotesque d'imiter leurs actions et leurs vertus que de s'accoutrer comme ils le font. Autrement dit: le théâtre, si même il déclare être à notre image, ne nous propose rien à imiter, rien dont nous puissions réellement nourrir et inspirer notre vie. Deuxième grief: à supposer que la scène parvienne à nous présenter quelque chose de ce qui nous oppresse, ou nous touche, ou nous peine, c'est à bon compte que ceci a lieu devant nous. Nous quittons le théâtre très dispensés d'agir, lui ayant en quelque sorte « délégué » ce qui nous aura, brièvement, affecté. Car le spectacle de théâtre compose un espace et un temps artificiels, coupés du monde, et demeure à l'écart du monde réel, sans autre effet sur lui que de nous soulager passagèrement d'une inquiétude, ou d'un trouble.

Quel spectateur de théâtre n'a pas fait la double expérience que décrit Rousseau? De combien de spectacles sommes-nous sortis sans y avoir rien rencontré dont nous puissions nourrir et inspirer notre vie? Dans combien d'autres, plus rares, nous sommes-nous sentis effleurés par l'aile d'une insistante angoisse ou d'une possible pensée, dont nous avons pu cependant aussitôt nous détourner?

La description de Rousseau, pour brutale ou forcée qu'elle puisse paraître, n'est donc pas si éloignée de l'expérience de chacun de ceux et celles qui vont au théâtre, ou qui n'y vont pas. Il existe en revanche chez lui un esprit de conséquence dont nous avons bien perdu l'habitude aujourd'hui: il lui faut donc tirer quelque conclusion du

fait que le théâtre ne procure qu'illusion et « lâche soulagement » à ses spectateurs. Ce sera: proscrire le théâtre; le remplacer par ce que Rousseau appelle la « fête civique », dans laquelle les participants, au lieu d'être des spectateurs passifs et illusionnés, deviendront « acteurs eux-mêmes ». De telles fêtes seront organisées autour de rien – c'est-à-dire rien qui ait la consistance possible d'un spectacle –, afin que chacun y soit acteur de lui-même, de sa propre figure civique, qu'il viendra ainsi à connaître et les autres à reconnaître. Cette singulière proposition aura tout de même suscité les grandes fêtes civiques de la Révolution française, depuis l'instauration d'une fête nationale et les rassemblements autour de la plantation des arbres de la liberté, jusqu'à la tentative robespierriste d'une Fête de l'Être suprême (où Rousseau sans doute aurait vu trop de spectacle...) Mais laissons cela de côté pour l'instant, car ce que je cherche à élucider, c'est ce que Rousseau invente à travers le couple que constituent la répudiation des spectacles de théâtre et la promotion de la fête civique. Et d'où provient cette violence contre le théâtre, cette volonté de proscrire le spectacle?

C'est que, chez Rousseau, la question du théâtre surgit d'abord dans un tout autre champ: elle lui sert à penser rien moins que l'origine, selon la fiction qui est la sienne d'une humanité originelle. Ce qui singularise l'homme parmi les autres animaux, c'est qu'il ne possède aucune capacité propre; plus faible que la plupart des autres espèces, il a pour unique supériorité la capacité de savoir comparer, et imiter tout ce que font celles-ci. Autrement dit: l'homme tire sa force d'être un imitateur, de savoir reproduire ce qu'il voit, de savoir « jouer ». C'est cette absence de qualités propres – une sorte d'« impropreté » fondamentale – qui lance l'humanité dans l'histoire. Peu importe le crédit qu'on accorde ou non à cette fiction des origines; ce qui est essentiel, c'est qu'à la faveur de celle-ci Rousseau découvre, peut-être le premier, l'être toujours double du théâtre.



Si c'est originairement par le théâtre que l'humanité s'identifie elle-même et discerne ses semblables, alors le théâtre comme spectacle se trouve d'emblée placé sous une exigence qui excède de beaucoup l'art. Il y a en lui quelque chose qui fait de lui autre chose qu'un art, ou en tout cas un art sous l'injonction d'autre chose que lui-même : sous l'injonction d'avoir à « faire le point » sur où nous en sommes de notre humanité. Ainsi dans la séquence historique de la tragédie grecque, la levée d'un peuple contre la servitude s'effectuait sur le théâtre, parce que s'y inscrivait le refus des puissances obscures au profit de l'établissement de lois capables de mettre fin au règne de la tyrannie. Il y avait alors pleine coïncidence, et non pas séparation, entre « le théâtre » et le spectacle de théâtre. En revanche, une fois cette période close, pour Rousseau le spectacle de théâtre est toujours menacé de retomber dans le faux-semblant : dans quelque chose qui ne soit plus « le théâtre » mais seulement « du théâtre », quelque chose qui possède tous les signes du théâtre mais ne délivre plus rien quant à notre humanité.

Cette grande sévérité de Rousseau, je soutiens qu'elle nous est à nouveau non pas seulement utile mais cruciale aujourd'hui pour parler des spectacles de théâtre : car la tâche essentielle du spectateur me paraît devoir être de décider si ce à quoi il assiste appartient au théâtre, si « le théâtre » y est présent, au travail, ou s'il n'a eu affaire qu'à « du théâtre ». Des spectacles, il y en a en effet beaucoup aujourd'hui, de toutes sortes et de toutes qualités, à en perdre la tête, tellement le théâtre semble devenu capable de tout, c'est-à-dire aussi de rien. Je crois juste le diagnostic de Kantor dans ses *Leçons de Milan* : « *La folie de [notre] vie matérielle provoque en retour de folles conventions artistiques hyper baroques, une licence d'illusions, un délire de bizarreries* ».

Ce qui me semble stimulant pour le spectateur, c'est d'avoir donc à forger ses propres critères de ce qui atteste la présence du théâtre, ou au contraire son absence. Car le spectateur non seulement est « partie » à la question, mais son rôle est décisif : c'est en lui que tout spectacle de théâtre s'achève, s'accomplit. J'insiste : c'est du point du spectateur que la question du théâtre se tranche. Non pas sous la forme du consensus des applaudissements. Pas davantage sous la forme d'une salle divisée. Encore moins de sondages après coup ! Mais du point de la capacité du spectateur à énoncer une expérience qui n'aura été aucune de celles que dénonce Rousseau : il lui faudra pouvoir dire qu'il n'aura vu rien qui ne nourrisse pas sa pensée et sa vie, mais rien non plus qui l'ait soulagé à bon compte, par la dénonciation critique des divers maux de la terre.

Que telle soit la tâche première de qui veut parler vraiment d'un spectacle de théâtre, c'est une proposition que je fais pour aujourd'hui, parce que la période en cours, prodigue en spectacles de toutes sortes, est en revanche pauvre et confuse dans la production de ses jugements. Il importe que cette tâche revienne au spectateur, et pas à la critique, pour des raisons qui ne tiennent pas tant à celle-ci qu'à la nature singulière du spectacle de théâtre, comme Barthes, dans ses *Écrits sur le théâtre*, en avait déjà l'intuition : « *Au théâtre, le palmarès critique est une erreur. C'est se mentir à soi-même que de décerner tel prix à la mise en scène, tel blâme au texte, tel accessit à la musique, et quelques ex aequo aux acteurs – [...] puisque le théâtre est un acte total [...], mieux vaut avoir le courage et la partialité d'une critique totale* ». Je dirai plutôt pour ma part que le spectateur doit avoir le courage et la partialité d'un « jugement ». Ceci demande que le spectateur ne se considère pas comme un consommateur passif de spectacles, mais comme acteur lui-même du théâtre, et comme ayant l'exigence que le théâtre le compte pleinement dans tout ce qu'il dispose et propose.

Parler d'un spectacle de théâtre ne se donnait pas en ces termes dans les années 50 du xx<sup>e</sup> siècle, j'en prendrai pour preuve justement l'orientation à l'œuvre dans ces écrits de Roland Barthes sur le théâtre. Mais ni non plus

dans les années 80 du même siècle, comme en témoigne un remarquable texte de François Regnault intitulé *Le Visiteur du soir – Comment peut-on parler d'un spectacle ?* Je remonterai plus loin et j'examinerai aussi deux autres situations, absolument opposées entre elles, celle de Mallarmé à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, celle de Meyerhold dans les trente premières années du xx<sup>e</sup>. Pourquoi revenir sur ces moments historiques ? Parce que rares sont ceux qui se sont prononcés sur le théâtre d'un autre point de vue que celui de la critique, et pour faire sentir à quel degré tout ce qui se rapporte au théâtre est affaire de conjoncture, de sorte que les réponses à notre question peuvent et doivent varier beaucoup.

Les textes du poète Stéphane Mallarmé sur le théâtre sont regroupés sous le titre *Crayonné au théâtre*. Ils sont écrits dans une période d'extrême atonie politique qu'il décrit ainsi, dans *Action restreinte* (publié dans les *Variations sur un sujet*) : « *Il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas... Faute que se déclare la foule, faute – de tout* ». À cette absence lourde de présent fait pendant un théâtre qu'il nomme « borné » : étroit, sans envergure ; mais aussi limité dans son répertoire, dans ses registres. Aussi à la question « *Allez-vous souvent au théâtre ?* », peut-il répondre : « *Non, presque jamais* ». Son diagnostic est que « *toute la curiosité, [...] dans le cas d'aujourd'hui, porte sur l'interprétation* ». Mais en parler, ajoute-t-il aussitôt, est « *impossible sans la confronter au concept* ». De la confrontation de l'interprétation et du concept naîtront, entre autres, d'inoubliables analyses du rôle de Hamlet, dans lesquelles le jeu de l'acteur se trouve évalué en regard d'une nouvelle intelligibilité, non romantique, de la pièce, que seul ce jeu a su faire apparaître. Hamlet, « *le seigneur latent qui ne peut devenir* », dès lors qu'il est joué comme s'il était la « *juvénile ombre de tous* », révèle à quoi ressemblent ces temps sans issue : « *Avec solennité, un acteur lègue élucidée, quelque peu composite mais très d'ensemble, [...] à un avenir qui probablement ne s'en souciera pas mais du moins ne pourra l'altérer, une ressemblance immortelle* ».

Face aux spectacles d'un théâtre extraordinairement maigre et vulgaire, Mallarmé n'en affirme pas moins sa confiance en « *l'essence supérieure du théâtre* ». Quand « *le soir n'affiche rien* », il faut plus que jamais maintenir « *l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain* ». Pour des raisons qu'il développe ainsi : « *La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur* ». Plaisirs pris en commun, cela parle de soi-même. Mais le mystère ? Quel mystère ? Que nous ne soyons pas au monde seulement pour y consommer quelques biens, mais pour obstinément tenter de déchiffrer l'inconnu qui nous entoure de toutes parts, et qui ne peut être vaincu que pied à pied, bout par bout. Le théâtre peut être le foyer magnifique où ce grand effort humain se réfléchit, même si, ajoute Mallarmé, « *notre seule magnificence, la scène [...] je constate que le siècle finissant n'en a cure, ainsi comprise* ». La tension est donc prodigieuse, bouleversante, chez lui, pour maintenir une confiance en la hauteur de pensée et de bonheur dont le théâtre est capable, alors même qu'il n'y a guère à voir que « du théâtre » – exception faite des inventions de quelques acteurs qui refont surgir, sauvée, éblouissante, l'inouïe puissance de l'acte théâtral.

La situation de Meyerhold est à l'extrême opposé de celle de Mallarmé : les années 20-30 en Russie sont des années d'effervescence théâtrale intense. La vie politique y est d'une densité terrible, marquée par la répression étatique mais aussi par la multiplicité des débats, des courants qui s'affrontent, y compris dans le champ artistique. La passion pour le théâtre est générale, comme l'attestent les troupes d'amateurs se créant partout dans le pays. Sa fonction reconnue par tous est d'apporter éducation et connaissances à de grandes masses de gens souvent illettrés et sans accès aux livres. Meyerhold,

qui exerça son art théâtral sur plusieurs décennies, souligne que c'est l'existence de tels spectateurs qui est la source véritable de l'art de la mise en scène. De même que les créations d'un Shakespeare ont surgi d'un public de « *grands spectateurs* », de gens qui avaient « *besoin du théâtre à en crever* ». L'exercice du théâtre est à son intensité maximum. Il ne se contente pas de porter sur scène les circonstances politiques, il se sent sommé d'être « en avant de l'action ». Refusant que le théâtre s'immobilise et se fige dans la clôture politique prononcée par l'État-Parti stalinien, Meyerhold finira par payer de sa vie sa volonté que le théâtre soit à jour du réel.

Continuons à parcourir le temps pour nous rapprocher de notre propre conjoncture. Les années 50 sont marquées par deux grands événements : l'émergence d'un théâtre en rupture, celui de Vilar, et la découverte du théâtre de Brecht. Le projet théâtral de Vilar nous est présenté aujourd'hui dans une version momifiée et consensuelle (« le théâtre service public »), alors que cette entreprise a été au départ forgée de toutes pièces, à partir de quelques décisions sans précédent : transporter « le théâtre » dans des banlieues ouvrières ; décider de jouer en plein air, dans l'espace nu de la Cour d'honneur d'Avignon ; abolir le rideau de scène et à peu près tout élément de décor, sauf la lumière ; accueillir le public avec générosité afin que se rende au théâtre ait tous les aspects d'une fête ; mettre à disposition de tous le texte des pièces jouées ; ouvrir le répertoire à des auteurs contemporains... L'ensemble de ce projet fut combattu, haineusement attaqué, et de la façon la plus basse (mise en accusation de la comptabilité du théâtre), dénoncé comme communiste, ou trotskyste. Et sa durée fut brève : 1947 premier festival d'Avignon, 1951 création du Théâtre National Populaire, dès le milieu des années 60 c'est fini. Plus grave, cette tentative aura, aux yeux mêmes de Vilar, partiellement échoué.

Pour Barthes, parler du théâtre dans cette conjoncture, c'est scruter de quelle façon ce nouveau théâtre se démarque du théâtre bourgeois, du théâtre conformiste dont la Comédie-Française est le repaire actif et respecté. Pour être à même de dire en quoi le théâtre proposé par Vilar se distingue du théâtre ancien dont il déserte les usages, il faut parfois re-parcourir tout le spectre de l'histoire du théâtre. Comment Barthes parle-t-il, par exemple, du *Prince de Hombourg*, un spectacle qui est resté fameux entre tous dans les mémoires ? « *Ce n'est pas Le Prince de Hombourg qui est mis en scène, c'est plutôt l'espace rituel du théâtre qui est, pour un soir, peuplé de militaires prusso-brandebourgeois débattant, entre deux batailles une question de règlement* ».

Ce qui s'esquisse ici est l'idée que le théâtre est rendu par Vilar à une fonction majeure, dont la pièce de Kleist est l'occasion et le lieu, mais qui excède la pièce : l'espace rituel du théâtre est un espace où nous allons avoir à débattre et juger, avec ceux-là mêmes qui sont sur scène pour un soir. Cette hypothèse se précise en ces termes : « *Ce qui est contraire à l'art bourgeois, c'est un rapport qui va de la scène à la pièce, alors que dans le théâtre bourgeois la scène n'est jamais qu'un accessoire de la pièce. Voyez les dramaturgies tragiques de tous les temps (du moins de ceux qui ont produit des tragédies) : la scène y est un espace transfiguré qui tient de l'autel, de l'échafaud, du stade, du dessin magique, etc. : bref elle est un lieu créateur et c'est la définition même de la démiurgie* ». La scène, son espace dénudé par Vilar, est donc en capacité de nous restituer le théâtre comme acte : quelque chose y a lieu, essentiel pour décider de ce qui constitue notre humanité. À l'inverse, le théâtre bourgeois, enveloppé de rideaux, de décors, de meubles, se confine dans l'épluchage psychologique des diverses « *pelures de l'hypocrisie conjugale, familiale, sociale, morale, etc.* ».

La figure adverse étant identifiée, la tâche de celui qui voudra parler d'un spectacle est d'abord négative : « *Les complaisances dont jouit actuellement le théâtre bourgeois sont telles que notre tâche ne peut être d'abord*

*que destructrice. Nous ne pouvons prétendre définir le théâtre populaire que comme un théâtre purifié des structures bourgeoises, désaliéné de l'argent et de ses masques.* » Ces lignes sont écrites en janvier/février 1954. La conjoncture semble clarifiée : théâtre bourgeois contre théâtre populaire, et de Vilar à Brecht, pour Barthes la conséquence sera bonne. Cependant tout cet effort de pensée et de clarté va s'interrompre. En mai 1965, le même homme écrit : « *J'ai toujours aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus* ».

Au théâtre, il n'y a pas de continuité, seulement des séquences dans lesquelles « le théâtre » surgit, et puis retombe dans ce qui n'est plus que « du théâtre ». On rejoint alors la foule de ceux qui ne vont pas au théâtre, sachant ou ne sachant pas l'immensité de ce qu'ils en attendent.

La conférence de François Regnault est prononcée au milieu des années 80, considérées comme un âge d'or du théâtre : celui qui s'est élaboré pendant les années 70, dans des formes et lieux extraordinairement restreints, et qui vient alors au grand jour – la nomination d'Antoine Vitez à Chaillot, celle de Giorgio Strehler à l'Odéon, étant emblématiques de ce mouvement. On peut dire que se déployait dans le théâtre européen (avec un certain retard) la nouvelle que l'art de la mise en scène avait ses origines bien avant dans le siècle, et qu'exercer cet art supposait désormais de l'identifier et de le penser comme tel. C'est une période qui est à la fois un apogée de la mise en scène et peut-être le début de sa clôture. Tout le grand répertoire se voit alors soumis au plan d'épreuve de cet art singulier, en même temps que la figure du metteur en scène commence à être attaquée et déniée. Ce qui fait débat, c'est : « *que fait exactement la mise en scène ?* », et : « *ce qu'elle fait est-il légitime ?* »

Dans cette conjoncture, François Regnault va clarifier des distinctions essentielles entre « fable » de la pièce, « sujet » de la pièce, et « sujet de la mise en scène ». Le sujet de la pièce n'est pas dans la fable et ne s'y réduit pas, commence-t-il par établir. Ce que raconte l'histoire, l'intrigue, ne permet pas de nommer son sujet. Moins encore au théâtre que dans d'autres arts – puisque bien des auteurs de théâtre auront repris la même fable, sans que pourtant leur « sujet » soit le même : il suffit de comparer ce que les tragiques grecs et les classiques français tirent des mêmes histoires.

À supposer qu'on ait identifié le sujet propre de la pièce – qui n'est donc pas identique à l'histoire qu'elle raconte – pourrait-on dire alors que le « sujet de la mise en scène », ce serait justement la mise au jour du « sujet de la pièce » ? François Regnault répond catégoriquement : « *Non, il est ailleurs que dans la pièce, c'est-à-dire qu'on peut parcourir toute la surface de la fable et toute la surface du fondement principal auquel la fable s'applique sans rencontrer jamais ce sujet* ». « *Le sujet de la mise en scène n'est pas une donnée, ni de l'intrigue, ni de la fable, ni du fondement* ». Mettre en scène, ce serait même peut-être « *suspendre le sujet de la pièce, quitte à lui supposer un autre sujet, celui de la mise en scène* ».

François Regnault identifie ici cette distance à soi, inscrite dans toute pièce de théâtre, et qui rend précisément possible qu'elle soit toujours reprise, éclairée sous un jour nouveau, dans une rencontre avec ce qui lui vient d'ailleurs, d'autres temps, d'autres lieux, d'autres gens. La mise en scène cherche à découvrir comment amarrer au théâtre – qui est de l'ordre des corps vivants – une scène écrite, un personnage, un rythme, un dénouement. Le travail de répétition n'est pas destiné à faire que l'acteur « enregistre » les points où se nouent ces deux registres hétérogènes, mais à ce que le metteur en scène et l'acteur les découvrent ensemble, les atteignent ensemble. François Regnault nomme ces points de nouage des « *points de capiton* », et il soutient que lorsqu'ils n'ont pas été trouvés, la représentation se révèle « *délirante* », au sens de cérémonielle, mécanique, ou boulevardière – dans tous les cas incapable d'être une adresse au spectateur... L'art de

la mise en scène travaille donc à établir une médiation entre la pièce et le spectateur, qui seul peut détenir sur ce qui a lieu «le point de vue vrai» – parce qu’il est, au théâtre, le point d’où s’exerce un jugement. Regnault remarquant à juste titre que la plupart des spectacles disparaissent sans que rien de ce qu’aura été le sujet de la mise en scène ne se dise – sans que rien n’en soit dit par quiconque : le théâtre n’aura pas rencontré son «visiteur du soir»...

Aujourd’hui, nous ne sommes pas confrontés, comme Mallarmé, à la maigreur du théâtre, bien plutôt à la surabondance de ce qui se fait sous ce nom. Le théâtre actuel est «suréquipé», comme le soulignait une jeune étudiante. Notre difficulté sera donc d’isoler le théâtre au milieu de la profusion du «spectacle vivant». Tâche d’autant plus délicate que le théâtre n’a, en fait, pas de point d’appui spécifique. Antoine Vitez affirmait : «*On peut faire théâtre de tout*», la suite l’a largement démontré. En contrepoint, nous devons avoir en tête l’avertissement subtil de Kantor : la littérature, le drame, l’art visuel, la musique, la danse, l’architecture, «*tout cela sert également au théâtre comme matériaux*», «*mais tout cela “va” vers le théâtre et ne “provient” pas de lui*» (*Leçons de Milan*, page 16). Trop souvent le théâtre est envahi, étouffé, sous ce qui ne provient pas de lui.

Nous ne pourrions pas identifier un seul adversaire au sens où Barthes désignait le théâtre bourgeois, comme contre-exemple pour le théâtre populaire. Cependant nous voyons bien que, sous diverses formes et selon divers genres, prédomine un théâtre critique, qui ajoute sa noirceur à celle du monde présent. Nous pourrions désirer tout autre chose : un théâtre qui soit une éclaircie du monde, un théâtre affirmatif qui nous donne le goût de nouveaux possibles, qui nous permette de respirer un autre air.

Serons-nous de ces spectateurs qui ont «*besoin du théâtre à en crever*», comme Meyerhold les voyait, ou de ceux qui ne vont plus au théâtre que pour se divertir, «*comme on va au jardin public ou à la patinoire*»? Car finalement parler d’un spectacle de théâtre aujourd’hui exigera aussi que nous parlions de nous, de ce qu’est notre désir, notre faim, quand le théâtre nous convoque.

Enfin, ce que nous aurons aimé, il faudrait devenir capables d’en rendre compte dans sa matérialité effective, à travers ce par quoi il opère, car c’est notre seule chance de cerner la lumineuse évidence du théâtre, qui ne se laisse énoncer que dans son existence même. Je tenterai cet exercice à propos d’un spectacle récent, tout en taisant le nom de celle à qui on le doit, car il ne s’agit pas ici d’entonner un éloge mais de rendre sensibles quelques enjeux.

Le plateau est vide, cinq actrices sont devant nous, en ligne, que nous avons le temps de regarder. Rien dans leur façon d’être ou leurs vêtements n’annonce quoi que ce soit de ce qui va avoir lieu. Il y a quelque chose de touchant dans cette absence de signes. On perçoit juste qu’il y a, parmi elles, une meneuse du jeu, qui va lancer la parole, en garantir le rythme. Ces actrices prennent sur elles de commencer, non pas à jouer, mais à nous raconter une histoire – celle d’une représentation qui se prépare et qui a l’ambition de proposer un théâtre nouveau, dans lequel l’émotion métaphysique prendrait la place des tourments psychologiques. Nous comprenons que cette représentation est contrariée par une vieille actrice, la mère de l’auteur de la pièce, jalouse peut-être de la jeune interprète et bien décidée à ne pas laisser son fils prendre son vol. À des morceaux de dialogues s’ajoutent des didascalies qui décrivent ce que nous ne voyons pas et il nous est laissé le plaisir de compléter des scènes dont ne sont esquissées que de petites parties. Peu à peu se précise que l’histoire de ce groupe dont la vie de villégiature se consume a pour cœur le destin d’une jeune fille, Nina. Celle-ci rêve de devenir actrice et son désir se détourne du jeune auteur sans succès pour se reporter sur l’écrivain célèbre, qui croira de son côté pouvoir relancer sa vie et son œuvre en s’exposant à sa jeunesse. Ponctuant chaque avancée de ce destin,

les actrices font ensemble un pas vers nous, nous rapprochant ainsi lentement des voix et des corps qui le portent. Que cette histoire doive tourner mal, il faut peu de temps pour nous l’apprendre : le retour nocturne effaré de Nina dans la maison près du lac, où tout avait commencé, sera le signal d’une dévastation entière de ce monde, jusqu’au suicide de l’amoureux qui ne peut pas endurer l’anéantissement de la femme qu’il a aimée en vain, autrefois.

Ce qui donne à ce bref moment de théâtre sa densité légère propre, c’est qu’il nous délivre soudain du «théâtre suréquipé» en nous rappelant que le théâtre a la charge de nous présenter comment vivent et meurent d’autres hommes et d’autres femmes, dont nous avons à méditer les vies et les morts. Ainsi une «Mouette» nous est-elle rendue, non par un acte de mise en scène, mais par un geste de soustraction à l’obligation de «remplissage» de la scène. Par ce geste la pièce se resserre et nous va ainsi à nouveau droit au cœur. Il y a eu ici théâtre par suspens soustractif.

Le théâtre n’a lieu que s’il repousse les murs qui nous empêchent de respirer. Si nous en sortons éclairés, pouvant interroger ce qui a eu lieu et le bien neuf qu’il délivre. Nous demanderons chaque fois : a-t-il été capable, selon le beau vœu de Kantor, «*d’occuper l’espace majeur de l’espace de la vie*»?

Judith Balso

Judith Balso étudie et enseigne les rapports entre philosophie et poésie, dans le cadre de l’European Graduate School à Saas Fee, où elle occupe la chaire Fernando Pessoa. Au Collège international de philosophie à Paris, elle est intervenue sur Dante, Pasolini, Mandelstam, Leopardi, Pessoa et Stevens. Depuis 2009, elle travaille avec Marie-José Malis dans le cadre de l’Atelier théâtre de La Vignette (Université Paul Valéry III à Montpellier). Elle a publié *Pessoa, le passeur métaphysique* (Seuil, 2006), livre publié depuis en anglais et en portugais, et *Affirmation de la poésie* (Nous, 2011). En octobre 2012, elle est intervenue sur «Lacoue-Labarthe et le théâtre» dans le cadre du colloque «Théâtre et philosophie» (ENS-Paris).

# Agenda de la Comédie de Genève Février – Avril 2013

## Spectacles

**JE 31.01 –  
SA 09.02  
1913**  
de Mathieu  
Bertholet  
mise en scène  
Nalini Menamkat

MA, VE À 20H / ME, JE, SA À 19H /  
DI À 17H / LU RELÂCHE

DANS LE CADRE DU PROGRAMME  
1913-2013 DU CENTENAIRE  
DE LA COMÉDIE DE GENÈVE

**VE 08 – DI 24.03**  
**On ne paie pas,  
on ne paie pas!**  
de Dario Fo  
mise en scène  
Joan Mompert

MA, VE À 20H / ME, JE, SA À 19H /  
DI À 17H / LU RELÂCHE

CONFÉRENCE EN ÉCHO AVEC LE  
SPECTACLE LUNDI 11 MARS À 19H  
*QUAND LE THÉÂTRE FAIT  
L'HISTOIRE : L'EXPÉRIENCE DE DARIO  
FO ET DE LA « COMUNE »*  
PAR LAETITIA DUMONT-LEWI,  
MARIO MATTIA GIORGETTI  
ET GINETTE HERRY

## Aujourd'hui, l'art du théâtre

**DI 24.02 et  
DI 21.04 – 14H30**  
proposé et  
mené par  
Marie-José Malis

DES RENDEZ-VOUS POUR  
ANALYSER, EXAMINER, TRAVAILLER  
TOUS ENSEMBLE AUTOUR DE  
CE QUI FAIT LE THÉÂTRE  
D'AUJOURD'HUI. UN LIEU D'ÉTUDE  
ET DE RÉFLEXIONS PARTAGÉES POUR  
ABORDER DES NOTIONS ESSEN-  
TIELLES: LA FIN DE LA MISE EN  
SCÈNE, LA FONCTION DU THÉÂTRE,  
LA PLACE DU SPECTATEUR...

## Musique

**LU 25.03 – 19H**  
**Debussy: Ariettes oubliées**  
**Reimann: Rilke-Fragmente**  
**Carter: Of Challenge and of Love**

CAROLINE MELZER, SOPRANO  
AXEL BAUNI, PIANO

**SA 02.02 – 21H**  
**Armen Godel chante Brecht**

DANS LE CADRE DU PROGRAMME 1913-2013  
DU CENTENAIRE DE LA COMÉDIE DE GENÈVE

**LU 04.02 – 19H**  
**Webern: Six Bagatelles**  
**Gervasoni: Poesie francesi**  
**Berg: Quatre pièces**  
**Schoenberg: Pierrot lunaire**

CLÉMENCE TILQUIN, VOIX (*SPRECHGESANG*)  
ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE LA HEM DE GENÈVE,  
DIR. JEAN-JACQUES BALET  
BARBARA ZANICHELLI, SOPRANO  
NAMASCAE LEMANIC MODERN ENSEMBLE,  
DIR. WILLIAM BLANK

DANS LE CADRE DU PROGRAMME 1913-2013  
DU CENTENAIRE DE LA COMÉDIE DE GENÈVE

## Conférences « Histoire(s) de la Comédie »

**LU 18.02 – 19H**

*DE L'ART ET DE LA DÉMOCRATIE :  
LA QUÊTE D'UN ART SOCIAL À L'ORÉE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE*  
PAR CATHERINE MÉNEUX ET JOËL AGUET

**LU 18.03 – 19H**

*UNE MUTATION ATTENDUE :  
DE LA NAISSANCE AU TRIOMPHE DU « THÉÂTRE PUBLIC »*  
PAR ROBERT ABIRACHED ET JOËL AGUET

**LU 08.04 – 19H**

*L'ÈRE DES PROGRAMMATEURS : DU THÉÂTRE AU SPECTACLE,  
DES TROUPES AUX COMPAGNIES, DES CENTRES DRAMATIQUES  
AUX SCÈNES PUBLIQUES*  
PAR EMMANUEL WALLON ET JOËL AGUET

## Autres événements

**SA 09.03 – 15H**

**Conférence de  
Georges Didi-Huberman :  
Atlas – essai – film**

DANS LE CADRE DU COLLOQUE DE LA HEAD  
*STOP MAKING SENSE!*  
*CINÉMA ET ART CONTEMPORAIN TRANSFORMENT L'ESSAI*  
ACCUEIL EN COLLABORATION AVEC LA HEAD

## **Contretemps**

UNE FORME BRÈVE, ENGAGÉE, SOUS FORME D'ENQUÊTE ET CONCERNANT  
UNE QUESTION D'ACTUALITÉ, QUI MET EN DISCOURS DES TÉMOIGNAGES,  
APPORTE UNE PERSPECTIVE, ÉVENTUELLEMENT UNE PRISE DE POSITION.  
UN THÉÂTRE POLITIQUE, SANS TABOU NI REGRET. LUDIQUÉ ET INVITANT  
À UN DÉBAT PASSIONNÉ.

DATE ET HORAIRE COMMUNIQUÉS ULTÉRIEUREMENT,  
EN FONCTION DE L'ACTUALITÉ