

Le Journal de la

Sommaire

**Histoire de
la Comédie
de Genève (II):
1959-1982**
Joël Aguet
page 4

1915
Mathieu Bertholet
page 6

**Notes sur
*Les Séquestrés
d'Altona***
Alain Badiou
page 8

**Nouvelle Comédie,
chantier du CEVA,
regards croisés**
page 12

**Le théâtre public
à l'épreuve
des apories de
l'évaluation et de
la responsabilité**
Laurent Fleury
page 20

Glossaire
Hervé Loichemol
page 23

Le jeu
Marie-José Malis
page 24

**La faille
de l'origine**
François Ansermet
page 26

Agenda
Avril – Juin 2013
page 28

la comédie^{GE}

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

CORRECTRICE: GAËLLE ROUSSET

ÉDITEUR: COMÉDIE DE GENÈVE

GRAPHISME: ATELIER COCCHI,
FLAVIA COCCHI, LUDOVIC GERBER

IMPRESSION: ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:

JOËL AGUET, FRANÇOIS ANSERMET, ALAIN BADIOU,
MICHEL BERETTI, MATHIEU BERTHOLET, SYLVIANE DUPUIS,
LAURENT FLEURY, YVES LAPLACE, HERVÉ LOICHEMOL,
MARIE-JOSÉ MALIS, JACQUES PROBST, MANON PULVER,
JÉRÔME RICHER, RENÉ ZAHND

CRÉDIT PHOTOS PAGES 12 À 19:

VÉRONIQUE NOSBAUM

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

Notre premier numéro comportait une photographie, celui-ci, huit. Dans le premier, il s'agissait d'une archive du chantier de la Comédie en 1912. Ici, c'est une commande passée à Véronique Nosbaum : le chantier du CEVA, sur lequel sera érigée la Nouvelle Comédie. Une manière de mesurer le siècle.

Accompagnant chaque photo, des mots d'écrivains auxquels il a été demandé de réagir librement.

Entre la photo et les mots, pas de poids des uns ni de choc des autres. Pas d'illustration, ni d'asservissement. Seulement une coexistence tendue, un écart voulu, provoqué. Notre désir de voir – profond, puissant, légitime – est aujourd'hui capté par le marché, stimulé en permanence, de tous côtés et de toutes sortes de manières. Les écrans multipliés, les images innombrables, fugitives, sont partout.

Que voyons-nous ? Rien ou pas grand-chose. Cette inflation nous aveugle, elle est là pour ça, nouvelle police.

Dans ces conditions, une politique de l'image s'impose. Ne pas assujettir les images, ne pas les instrumentaliser, ne pas les soumettre à la vente, au commerce. Qu'elles montrent ce qui est, ici un chantier, et n'est pas encore – peut-être un théâtre. L'écart entre ce qui est et n'est pas encore. Un possible.

Hervé Loichemol

Apostille

André Steiger et Richard Vachoux nous ont quittés, l'un le 28 août, l'autre le 26 décembre. Deux compagnons, deux amis, deux artistes qui, à des titres divers, ont marqué l'histoire du théâtre en général, celle de la Comédie de Genève en particulier. Nous leur rendrons hommage le 4 juin 2013.

Histoire de la Comédie de Genève (II): 1959-1982

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.

Où en est le théâtre à Genève à la fin des années 50? Depuis 1951 et l'incendie du Grand Théâtre de la Place Neuve, l'institution lyrique de la ville occupe le vénérable music-hall du quai Wilson, nommé Kursaal à sa fondation en 1884 et devenu Grand Casino. Les travaux de reconstruction à la Place Neuve sont en bonne voie, si bien que certains imaginent réunir comme au début du siècle dans la même salle les activités lyriques et dramatiques de la ville. Cette hypothèse régressive désespère le directeur en place de la Comédie. Sa scène est toujours en rivalité d'audience avec le Casino-Théâtre et son répertoire de pièces de boulevard auxquelles s'ajoute la Revue annuelle. Deux autres lieux professionnels se sont imposés. En 1947, Fabienne Faby, fille de l'éditeur Paul Fabien Perret-Gentil, a ouvert le Théâtre de Poche en vieille ville au premier étage du numéro 19 de la Grand-Rue. Le Poche propose un répertoire de théâtre privé où dominent les drames de chambre français et les pièces policières anglo-saxonnes. En janvier 1958, de l'autre côté de l'Arve, s'est ouvert le Théâtre de Carouge avec une jeune équipe rassemblée autour de François Simon. Le Carouge joue le grand répertoire international et rencontre une forte adhésion dans la jeunesse.

SUCCESSION SANS REMOUS

En 1958-1959, Maurice Jacquelin annonce sa vingtième année de direction. Au printemps, lorsqu'il démissionnera à la surprise générale, trois hommes de théâtre connus du public genevois seront sur orbite pour lui succéder. Le premier, Jean Hort, est l'ultime comédien genevois de la troupe des Pitoëff, resté presque constamment avec eux à Paris de 1922 à 1939; dès le début de la guerre, il a fondé à Genève sa propre compagnie avec laquelle il a tourné à travers toute la Suisse romande. Cette saison-là, il monte trois des grandes réalisations de la Comédie: *Les Derniers du 6^e étage* d'Alfred Gehri, *Le Bal du lieutenant Helt* de Gabriel Arout et *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Le deuxième est le régisseur Édouard Nerval, qui a commencé à jouer les utilités dans la troupe de Fournier à l'âge de treize ans, en 1910; d'origine serbe, il est parti se battre dans son pays, s'est installé à Paris dans les années 20, et dès 1945, il est de retour à la Comédie où il règle souvent les matinées classiques. Enfin, André Talmès, comédien genevois formé par Fournier à la Comédie à la fin des années 20, a surtout joué les jeunes premiers, notamment dès 1930 dans la troupe du Théâtre Montparnasse sous la direction de Gaston Baty: il y affirme un tour léger et très parisien qu'il conservera. De retour à la Comédie durant la guerre, il fait ensuite une saison à l'Odéon de Paris, trois à Liège, commence à mettre en scène; en mars 1959, il présente aux Philosophes *La Parisienne* d'Henry Becque.

Hort est depuis longtemps au-dessus des autres par la qualité de son travail et ses ambitions artistiques. Vingt ans plus tôt par exemple, dans les représentations d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze monté par Jean Bard à la Salle de la Réformation, Hort tenait le premier rôle, celui d'Abraham, et Talmès celui de Satan. En mai 1959, Pierre Bouffard, le nouveau conseiller administratif chargé des spectacles, désigne Talmès et Nerval – ils avaient postulé en commun – pour prendre la direction de la Comédie. Dès la saison suivante, André Talmès reste seul directeur artistique, Édouard Nerval devenant responsable technique.

LA DÉRIVE EN FAVEUR DES TOURNEURS

Au cours de ses dernières saisons, Jacquelin avait établi un équilibre dans l'abonnement de saison composé de 12 spectacles: 6 étaient réalisés par la Comédie pour 6 accueils de tournées parisiennes (3 Galas Karsenty et 3 Productions Herbert). Talmès surenchérit et augmente à 14 le nombre de spectacles offerts à l'abonnement, mais pour équilibrer les coûts, il se lie de plus en plus aux tourneurs: de 1959-1960 à 1964-1965, tous les deux ans, l'abonnement de saison comporte un spectacle Karsenty et un Herbert supplémentaires; et l'année suivante, c'est le nombre de soirées dévolues à ces représentations de tournée qui augmente d'une unité. À l'inverse, les productions romandes présentées par la Comédie diminuent en nombre et en soirs de représentation.

En 1959-1960, les tourneurs jouent durant 3 soirées leurs spectacles (ceux qui sont proposés à l'abonnement de la Comédie comme les autres pour lesquels ils louent la salle), alors que les productions de la Comédie de Genève sont présentées 7 fois à l'abonnement, et reprises pour 2 soirs en «populaires» soutenues par la Ville. Le rapport est donc encore en faveur des Genevois dans l'abonnement (63 soirées contre 21 aux tourneurs). Par ailleurs, le théâtre reste très utilisé: 8 soirs pour les populaires du Théâtre de Poche de Fabienne Faby, 18 pour les 3 spectacles hors abonnement des Herbert et les 3 des Karsenty, 55 représentations d'autres théâtres ou compagnies en tournée, dont le Grenier de Toulouse ou la Comédie de l'Est, ou encore le Théâtre de Carouge avec lequel la Comédie commence un début de collaboration. La salle est ainsi occupée durant 165 soirées, de septembre à début mai, et pour 5 matinées classiques, le samedi.

Contrairement à son prédécesseur, Talmès ne met en scène que la moitié des productions. Les deux premières saisons, il en confie à François Simon, ainsi qu'à la comédienne et fille du fondateur Camille Fournier qui s'inspire de son expérience auprès de Charles Dullin. Actif durant toute la période, William Jacques signa une dizaine de productions de la Comédie, et diverses collaborations se déroulèrent avec la Comédie de Lyon et avec le Centre Dramatique Romand de Lausanne. En plusieurs étapes au début des années 60, la Ville de Genève – propriétaire du bâtiment – rénova les foyers, le chauffage, les sanitaires et réaménagea l'entrée du théâtre, réfections principalement orientées vers l'accueil du public.

En 1965-1966, Herbert et Karsenty viennent de fusionner. Ils présentent 9 des 14 spectacles à l'abonnement. Il y a donc à nouveau une cinquième production de la Comédie: elle est réalisée à Genève par Béatrix Dussane et Jean Piat, de la Comédie-Française. Rivaux, les deux tourneurs tenaient l'essentiel de la place, ensemble, ils écrasent la concurrence: les productions genevoises ne se jouent plus qu'au tout début ou en toute fin de saison, alors que les tournées passent de mi-octobre à mi-décembre et de janvier à début mars.

Trois créations d'auteurs genevois sont à remarquer, juste au milieu de la direction Talmès : fin avril 1965, *Smara* de Renaud-Paul Lambert est mise en scène par Pierre Valde, puis fin mars 1966, *L'Orpailleur ou le Trésor de Mandrin* de Jacques Aeschlimann est monté par Dominique Rozan, et enfin, *Éclatant soleil de l'injustice* de Walter Weideli, texte politique sur l'affaire Sacco et Vanzetti, est réalisé par William Jacques fin mars 1968.

En 1966-1967, un conseiller administratif représentant la Ville (Pierre Bouffard) et un délégué du Syndicat des acteurs (William Jacques) entrent au Conseil de la Société nouvelle d'exploitation du Théâtre de la Comédie de Genève. Les spectacles de l'abonnement ont alors 6 représentations – les 9 accueils parisiens comme les 5 productions genevoises, hormis *Cœur ardent* d'Ostrovski monté par le Carouge (qui travaille pour atteindre son important public et fait des supplémentaires sans chercher à tout prix à remplir la salle) : cette coproduction est jouée 14 fois au boulevard des Philosophes, après 5 représentations à Lausanne et à Bourges.

DES JEUNES DESCENDENT DES BASTIONS

En janvier 1967, Richard Vachoux réalise sa première mise en scène produite par la Comédie avec *Dom Juan* de Molière, où il joue lui-même le rôle de Don Juan : d'où vient-il ? Après des études de lettres à l'université et une formation à l'École d'art dramatique du Conservatoire de Genève, il a fait en 1954 ses débuts de comédien à la Comédie, réalisé plusieurs spectacles dès 1955, créé le Théâtre poétique (1958-1962) dans la Cave du Hot-Club. En 1961, il a proposé à Perret-Gentil – contraint de fermer le premier Poche et qui le réinstallait à la rue du Cheval-Blanc – de lui racheter l'enseigne et de poursuivre l'entreprise ; lassé d'attendre les soutiens publics, Perret-Gentil accepta sa proposition. Richard Vachoux ouvrit ainsi à la mi-mars 1962 le Nouveau Théâtre de Poche, quelques semaines avant son trentième anniversaire, avec un soutien de la Ville accordé pour y soutenir des textes d'un intérêt plus relevé.

Toujours directeur du Poche, à la fin de 1968-1969, il met en scène *Le roi se meurt* de Ionesco à la Comédie et joue dans *Les Anabaptistes* de Dürrenmatt, création en français au Grand Théâtre que vient mettre en scène Jorge Lavelli réunissant les moyens du Cartel des principaux théâtres genevois. En 1971-1972, la Comédie réalise – à nouveau en collaboration avec le Poche – *Un Tartuffe* de Molière mis en scène par André Steiger. Ces rapprochements annoncent un renouvellement de génération : le Nouveau Théâtre de Poche de Richard Vachoux se lie par un contrat d'association avec La Comédie.

En 1972-1973, Nerval travaille pour la dernière année à la Comédie : il a 75 ans. Quant à la présence des Karsenty-Herbert, elle n'aura jamais été si importante dans le grand abonnement (intitulé Moderne), qui passe à 15 spectacles, comportant 10 Galas Karsenty-Herbert et 5 productions de la Comédie (60 représentations des tourneurs pour 30 genevoises). La vraie nouveauté est l'abonnement Comédie-Poche qui propose 3 spectacles donnés par le Poche, 4 par la Comédie plus un huitième de Jean-Louis Barrault, en accueil, sur la plaine de Plainpalais, sous la tente des Tréteaux de France.

La formule est reconduite la saison suivante, dont le programme signale déjà le passage de pouvoir artistique : comme le Poche présente *Les Bonnes* de Genet mises en scène par Catherine Eger et *Le Solitaire* de Ionesco créé par Vachoux, qui monte aussi un spectacle poétique puis *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, la Comédie joue *Le Roi Louis* de Pankowski monté par Jean Monod, *Le Satyre de la Villette* de Obaldia présenté par et avec Gérard Carrat, *Oncle Vanja* de Tchekhov et *Hamlet* de Shakespeare mis en scène par André Steiger. En fin de saison, la Comédie accueille le Piccolo Teatro de Milan avec *Re Lear* de Shakespeare mis en scène par Strehler. Le Conseil d'administration de la Comédie de Genève n'annonce pourtant officiellement qu'au printemps 1974 le départ d'André Talmès et ratifie la nomination de Richard Vachoux.

« ...OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER »

Dans la stratégie d'association du Poche et de la Comédie mise sur pied depuis 1972, Vachoux endosse les deux directions en 1974-1975. Devant les difficultés et les écartèlements qu'entraîne la double charge, il remet dès 1975-1976 les destinées du Poche aux bons soins de Gérard Carrat, son beau-frère et compagnon de la première heure. Durant ses deux premières saisons, les 10 spectacles présentés par les Galas Karsenty-Herbert conservent leur présence massive, chacun pour 6 soirées, à l'abonnement moderne. Les 5 productions de la Comédie se jouent en revanche un ou deux soirs de plus et sont moins reléguées aux dates peu favorables de la saison, mais l'image de la maison reste associée au clinquant des tourneurs.

En juin 1976 est fondée l'Association des amis de la Comédie, que préside Albert-Louis Dupont-Willemin. La démarche en direction du public n'est pourtant que de modeste envergure pour pallier la rupture annoncée cette saison-là : Richard Vachoux n'inscrit pas les Karsenty-Herbert

à l'abonnement, ni ne leur loue la salle. Ceux-ci vont passer désormais au Casino-Théâtre que, faute de soutien public, son directeur vient de vendre, la mort dans l'âme. Pour 1976-1977, la Comédie présente donc un abonnement de 12 spectacles, comprenant 6 productions jouées trois semaines et 6 accueils d'une semaine. Il n'empêche qu'avec sa jauge de quelque 800 places, la Comédie est moins bien adaptée que le Carouge ou Vidy (400 places) pour ce rythme devenu nécessaire à un théâtre de production de qualité. La structure de l'abonnement est reprise les deux saisons suivantes, avec une offre particulière à 100 francs, en 1978 : la fréquentation est en progression avec 56'000 spectateurs qui recommencent à venir aussi aux productions genevoises. Néanmoins, les prix bas des deux abonnements à ces seules réalisations ne suscitent pas un engouement suffisant pour compenser le fort rabais consenti. En 1979-1980, les abonnements changent : il n'y a plus que 8 spectacles proposés au grand abonnement, dont les accueils se déroulent sur 5 représentations, alors que les productions de la Comédie continuent de se jouer durant trois semaines.

Les difficultés à gérer les saisons sans la facilité des achats aux tourneurs, aggravées par la chute du nombre des abonnés, la désaffection conjointe du public le plus conservateur et du public le plus friand de nouveauté, mènent l'institution à une perte financière cumulée sur les trois saisons de 700'000 francs. Ville et Canton manifestent à cette occasion leur soutien. Les débats publics font ressortir en effet la nécessité des subventions de la collectivité et la responsabilité de l'État dans la formation du public, la stimulation d'un théâtre de réflexion et la défense du statut des artistes. S'affrontent alors les deux visions du théâtre qui traversent la société et les partis : d'un côté, la considération purement consumériste selon laquelle on a les artistes qu'on se paie, ce qui incite à faire venir les plus attractifs, espérant rehausser son prestige en le frottant à ceux plus largement établis. L'autre point de vue affirme qu'on a les artistes qu'on mérite, pour les avoir formés ou en offrant un cadre suffisant pour les inciter à s'installer, ce qui permet à un lieu de passage de produits culturels de devenir un lieu de culture.

En 1979, la prise en charge publique des dettes de l'institution théâtrale est liée à la mise en place de la Fondation d'Art Dramatique¹, assurant une surveillance administrative renforcée à la fois pour le Nouveau Théâtre de Poche et pour la Comédie. Richard Vachoux reste directeur artistique, mais un poste de directeur administratif et financier est créé. La personne de la situation est Ursula Petzold : elle connaît Vachoux pour avoir travaillé au Nouveau Théâtre de Poche dès 1963 et en être devenue administratrice (1969-1972) ; Guillaume Chenevière l'avait ensuite appelée au Théâtre de Carouge, puis elle avait administré le T'ACT et été chargée de production à la Télévision Suisse Romande.

En septembre 1980, la FAD met au concours le poste de directeur artistique et désigne unanimement Benno Besson comme prochain directeur², dès l'été 1982.

Joël Aguet

1. Un arrêté du Conseil municipal (28 mars 1979), suivi d'une loi cantonale genevoise (14 mars 1980), crée la Fondation d'Art Dramatique de Genève, fondation de droit public et d'intérêt communal chargée désormais d'assumer la gestion de la Comédie et du Poche, rôle comparable à celui de la Fondation du Grand Théâtre ; le Conseil de la FAD est formé de 14 membres, dont 6 conseillers municipaux représentant les principaux partis, 3 membres nommés par le Conseil d'État, 3 par le Conseil administratif et 2 par le Syndicat des comédiens. Le premier président en est M^e Albert-Louis Dupont-Willemin.

2. Richard Vachoux est reconduit à son poste de directeur artistique pour encore une saison et demie. Ensuite, il poursuivra, fidèle à ses goûts littéraires, en créant et dirigeant le Théâtre poétique de l'Orangerie au Parc de la Grange, jouant, mettant en scène à peu près jusqu'à sa disparition récente, fin 2012 ; il aura marqué aussi comme enseignant à l'École supérieure d'art dramatique du Conservatoire de Genève, jusqu'en 1999.

EXTRAIT I

PRINCESSE,
se ravisant.

Il ne m'a jamais trompée! (*Elle rit encore.*)

DE HORN

Il ne faudrait plus que ça! Il a fait cent fois pire, il vous a ruinée, il vous a réduite à partager son exil dans cette ville, sa misère, et ses humiliations.

PRINCESSE

La femme doit suivre son mari. Et puis, qu'est-ce que cela vous fait?

DE HORN

Cela me fait souffrir, parce que je vous aime...

PRINCESSE

Eh bien, souffrez, cher Monsieur.

DE HORN

Oui, je souffre de voir que vous, étincelante, jeune et belle, vous n'avez plus la place que vous méritez!

PRINCESSE

Vous en avez bien une que vous ne méritez pas non plus.

DE HORN

Est-ce que vous êtes faite pour vivre en *province*? Vous avez une souveraineté à tenir à Paris, votre mari vous l'a fait perdre, moi, je vous la rendrai!

PRINCESSE

Parlez-lui-en!

DE HORN

Mademoiselle de Varenecourt, qui descend d'un Richelieu, voilà ce qu'il en a fait, la femme d'un petit gentilhomme campagnard en tutelle! C'est du joli! Princesse d'Aurec! Un titre à faire rire! Mais moi, j'ai pour vous plus d'orgueil que lui! Avec moi, l'argent affluera dans cette maison, qu'il a vidée, qu'il a spoliée, lui! Avec moi, vous pourrez le dépenser sans compter cet argent, le gaspiller, le jeter par les fenêtres, il rentrera aussitôt par les portes! Avec moi, vous reprendrez la place que vous devez occuper! Avec moi, vous redeviendrez Princesse, car vous ne l'êtes plus! Plus que de nom!

PRINCESSE

Ça suffit.

FOURNIER,

les interrompant.

Une autre colère. Il vous insulte vous, et votre mari! Il insulte tout ce que vous êtes, tout ce que vous étiez!

LILY

C'est si loin. Cela fait si longtemps que nous l'avons jouée pour la dernière fois, cette pièce. Vous voulez vraiment que ce soit celle-ci que nous jouions pour l'ouverture de notre Comédie? (*Fournier acquiesce. Un temps.*)

FOURNIER

Reprenez, reprenez plus haut.

DE HORN

Avec moi, vous pourrez le dépenser sans compter cet argent, le gaspiller, le jeter par les fenêtres, il rentrera aussitôt par les portes! Avec moi, vous

1913

EXTRAITS DE LA PIÈCE DE
MATHIEU BERTHOLET

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*, créé à la Comédie en 2006 par Anne Bisang. Pour fêter le centenaire de la Comédie, il a composé *1913*, un spectacle mis en scène par Nalini Menamkat, dont nous livrons ici trois extraits.

reprenez la place que vous devez occuper! Avec moi, vous redeviendrez Princesse, car vous ne l'êtes plus! Plus que de nom!

AUTEUR

Et elle était plus violente. Elle avait même eu un geste.

PRINCESSE

Ça suffit.

DE HORN

Non, ça ne suffit pas, ça n'a jamais suffi à notre époque, et vous le savez bien!

PRINCESSE

Si, Monsieur! Comme le vrai De Horn apparaît maintenant!

DE HORN

C'est votre faute.

PRINCESSE

Je ne vous permets pas de vous payer vous-même en insultes.

DE HORN

Ce ne sont que les intérêts.

PRINCESSE

Juif insolent! (*Ils quittent leurs rôles.*)

FOURNIER

Cela manque...

LILY

D'entrain? De vitesse? De rythme, mon cher?

FOURNIER

Un peu de tout cela. Il me semble que nous étions plus piquants, avant. Je me souviens de vous...

LILY

Les souvenirs ont ceci de bon qu'ils ne déçoivent jamais. Les êtres changent, ils vieillissent, mon cher. Je ne suis plus la jeune Princesse d'Aurec, vous n'êtes plus le sémillant De Horn, mon cher. Vous avez laissé le rôle. Et alors? Nous sommes, mon cher, juste ce que nous sommes, mais nous le sommes très bien! Et alors? Laissez!

AUTEUR

Et elle lui caresse la joue tendrement, comme à un enfant qu'on console, comme à un metteur en scène sur qui l'on a encore des charmes.

LILY

Reprenons. Reprenons du début.

FOURNIER

Du début.

AUTEUR

Et ils reprennent, du début.

Extrait de la première séquence. Certains dialogues de cette séquence sont empruntés au *Prince d'Aurec*, de Henri Lavedan.

EXTRAIT II

5. (*Dans la plaine.*)

AUTEUR

Pardonnez mes oublis. Pardonnez mon ignorance. Mais à cette époque, on ne pressait pas simplement sur le bouton de son mobile pour garder une trace d'un passé qui s'enfuit déjà. Ce qui réunissait cette odeur de peinture fraîche et le spectacle de l'entr'acte, le goût d'une madeleine et l'émotion d'une tirade, le parfum capiteux des femmes de première, les aigrettes de plumes d'autruches, une réplique oubliée, un sourire vers la coulisse, ce n'est que le souvenir. Et dans mes souvenirs, comme ils me restent, nous brûlions, nous brûlions tous alors d'une ferveur, nous brûlions tous de la même conviction : l'Art pour Tous !

6. (*Les pieds dans le chantier.*)

FOURNIER

Nous brûlons des mêmes convictions, mon cher Henry, le Grand Art, l'Art pour Tous, mon cher Henry. L'Art pour Tous !

BAUDIN

Oui. L'Art pour Tous ! De la Lumière pour Tous ! Une Maison pour Tous ! Un Jardin pour Tous !

FOURNIER ET BAUDIN

L'Art pour Tous !

FOURNIER

Mon cher Baudin, vous connaissez mon rêve, vous savez toute mon ambition pour cette Ville, pour notre Ville, mon cher Henry.

BAUDIN

Je m'en doute bien, mon cher Fournier.

FOURNIER

Je veux un théâtre pour notre Ville et moi, Directeur de notre future Comédie, j'aimerais que ce soit vous, je vous donne la chance de construire le seul bâtiment pour lequel on se souviendra de vous, mon cher Henry. Une grande affaire !

BAUDIN

Mais je n'ai jamais construit de théâtre. Des maisons familiales, oui. Des affiches, des enseignes, oui. Quelques écoles, même.

FOURNIER

Il faut un commencement pour tout, mon cher Henry ! Nous sommes un commencement. Nous mettrons votre visage sur la façade, juste entre le mien, et celui de ce cher William. Votre visage, nos visages, sur votre belle façade, mon cher Henry !

BAUDIN

Merci. Quel honneur. Une fierté. Une grande. Je ne saurai vous remercier, assez !

FOURNIER

L'Art pour Tous !

AUTEUR

Ajoutait-il avec cette légère émotion qu'on éprouve, quand, même sans bien s'en rendre compte, on dit une chose, non parce qu'elle est vraie, mais parce qu'on a plaisir à la dire et qu'on l'écoute de sa propre voix, comme si elle venait d'ailleurs que de nous-même. L'Art pour Tous !

FOURNIER

L'Art pour Tous !

7. (*Dans la plaine.*)

AUTEUR

Et toujours je reviens à ce lustre, à ces figures sur la façade de notre Comédie, à ces morts, à leurs espoirs, à ce parfum capiteux que laissent traîner les femmes dans leur sillon les soirs de premières, aux sillons qu'ils ont gravés dans le bois des bureaux lorsqu'ils signaient des contrats, aux secrets qu'on a dû se dire au détour d'un escalier, au froissement d'une robe sur le velours d'un siège, et c'est Lily Brélaz que je revois, et même si je ne distingue plus très bien ses paroles, si ses répliques sont oubliées tout comme est oubliée cette mauvaise pièce, il reste les promesses construites avec ce théâtre, l'Art pour Tous, il reste ce premier théâtre dans la Ville, il reste ce commencement...

EXTRAIT III

26. (*Dans les coulisses.*)

FOURNIER

Mon cher Jacques, sont à votre disposition pour la mise en scène que vous ferez dans notre Comédie, cinq décors types mis à la disposition de la Comédie par la Commune de Plainpalais en plus de la salle de représentation de la Maison de Commune de Plainpalais, sise au 50 de la Rue de Carouge : un salon riche se transformant en salon bourgeois ou salle à manger ; une pièce rustique ; une salle des pas perdus transformable ; une place publique ; et une forêt et un parc transformable.

COPEAU

Monsieur le Directeur, à quoi peuvent bien vous servir ce magasin de brocanteurs et tous ces arbres en carton ?

FOURNIER

Eh bien, vous y accrocherez des feuilles de papier, et avec les courants d'air, nous aurons la palpitation vraie du feuillage !

AUTEUR

Et je me souviens alors de ce rire tonitruant de Copeau.

COPEAU

Pour avoir la palpitation, il s'agit de supprimer les arbres ! Il faut si peu de choses à un théâtre d'hier pour faire figure de théâtre d'aujourd'hui. Un décorateur et un costumier y suffisent, le plus souvent.

AUTEUR

Et ce rire tonitruant !

COPEAU

Les bonnes pièces font défaut, mais nous ne manquerons jamais d'un assez bon peintre de décor et de passables costumiers. Ce qu'on appelle le nouveau mouvement théâtral est un mouvement de costumiers et de décorateurs !

FOURNIER

Oui, oui, mon cher Jacques, sans doute.../Que je vous présente ma femme. Une tragédienne, Monsieur Copeau ! Et si vous la voyiez chanter ! Vraiment, une grande comédienne.

COPEAU

Je ne me soucie pas de grand comédien. Le grand comédien est l'ennemi du grand art dramatique. Pas de grand comédien. Une nouvelle conception de l'interprétation. Une nouvelle manière de jouer !

AUTEUR

Et ce rire tonitruant qui remontait les escaliers.

27. (*Dans la plaine.*)

AUTEUR

Et il me faut tout écrire / tout décrire / tout dépendre parfaitement pour que rien ne disparaisse / pour laisser une trace / garder longtemps un souvenir / rester encore un peu / juste un mot, encore, être dans toutes les mémoires / les carnets de bal / les programmes de saisons / les anthologies / les encyclopédies du théâtre / les essais / les rapports / les mythologies / les statistiques. Laisser des traces, toujours laisser des traces qu'on ne pourrait pas effacer avec un doigt mouillé et un peu de Vanish Oxi.

Je n'ai plus la force d'écrire en lignes.

Nous ne sommes pas si fidèles aux metteurs en scène / aux auteurs / aux actrices / aux pièces qu'à nous-mêmes, et nous l'oublions tôt ou tard, pour pouvoir, puisque c'est un trait de nous-mêmes, recommencer.

Recommencer.

Recommencer.

Recommencer.

Nous nous apercevons, que nous revenions sur nos pas, quand nous pensions encore perdre notre temps à nous souvenir, à reconstruire des ruines.

Nous nous apercevons que notre vie paresseuse ne fait qu'une avec notre œuvre.

Temps qu'on perd à penser tous ces riens.

Temps qu'on perd, temps perdu, temps qu'on retrouve.

Mais en replongeant dans ce passé idéal, dans ce passé idéal que je construis avec les ruines des souvenirs que j'invente peut-être, je construis un passé qui me console, venant prendre la place d'une inspiration impossible.

Je sais que je cherche seulement à me donner une consolation.

Je suis parti à la recherche d'un passé, d'une histoire qui n'existe pas. Et je reviens avec cette légende que je construis.

Et je ne peux aller plus profondément / je ne peux approfondir cette idée car un accès de paresse d'esprit qui est chez moi congénital et intermittent et providentiel vient à ce moment éteindre toute lumière dans mon intelligence aussi brusquement que quand on eut installé partout l'éclairage électrique, on put couper l'électricité dans une maison.

Les souvenirs ont ceci de bon qu'ils ne déçoivent jamais.

Notes sur *Les Séquestrés d'Altona*

ALAIN BADIOU

Le théâtre de Sartre – en même temps du reste que sa philosophie – trouve ces derniers temps une nouvelle existence. Sans doute Huis clos et, dans une moindre mesure, Le Diable et le Bon Dieu avaient résisté à l'usure. Mais voici qu'on reprend Les Mains sales et même Morts sans sépulture, qui avaient pratiquement disparu de la scène. Ce théâtre m'a toujours impressionné, il a joué un grand rôle dans mes engagements de jeunesse. Je ne peux donc que saluer ce retour. J'ai moi-même accordé une place significative à une analyse neuve des Mains sales dans mon Logiques des mondes, et je parlerai encore de cette pièce à Genève au mois de mai.

On doit reconnaître toutefois que des circonstances bien différentes structurent aujourd'hui notre regard sur le style théâtral de Sartre. C'est pour témoigner d'un intérêt toujours vif, mais d'une vigilance politique et artistique autrement constituées qu'à la fin des années cinquante du dernier siècle, que je reprends ici ces notes sur la pièce peut-être la plus ambitieuse de Sartre, celle dans laquelle il abordait obliquement le problème de la torture devenue omniprésente au moment de la guerre coloniale en Algérie.

1. Quand j'ai vu *Les Séquestrés d'Altona*, à la création, en 1959, j'avais été saisi par le contraste entre la splendeur dramatique de certains passages – tous attribuables au rôle de Frantz –, et l'empâtement de presque tout le reste, son abstraction mélodramatique, sa lenteur procédurière. Serge Reggiani, Frantz mémorable, semblait souvent jouer une pièce dans la pièce, une bonne pièce dans une moins bonne, éclat immanent dont les autres acteurs auraient été, sur scène, les spectateurs atones.

2. Mais après tout, n'est-ce pas ce que la pièce exige? Séquestré dans une chambre depuis treize ans, Frantz joue un rôle, pour lui-même comme pour tous les autres, le rôle du témoin de l'Histoire, et même de

l'Humanité: «L'homme est mort, et je suis son témoin», dit-il au supposé tribunal des Crabes, les «habitants masqués des plafonds», l'espèce dont il imagine qu'elle a succédé, au trentième siècle, à l'humanité morte. Qu'il s'agisse d'un rôle (dont la pièce va peu à peu élucider le sens), la sœur incestueuse de Frantz, Leni, ne le lui envoie pas dire («Habitants masqués des plafonds, le témoin du siècle est un faux témoin.»), non plus que sa belle-sœur Johanna, dont Frantz attendra vainement une rédemption mensongère: «Vous êtes truqué jusqu'aux os.» Les splendides envolées de Frantz sur le Siècle, l'Homme, la Culpabilité, sont autant de représentations derrière lesquelles se tient une vérité innommable, celle que Johanna ne pourra pas tolérer, celle à propos de laquelle, quoique toujours disposé à lui mentir, il lui avait dit: «Je renoncerai sur l'heure à l'illusionnisme, quand je vous aimerai plus que mes mensonges, quand vous m'aimerez malgré ma vérité.» En ce sens, il est juste que l'éclat fallacieux du discours de Frantz soit exposé devant des témoins ordinaires. La folie du Siècle se montre face à la fadeur de la vie de ces femmes et de ces hommes qui continuent à vivre, comme si de rien n'était.

3. N'empêche. Il y a trois pièces enchevêtrées dans ces cinq actes interminables, chacune essayant de porter les deux autres. Ce sont ces exercices de port, de dé-port, qui sont laborieux. Ils ont empêché la pièce de vivre: à ma connaissance (sans doute imparfaite), elle n'a guère (ou pas?) été reprise après la création, contrairement au grand autre pachyderme dramatique de Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, toujours à l'affiche aujourd'hui. Et pourtant, on la lit, cette pesante ferraille dramatique. Pièce ambitieuse, sinieuse, ratée et saisissante.

4. D'abord, un mélodrame familial. Celui de la famille des von Gerlach. Centré, comme il se doit, sur le lien du Père et du Fils (aucune Mère dans ce paysage

aride). Sartre ne masque pas les allégories : dans la liste des personnages, le père s'appelle simplement « le père ». Tout part de ce symbole.

5. Racontons. Un capitaine d'industrie (chantiers navals, à Hambourg) a trois enfants, deux fils, Frantz et Werner, une fille, Leni. Il a traversé sans encombre le nazisme, la guerre, la destruction des villes, puis la reconstruction américaine de cette Allemagne (improbable) où Sartre nous convie. Il a toujours arrangé, grâce à son influence sur les puissants successifs, les histoires douteuses, les siennes comme celles de son fils préféré, Frantz, celui qui, quoiqu'en apparence devenu fou, est à ses yeux « le dernier des vrais von Gerlach ». Pour une raison mystérieuse, peu après la fin de la guerre, en 1946, ce Frantz s'est enfermé dans sa chambre, où il vaticine. Son frère Werner, avocat honorable, a épousé une très belle femme, Johanna, une star dont la carrière, pour des raisons elles aussi obscures, n'a pas vraiment démarré. Leni, la fille, toujours sarcastique, bien établie dans le rôle – pour parler comme Hegel – d'ironie de la communauté (familiale), aime son frère Frantz, s'occupe de lui, couche avec lui (cet inceste, soit dit en passant, est une des données les plus faibles, les plus abstraites, de l'ouvrage). Tout ce petit monde vit claustré dans une immense (trente-deux pièces !) maison du faubourg éloigné qu'est Altona. Au début du premier acte, le plus harassant exercice d'exposition qu'on ait jamais vu au théâtre, le père vient d'apprendre qu'il va mourir d'un cancer de la gorge. Il nomme Werner son héritier à la tête de l'entreprise, contre le vœu de son épouse Johanna, qui ne veut pas voir son couple séquestré pour toujours dans la sinistre demeure des von Gerlach. Mais ce que le père désire surtout, c'est revoir son fils Frantz, le séquestré principal, qu'il n'a pas rencontré depuis treize ans, et dont il épie, la nuit, les pas et les songes. Il déjoue d'abord la garde de Leni, en faisant monter dans la chambre du fou, sous le couvert de sa beauté (qui est absence, négation), sa belle-fille Johanna. Puis il défait l'amour dont Johanna est atteinte pour Frantz (au point d'envisager de rester séquestrée avec lui) en faisant révéler par Leni le honteux secret de Frantz. Suite à quoi, la voie des retrouvailles est ouverte, qui coïncide avec la mort : le père et le fils, l'un désespéré par l'évidence vide de la mort, l'autre désespéré de ce que Johanna l'a jugé coupable, lui faisant ainsi perdre son procès contre l'Histoire, se suicident en jetant leur Porsche dans la rivière.

6. Nous avons donc : la dialectique d'asservissement symbolique et de délivrance mortifère du Père et du Fils (Frantz, parlant du père : « Il m'a créé à son image – à moins qu'il ne soit devenu l'image de ce qu'il créait. ») ; la capacité de jugement qu'on accorde à la Beauté : c'est le talon d'Achille du séquestré, dont le père dit mélancoliquement qu'« il aimait la beauté », et qui va ouvrir sa porte à Johanna, pour une raison qu'il éclaire lui-même : « La chambre a reçu le vide en coup de faux, voilà tout. Le vide, un diamant qui ne raye aucune vitre, l'absence, la Beauté. » ; l'ironie de l'inceste (Leni : « Je ne vauds rien, mais je suis née Gerlach, cela veut dire : folle d'orgueil – et je ne puis faire l'amour qu'avec un Gerlach. L'inceste, c'est ma loi, c'est mon destin. (*Riant.*) En un mot, c'est ma façon de resserrer les liens de famille. ») ; l'enfer de la conjugalité (Werner : « Comment t'aurais-je perdue, Johanna ? Je ne t'ai jamais eue [...] Tu m'as trompé sur la marchandise ! Je voulais une femme, je n'ai possédé que son cadavre. ») ; l'impossibilité de la rédemption par le seul amour, plus généralement, l'impasse anonyme du lien entre hommes et femmes (Johanna : « N'importe quelle femme, c'est toujours assez bon pour n'importe quel homme. ») ; la fonction totalisatrice de la mort (le père à Frantz, avant leur suicide : « Je t'ai fait, je te défèrai. Ma mort enveloppera la tienne et, finalement, je serai seul à mourir. ») ; la famille comme névrose généralisée,

l'extériorité de la Vérité dès lors qu'on est dans le tourniquet des rôles. C'est le père aussi qui l'énonce : « Dans la famille, nous n'avons aucune prévention contre la vérité. Mais chaque fois que c'est possible, nous nous arrangeons pour qu'elle soit dite par un étranger. » Et Werner : « Pas de famille sans déchet. »

7. De quoi faire en somme une assez bonne pièce d'Ibsen. Quoique trop compliquée. Ou une honorable pièce de Pirandello. Quoique trop simple, cette fois.

8. Mais il y a la deuxième pièce : une fable morale, dont le noyau est la sempiternelle question, chez Sartre (qui en fait le motif, dès 1946, de sa pièce *Morts sans sépulture*), et chez tant d'autres, de la torture. Ce qui fait en réalité des *Séquestrés* une pièce indexée sur l'actualité la plus vive. En 1959, nous sommes encore en pleine guerre d'Algérie. Depuis des années, on sait que l'armée française torture systématiquement les prisonniers, les suspects, n'importe qui s'il est d'allure arabe, et que la police fait de même, y compris dans les commissariats parisiens. Déjà, de jeunes appelés, plutôt que d'être mêlés à ce genre d'horreur, désertent. La polémique à ce sujet fait et fera de plus en plus le partage idéologique du moment chez les intellectuels. Si l'Allemagne de Sartre est si évasive, si ses nazis, ses officiers de la Wehrmacht, ou même son grand patronat de l'après-guerre, sont si peu incarnés, c'est qu'au moins une des trois pièces que contient *Les Séquestrés* (le mélodrame familial, la fable morale, la théorie des rapports entre l'individu et l'Histoire) a pour sujet les choix cruciaux proposés aux Français de la fin des années cinquante.

9. Racontons. L'itinéraire moral de Frantz tient en trois scènes primitives, trois « situations », aurait dit le Sartre de la philosophie. Tout d'abord, au printemps 41, les services de Himmler achètent au père von Gerlach un vaste terrain en friche. Il s'agit d'y construire un camp de concentration. De ce camp, un jour, s'évade un rabbin polonais. Frantz le cache dans sa chambre. Le père téléphone à Goebbels pour arranger cette affaire. On ne peut savoir, du reste, si, ce faisant, il n'est pas dans le rôle du délateur. Certes, un chauffeur de la maison, franc nazi, est soupçonné d'être au courant et a disparu en ville, mais rien n'est sûr : tel est le régime des ambiguïtés dans lequel Sartre plonge la figure du père. Toujours est-il que des sbires du régime arrivent, et, tenant à quatre Frantz, égorgent le rabbin devant lui. L'expérience est triple : expérience de l'impératif (protéger la victime à tout prix) ; expérience de la dépendance symbolique (seul le père peut arranger l'affaire, s'il est possible de l'arranger, mais il ne l'arrange en réalité pas) ; expérience de l'impuissance pratique de la morale : la force bestiale anéantit le point réel du Bien.

La deuxième scène primitive, la plus complexe, et dont la vérité ne sera dite qu'à la fin de la pièce, concerne directement la torture. Suite à l'épisode du rabbin, Frantz est envoyé sur le front russe. Dans les environs de Smolensk, son détachement est encerclé par les partisans. On fait des prisonniers, des paysans. Un sous-officier, Heinrich, une brute, largement soutenu par les soldats, propose qu'on les torture pour se renseigner sur les partisans. Dans un premier temps (et dans la version de l'histoire qu'il raconte à Johanna), Frantz refuse absolument. Il se considère du coup comme coupable de l'anéantissement quasi complet de sa section, et au nom de quoi ? « Les principes, ma chère, toujours les principes. Ces deux prisonniers inconnus, vous pensez bien que je leur préférerais mes hommes. Il a pourtant fallu que je dise non ! [...] Celui qui ne fait pas tout ne fait rien : je n'ai rien fait. Celui qui n'a rien fait n'est personne. » Mais cette imputation d'irresponsabilité au nom des principes, que Frantz appelle « le premier chef d'accusation », n'est qu'un leurre. En vérité, pour n'être pas reconduit à l'expérience de l'impuissance

(quatre soldats le tiennent, et Heinrich torture devant lui les paysans), Frantz a torturé en personne, canif et briquet, du reste inutilement : les paysans sont morts sans rien dire. Cette expérience, qui est celle du Mal absolu inscrit en apparence dans un devoir supérieur (« Il fallait la gagner, cette guerre. Par tous les moyens. Je dis bien *tous*. »), est ce pour quoi Frantz plaide interminablement devant le tribunal des Crabes, tentant de se faire absoudre par les siècles à venir en rendant responsable le sien.

La troisième situation nous reconduit aux actes vains, de ce que le père en détourne le sens et les conséquences. Leni, dans son ironie perverse, a pris l'habitude, juste après la guerre, d'exciter des officiers américains qui occupent la maison, et ensuite de leur déclarer qu'elle est nazie et qu'ils ne sont que de sales Juifs. Un de ces officiers, furieux, a voulu la violer. Frantz intervient, l'Américain est assommé d'un coup de bouteille, Frantz prend tout sur lui, pour rien, car le père, très introduit auprès du général occupant Hopkins, comme autrefois auprès de Goebbels, arrange l'affaire : Frantz va partir en Argentine, et on n'en parlera plus. Cette fois cependant, Frantz renâcle. Il refuse le départ et se séquestre, pour treize ans, dans sa chambre, face aux seuls « habitants masqués des plafonds ».

10. Nous avons donc un résumé des questions dont Sartre, toute sa vie, a nourri le projet d'une morale de type nouveau. Compte tenu du caractère déterminé des situations (enchaînement des moyens et des fins pour gagner une guerre, dépendance symbolique au Père, infinité incontrôlable des conséquences...), comment puis-je assurer que mon acte affirme universellement la liberté humaine ? Puisque de toute façon je suis responsable du sens donné à ma situation, comment distinguer un sens conforme à l'humanité de l'homme (le Bien) et un sens qui entérine l'inéluctable inhumanité de la bête humaine (le Mal) ? Comment puis-je parvenir à la transparence de la conscience(de)soi de mon acte, puisqu'il est toujours mis en scène pour tel ou tel autre ? Si par exemple Frantz attend la rédemption du jugement amoureux de Johanna, comment ne pas lui mentir au sujet de la torture ? Lui dire la vérité, n'est-ce pas choisir la perpétuation de la situation et se détourner d'une donation de sens qui organiserait un avenir réellement différent ? Mais lui mentir, n'est-ce pas aussi bien se soustraire au jugement que par ailleurs on implore ? Si la mort est des deux côtés d'une décision, qu'est-ce qui fait pencher la balance ? Torturer les prisonniers, c'est donner une chance aux soldats de s'en sortir. Ne pas les torturer, c'est les conduire tous au désastre. Où est, en situation, la norme du choix ? Ne faut-il pas dès lors changer de registre, et disculper l'individu, au profit d'un procès intenté à l'Histoire ? La morale ne doit-elle pas laisser inséparés les sujets d'un destin commun (Frantz : « Je sauverai tout le monde à la fois, mais je n'aide personne en particulier. ») ? Pour un matérialiste, l'impuissance n'est-elle pas la pire des choses, ne ramène-t-elle pas la morale au formalisme kantien ? C'est bien ce qui finalement pousse Frantz à assumer la torture, tout en sachant qu'elle est inassumable : « Je ne retomberai jamais dans l'abjecte impuissance. [...] Je revendiquerai le mal, je manifesterai mon pouvoir par la singularité d'un acte inoubliable : changer l'homme en vermine *de son vivant*. » Cependant, est-il vrai que, ce faisant, le bourreau, comme le prétend Frantz amèrement, décide « du règne humain » ? Comme le père le lui fait remarquer, ces paysans qui n'ont rien dit sous la torture, « le règne humain, ce sont eux qui en ont décidé ». Mais n'est-ce pas parce qu'ils étaient du bon côté ? Cependant : n'y-a-t-il pas toujours une possibilité de le rejoindre, ce « bon côté » supposé des conflits de l'Histoire ?

11. La formalisation théâtrale de ces questions s'organise à partir de l'espace du procès. Un supposé coupable, un témoin, une accusation, un juge... Telles sont les places que tour à tour les personnages peuvent

occuper. La ruse complexe de Frantz est de se présenter comme témoin (voire avocat) d'une entité plus vaste que lui-même (le Siècle, l'Histoire, l'Homme...), alors que l'origine de tout est sa culpabilité personnelle flagrante : il a torturé, ce qui affirme absolument la bête dans l'homme. Que la construction de cette entité supérieure soit légitime est le sujet de la troisième pièce : individu et Histoire. Mais dès le niveau élémentaire du jugement moral sur les actes de Frantz, on constate qu'elle ne se fait qu'au prix de falsifications qui autorisent un sérieux doute. Ainsi, pour renvoyer dos à dos les nazis (et donc ses propres atrocités) et leurs adversaires, ce qui permet de condamner l'Histoire, Frantz doit faire semblant de croire que les Alliés ont anéanti l'Allemagne, qu'au génocide des Juifs répond un génocide des Allemands : « Des juges ? Ils n'ont jamais pillé, massacré, violé ? La bombe sur Hiroshima, est-ce Goering qui l'a lancée ? S'ils font notre procès, qui fera le leur ? Ils parlent de nos crimes pour justifier celui qu'ils préparent en douce : l'extermination systématique du peuple allemand. » Il exige de Leni, puis de Johanna, qu'elles le confirment dans cette « croyance » falsifiée. Ce que Johanna entérine amoureusement comme une folie : « Un délire à deux : soit. (*Un temps*.) L'Allemagne est à l'agonie. » Mais en dépit de ces faux témoins, Frantz n'est pas dupe de son propre artifice : « J'ai prétendu que je m'enfermais pour ne pas assister à l'agonie de l'Allemagne ; c'est faux. J'ai souhaité la mort de mon pays et je me séquestrais pour n'être pas le témoin de sa résurrection. » Frantz cherche un juge indubitable, sans jamais se résigner à ce que ce juge prononce tout uniment sa culpabilité personnelle. La pièce déplie les étapes de la recherche impossible d'un jugement *légitime*. Il y a d'abord le tribunal des Crabes, devant lequel Frantz plaide avec assurance l'acquittement : « Décapodes, nous plaidons : non coupable. [...] Siècle, je vous dirai le goût de mon siècle et vous acquitterez les accusés. » Mais les Crabes sont muets. Il y a ensuite Johanna, devant laquelle il est aussitôt question de vérité : « Quand je vous regarde, dit Frantz, je connais que la vérité existe et qu'elle n'est pas de mon bord. » Pour elle, on va destituer le tribunal des Crabes : « Johanna, je récusé leur compétence, je leur ôte cette affaire et je vous la donne. Jugez-moi. » Après avoir entendu la première version (fausse) de l'histoire de la torture à Smolensk, Johanna déclare : « Je vous acquitte. » Après la deuxième version, crachée par Leni, elle ne peut sauver ni son amour, ni Frantz. C'est, disent les didascalies, « avec une sorte de haine » qu'elle apprend qu'il a torturé. Elle ne lui dira plus un mot. Alors vient celui qui depuis toujours est l'organisateur et le juge installé : le père. Après lui avoir dit : « Vous ne serez pas mon juge », puis : « Vous me jugez, je crois ? », Frantz en viendra à son éternelle demande : « Jugez-moi ! », assortie du constat : « Vous êtes mon juge naturel. » Mais il ne peut exister de juge « naturel », et le verdict du Père sera en définitive qu'avec ses procès théâtraux, Frantz n'a construit que du néant : « Ta vie, ta mort, de toute façon, c'est *rien*. Tu n'es rien, tu ne fais rien, tu n'as rien fait, tu ne peux rien faire. » Se repliant pour part sur le nihilisme romantique qui n'a jamais cessé de hanter Sartre, la pièce, aux abords de sa fin, prononce par la voix du Père que le Fils n'est ni coupable, ni innocent, faute, tout simplement, d'être.

12. Dans les années quarante et cinquante, ces constructions nihilistes enchâssées dans la tragédie du Bien et du Mal sont monnaie courante en France, au cinéma – les grands procès filmiques de Cayatte – comme au théâtre : Anouilh, le débat sans issue entre la pureté impuissante et la réalité dégoûtante (*Colombe, Antigone, Roméo et Jeannette*...), ou Montherlant, la confrontation du pouvoir et du néant (*La Reine morte, Malatesta*...). Sartre reste aux abords de ce courant, ce qui probablement éclaire qu'il n'ait pas renouvelé la forme théâtrale, qu'il y ait chez lui des traces jamais effacées de « boulevard

intellectuel». Cependant, le doublet d'un mélo familial et d'un procès moral est chez lui relevé par la troisième pièce, laquelle, quant au contenu, évoque plutôt le premier Brecht, *Dans la jungle des villes*, ou *Baal*. Car c'est cette fois, aux lisières de la folie, une méditation désancrée sur Histoire et Subjectivité.

13. Racontons encore. Séquestré, nourri et aimé par Leni, le seul être vivant qu'il accepte encore de voir, Frantz plaide interminablement pour son siècle (le vingtième), d'abord devant un tribunal du trentième siècle, dont les juges ne sont plus des hommes, mais des Crabes, puis devant Johanna, voire devant le père. Comme il le dira non sans humour à Johanna : « Vous n'êtes pas sans savoir que l'espèce humaine est partie du mauvais pied ! J'ai mis le comble à sa poisse fabuleuse en livrant sa dépouille mortelle au Tribunal des Crustacés. » Le but maximal du plaidoyer – ou du témoignage – est d'obtenir l'acquiescement, au vu de ce que les crimes innombrables commis par les hommes l'ont été du fait du siècle, du fait de sa texture générale, et non par la malignité singulière de ces hommes. Le siècle n'a pas réellement *produit* le Mal, il l'a constamment rencontré comme l'inertie sanglante dont il fallait partir pour faire le Bien : « Messieurs les Magistrats, le Mal, c'était l'unique matériau. On le travaillait dans nos raffineries. Le Bien, c'était le produit fini. Résultat : le Bien tournait mal. Et n'allez pas croire que le Mal tournait bien. » Ce qui s'est passé au xx^e siècle, c'est que l'homme s'y est rencontré lui-même sous les espèces de la bête qu'il est aussi : « le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme. » Le but minimal est qu'au moins le siècle ne soit pas nié, supprimé, qu'on le compte dans la suite des temps : « Ne jetez pas mon siècle à la poubelle. Pas sans m'avoir entendu. » Et encore : « Prenez garde à vous, les juges : si je gêne, mon siècle s'engloutit. Au troupeau des siècles, il manque une brebis galeuse. Que dira le quarantième, Arthropodes, si le vingtième s'est égaré ? »

Mais ce plaidoyer général n'est qu'une première strate de la vaticination de Frantz. Nous l'avons vu : ce peut aussi bien être un artifice pour faire absoudre, au nom d'une culpabilité anonyme, les crimes singuliers qu'il a commis. Le second niveau est celui par lequel Frantz réclame pour lui-même la responsabilité de tout ce qui s'est fait dans le siècle. Par une sorte d'inversion, le siècle, qui servait de support objectif au procès des hommes, devient immanent, et porté par Frantz comme par tout homme. Le témoin du siècle accusé devient coextensif à ce pour quoi il témoigne. L'homme n'est plus mort, comme il feignait de l'être devant les Crabes : il est le vivant témoin de sa propre ignominie générale. Cette conversion intervient quand Frantz change de tribunal et s'expose à Johanna : « Le témoin de l'homme... Et qui voulez-vous que ce soit ? Voyons, Madame, c'est l'Homme, un enfant le deviendrait. L'accusé témoigne pour lui-même. Je reconnais qu'il y a un cercle vicieux. »

Assumer ce « cercle vicieux » revient à faire du siècle la charge de tout homme singulier, à devoir présenter en même temps la défense du siècle et la défense de ce qu'on y a décidé personnellement. Une réciprocité de sens, et même d'existence, s'établit alors entre l'universalité historique et le destin intime. D'où les déclarations, à la fois emphatiques et décisives, de Frantz : « Je porte les siècles ; si je me redresse, ils s'écrouleront. », « Je répondrai de la guerre comme si je l'avais faite à moi seul et, quand j'aurai gagné, je rempilerai. » Enfin, celle qui est le dernier mot de la pièce : « Moi, Frantz von Gerlach, ici, dans cette chambre, j'ai pris le siècle sur mes épaules et j'ai dit : j'en répondrai. En ce jour et pour toujours. »

14. Ce beau texte final est dit par un magnétophone, sur la scène vide, après le suicide du héros. Sartre introduit cet appareil comme le témoin technique du témoin, par quoi, chose rare, il innove. Tout comme le héros de *La Dernière Bande* de Beckett, pièce avec laquelle *Les Séquestrés* entretiennent une parenté aussi secrète que paradoxale, Frantz collectionne les bobines de ses plaidoyers fumeux. Il est l'archiviste du siècle, en même temps que son témoin, son juge, et son paradigmatique coupable.

15. Mais peut-être est-ce le faible Werner, ce personnage effacé et ennuyeux, qui détient la maxime vraie de tout ce pathos. Qu'il soit faible, son père – *le père* –, qui est un nietzschéen de pacotille (« Les faibles servent les forts : c'est la loi. »), en prononce la sentence : « Werner est faible, Frantz est fort : personne n'y peut rien. » Mais lui récuse ce partage et se déclare homogène à l'universalité humaine : « Je suis un homme comme les autres. Ni fort ni faible, n'importe qui. Je tâche de vivre. » La force de cette « faiblesse » anonyme est qu'elle véhicule une vérité fondamentale, l'égalité de tous les hommes :

« Werner. – Quand je regarde un homme dans les yeux, je deviens incapable de lui donner des ordres. Le Père. – Pourquoi ?

Werner. – Je sens qu'il me vaut. »

Et sans doute en effet ce qui pare au nihilisme, et permet à chacun de porter honorablement le siècle sur ses épaules, est de rester fidèle, autant que faire se peut, à la maxime égalitaire.

16. La voix de Frantz, à la fin : « J'ai surpris la bête, j'ai frappé, un homme est tombé, dans ses yeux mourants j'ai vu la bête, toujours vivante, moi. Un et un font un. »

Oui, « un et un font un », il n'existe pas de discrimination transcendante entre la Bête et l'Homme. Mais ce qui compte est autre chose : chacun compte pour un. Chaque Un est un. De là peut exister – c'est tout l'être du vrai – une multiplicité générique. De ce genre de multiplicité, on ne saurait – raison pour laquelle nous nous éloignons de Sartre – être « responsable ». On ne peut qu'en être militant. Distance théâtrale entre la séquestration réflexive et la décision. Ou : *La Décision*. Une pièce de Brecht.

17. Quelque chose dans le théâtre de Sartre, en dépit de ses grands mérites, de sa bonne volonté historique, de ses éclats grandioses, est, irrémédiablement, d'avant Brecht. Comme on dit « d'avant-guerre ».

Alain Badiou

Alain Badiou est l'auteur d'une œuvre philosophique majeure, d'essais critiques et politiques, ainsi que de romans. Il est aussi connu pour son engagement militant. Il est enfin dramaturge, auteur du livret d'opéra *L'Écharpe rouge* mis en scène par Antoine Vitez, et de plusieurs pièces de théâtre créées par Christian Schiaretti. Sur le théâtre, il a écrit, entre autres, *Rhapsodie pour le théâtre* (Imprimerie nationale, Paris, 1990) et *Beckett, l'incroyable désir* (Hachette, 1995). À noter également : un chapitre de son *Petit manuel d'Inesthétique* (Seuil, 1998) développe dix « thèses pour le théâtre » et son essai *Le Siècle* (Seuil, 2005) est émaillé d'importantes réflexions sur des œuvres théâtrales. Invité à la Comédie en 2011 pour parler de Beckett à l'occasion de la mise en scène par Nalini Menamkat de *L'Image / D'un ouvrage abandonné*, il y reviendra en mai 2013 donner une conférence sur Sartre dans le cadre de la mise en scène des *Mains sales* par Philippe Sireuil.



Nouvelle Comédie, chantier du CEVA, regards croisés

PHOTOGRAPHE :
VÉRONIQUE NOSBAUM

Ceci est littéralement et strictement une photo de machine de chantier. On y chercherait en vain un élément de nature à satisfaire le désir de voir surgir le *punctum* cher à Roland Barthes : l'élément hétérogène qui rencontre l'affect du spectateur. Restent les associations de pensée. Et puisqu'il faut parler du théâtre et de sa refondation : les «cros» de cette machine forment un masque. Aussitôt me vient à l'esprit, face à ce «masque», l'image toute faite du bolchevique «un couteau entre les dents». Je pense alors aux pièces épiques ou didactiques de Brecht. Devant *Sainte Jeanne des abattoirs*, récemment jouée à Genève, j'ai eu l'impression qu'aujourd'hui, les questions pourtant majeures posées par une telle œuvre étaient devenues aussi énigmatiques, pour la plupart, que l'image toute faite du communiste au «couteau entre les dents», ou que ce «masque», ou que cette «mâchoire», ou que cette machine. Rouvrons le chantier.

Yves Laplace





Tu es sur la gauche sur la photo
 Oui, tu es sur la gauche avec tes cheveux blanchis
 Tes lunettes noires à monture épaisse et ce dos courbé par les ans
 Et tu creuses
 Oui, dans la boue, tu creuses
 Enfin tu extirpes la matière du sol
 Du moins, c'est ce que j'imagine que tu fais
 Car honnêtement, je n'y connais rien en machine de chantier
 Ces jours de pluie sont les meilleurs
 La machine peine
 La machine grogne
 Au loin
 Le chef de chantier s'énerve
 Peste contre les conditions climatiques
 Mais toi
 Oui
 Toi, quand les jours sont boueux
 Tu ne peux pas t'empêcher d'être heureux
 Car plus rien n'existe que toi et ta machine

Jérôme Richer

En 1987, alors que paraît aux éditions Zoé
Le Rapport Langhoff, projet pour le théâtre
de la Comédie de Genève, les célèbres Playmobil®
 lancent le slogan : « Das Abenteuer wartet. »

Horizon 2018. La petite Cage-de-Scène attend
 toujours son théâtre à la garderie du chantier.

Manon Pulver



Ode au chantier

Tout chantier inspire parce que chantier.

Le chantier creuse l'entraille, exalte le provisoire, révèle l'inattendu,
inverse le fond et la surface, exhausse l'enfoui et l'oublié.

Le présent est un chantier.

La mémoire est un chantier.

L'imagination est un chantier.

Le théâtre, lui aussi, lui surtout, est un chantier : une expérience à tenter, avec d'autres
et pour d'autres – à questionner, à répéter, à reprendre, à construire/déconstruire, à
remettre sans cesse en crise...

Mais (paradoxe !) cette utopie absolue, hors-espace et hors-temps, a besoin de lieux
concrets, au cœur des villes, pour pouvoir exister en marge du monde réel,
libérer nos imaginations, sonder nos mémoires, et réinventer nos vies au présent.

La Nouvelle Comédie est un chantier.

Puisse-t-elle, une fois achevée, le demeurer !

Sylviane Dupuis



Pour faire un théâtre, il faut d'abord creuser un trou. Remuer de la boue. Quand on écrit du théâtre, on a affaire avec la boue. De la boue, dès l'origine du théâtre, remontent parfois les cadavres. Ce trou ouvre une blessure profonde dans le territoire urbain environnant. Pourtant on nous demande, de plus en plus, de rafistoler un lien social en piteux état, de panser les plaies de la société. Cet écart demeurera entre l'assemblée d'hommes et de femmes qui se tiendra quelque part, physiquement présente au-dessus, qui formera pendant quelques heures une petite communauté pensante et sentante, peut-être brillante et oublieuse de la boue sous les fondations, et le creusement de la blessure, divisant en tous sens l'assemblage, divisant chaque individu qui le compose. Le rêve d'une communion impossible et la nécessité de division sans lesquels il n'est pas de théâtre coexistent dans ce chaos fondateur. La solution se trouve dans le chiffre 35.

Michel Beretti

Au fond, on ne sait que faire des interdits. Des jeux interdits (sans commentaire). Des sens interdits (n'est-ce pas d'une certaine façon l'agonie de la sémantique?). Des entrées interdites (mais pas celles des clowns, espérons). Au temps où les pavés migraient, certains forts en gueule ont balancé sur le sujet une formule qui affiche des allures définitives : il est interdit d'interdire. On en reste d'ailleurs interdit. Et les chantiers dans tout cela, nous dira-t-on? Justement. Eux aussi sont, par tradition dûment placardée, interdits. L'annonce est même volontiers assortie de la mention : « La direction décline toute responsabilité... » Et si l'interdit est contourné malgré tout, une recommandation s'impose alors : « Port du casque obligatoire ». Cette fois, on en reste songeur. Mais trêve de préliminaires. Passons à l'acte, c'est-à-dire aux présentations :
 – Monsieur le Public, voici Madame la Comédie.
 – En chantier !

René Zahnd



SUR /) ENTRE (~~DERRIÈRE~~ APRÈS

Où est la place du théâtre dans la ville au milieu sur un bord en dehors SUR des ruines à la place de ?

Si ce nouveau théâtre était un palimpseste, écriture sur une écriture, trace sur des ruines ?

Le théâtre fait du neuf avec du vieux, croit faire de l'aujourd'hui avec du hier, revivre toujours ENTRE les mêmes spectres. Mais tout ce qui se fait *aujourd'hui* ne se fait pas au présent.

Le théâtre d'aujourd'hui se fait-il encore dans un théâtre ?

Si on construisait ce théâtre déjà pour autre chose, pour être un hangar à bateaux quand le lac sera monté de 10 mètres un abri pour migrants une halle d'exposition pour les restes d'aujourd'hui un théâtre pour un théâtre qui n'existe pas encore.

Détruire quelque chose pour y mettre un théâtre, un théâtre fait de restes fait de ruines fait de traces de souvenirs fait de lambeaux de morceaux de passé de présent de pierres arrachées d'un autre mur, une langue faite d'autres langues, un texte traversé d'autres textes. Un théâtre de spectres. Palimpsestes.

Mathieu Bertholet



Le décor est bâti, d'une tragédie
et l'on construit partout autour de lui
un théâtre de Comédie.
Mais qui relèverait le paradoxe, qui ?
aujourd'hui que la comédie est le masque de la tragédie.

Jacques Probst



Le théâtre public à l'épreuve des apories de l'évaluation et de la responsabilité

LAURENT FLEURY

« On ne peut qu'exiger un acte de probité intellectuelle: reconnaître que l'observation des faits, le constat de réalités mathématiques ou logiques ou la description de la structure interne de biens culturels, d'une part, et, d'autre part, la formulation d'une réponse à la question de la valeur de la culture et de chacun des contenus qui sont les siens, constituent deux ordres de problèmes absolument hétérogènes¹. »

Max Weber

Agrégé de sciences sociales, docteur en science politique, Laurent Fleury est professeur de sociologie à l'université Paris-Diderot (Paris-VII), chercheur au Centre de sociologie des pratiques et des représentations politiques, et président du Comité de recherche 18 « Sociologie de l'art et de la culture » de l'Association internationale des sociologues de langue française. Il a publié, entre autres, *Le TNP de Vilar: une expérience de démocratisation de la culture* [Presses Universitaires de Rennes, 2006], *Le cas Beaubourg: mécénat d'État et démocratisation de la culture* [préface de Bernard Stiegler, Armand Colin, 2007] et *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* [Armand Colin, 2011]. Il a également publié *Max Weber* [Presses Universitaires de France, 2009] et « Weber sur les traces de Nietzsche ? » [*Revue française de sociologie*, 2005]. *Comprendre Weber* paraîtra chez Armand Colin en 2014.

Les institutions du théâtre public n'échappent pas aux dispositifs d'évaluation qui concernent aujourd'hui plus largement l'ensemble des pratiques et des activités qui s'inscrivent dans les institutions, les établissements publics ou privés. Pour Charles-Yves Zarka, « l'idéologie de l'évaluation se répand comme une traînée de poudre. Elle se déploie partout, aussi loin qu'il est possible d'aller. Elle ne connaît pas de limite, ni d'âge (on évalue les enfants en maternelle), ni de secteur (l'enseignement, la recherche, la culture, l'art, etc., y sont soumis), pas même les dimensions les plus retirées de la personnalité, voire de l'intimité, [...] n'y échappent. Ainsi, l'hôpital, la justice, l'école, les universités, les institutions de recherche, les productions culturelles, l'accréditation de formes d'art, [...] sont investies par l'idéologie de l'évaluation². »

L'AVÈNEMENT D'UNE IDÉOLOGIE DE L'ÉVALUATION

Les sources historiques d'une valorisation

Si le vocabulaire et les procédures d'évaluation ont une dizaine d'années environ, la généralisation de ces dispositifs et leur valorisation procèdent de différents processus, dont certains séculaires. Sur un temps court, le tournant néolibéral qui date des années Reagan et Thatcher s'est accompagné d'un processus de *modernisation* de l'État – affichée également par des gouvernements socialistes³ – et, selon la formule consacrée, de *rationalisation*.

Sur un temps plus long, l'évaluation peut être lue comme la manifestation de la rationalisation, c'est-à-dire de l'emprise croissante d'une rationalité formelle, fondée sur l'application méthodique de règles et de procédures, qui permet *calculabilité* et *prévisibilité* (*Berechenbarkeit*) selon Max Weber, et dont la bureaucratie – forme emblématique du rationalisme occidental – apparaît comme le corollaire, si l'on accorde que la bureaucratie a partie liée à la rationalité dans un référentiel d'État modernisateur. Pour autant, la rationalisation perçue par Weber comme la caractéristique principale de la modernité occidentale n'est pas sans conséquences involontaires. Dès le début du xx^e siècle, Weber soulignait les risques contenus dans le processus de bureaucratisation, ajoutant avec sa perspicacité sans égale qu'une possible irrationalité pouvait procéder d'une hypertrophie du rationalisme, et que celle-ci pouvait également faire courir le risque d'un asservissement de la démocratie par ce qu'il nommait, dès 1908, la « dictature des bureaucrates ».

Le spectre d'une dictature des procédures

Weber observait déjà une emprise croissante des fonctionnaires, plus largement des bureaucrates, ceux-ci se singularisant par un *ethos* forgé dans la discipline bureaucratique (rationalité et impersonnalité) : le *bureaucrate* spécialisé (*der Beamte*) correspond selon lui à l'homme de la « profession-vocation » (*Berufsmensch*), au service tant de l'administration étatique que de l'entreprise moderne. La bureaucratie, notion descriptive et non péjorative pour Weber, caractérise donc l'État, mais aussi l'entreprise capitaliste, le parti ou l'Église et constitue, sous sa forme pure, le mode d'administration approprié à l'exercice de la domination « rationnelle-légale ». La multiplication de filtres bureaucratiques entre l'artiste et le politique, comme l'avènement de l'évaluation « comme technique et comme idéologie⁴ », semble aujourd'hui être tout à la fois le symptôme et un avatar de cette histoire séculaire.

L'évaluation manifeste par là même la consécration d'une conception technocratique du pouvoir qui ne date ni des années 1990, ni de la création de l'École nationale d'administration en 1945, mais qui s'enracine plus profondément dans une tradition qui débute, pour le cas de la France, avec Necker avant la Révolution française et qui se poursuit avec Napoléon et la création des grandes écoles sous l'influence des idéologues. Or, cette conception technocratique de la politique, qui se réduirait alors à la sempiternelle résolution de problèmes (*problem solving* dans le lexique américain de l'analyse des politiques publiques – *policy analysis*), peut s'avérer exclusive d'autres conceptions de la politique, plus anciennes aussi, puisqu'elles remontent à l'Antiquité qui définissait le politique comme l'institution d'un « vivre en société » et comme un « art du possible ».

Ces conceptions plus symboliques du politique sont aujourd'hui battues en brèche par l'avènement d'une conception plus technocratique, au sens étymologique du terme, qui pense le *pouvoir de la technique*. Par le développement d'écoles comme celles du *Public Choice* ou, plus récemment, du *New Public Management*, la science économique a puissamment contribué à ce glissement paradigmatique, entraînant, entre autres, la recherche de justifications de l'intervention publique par des arguments économiques (étude d'impact ou externalités positives), plutôt que le courage de la fonder sur un argument de légitimité politique⁵.

LES IMPLICATIONS D'UNE ÉVALUATION TECHNOCRATIQUE

L'injonction à un type de « responsabilité »

Le lexique de la comptabilité analytique emploie les termes de « centre de responsabilité » pour désigner un service ou un département au sein d'une institution : à ce centre de responsabilité est imputé un calcul de coûts. Le risque de penser l'évaluation sous les seuls traits du contrôle de gestion se révèle bien réel lorsque, au-delà de la définition d'un « cahier des charges », sont promus des termes, directement issus des sciences de gestion, tels que « tableaux de bord », « indicateurs ». Cette terminologie n'est pas propre au théâtre et c'est là que se lit l'avènement d'une idéologie qui s'impose à toutes les sphères d'activité et se double d'une injonction à la responsabilité.

Cette injonction comptable peut prendre les traits d'une injonction paradoxale lorsque l'injonction à la responsabilité des institutions se déploie sur fond de désengagement des pouvoirs publics en matière d'art et de culture dans un contexte de crise économique, ce qui fut le cas de la dernière décennie (2002-2012), du moins en France (ainsi depuis la crise des intermittents qui provoqua l'annulation de l'édition 2003 du Festival d'Avignon sous le ministère de Jean-Jacques Aillagon, jusqu'à la réduction du budget de la culture dans la loi de finances de 2012, sans oublier les effets du « sarkozysme culturel » marqué, entre autres, par une injonction à ce que l'offre des institutions culturelles réponde à la supposée demande⁶).

L'injonction à la responsabilité, qui trame l'omniprésent discours de l'évaluation, et la responsabilisation qui lui est indissolublement associée, renvoient souvent à une forme de culpabilisation, et pensent la responsabilité en termes d'imputation, catégorie tout à la fois juridique et morale. Un premier paradoxe réside dans l'oubli d'un sens plus large de la responsabilité politique, la pensant en termes d'assumption⁷ et consistant à assumer la réalité (les spécificités des contraintes d'un lieu voué à la création théâtrale et chorégraphique), à assumer la dualité (excellence artistique et démocratisation de la culture), à assumer la pluralité des logiques d'action, sans exclusive, c'est-à-dire la conjonction des contraires (logique de service public, logique de protection du risque esthétique, logique marchande et logique « réputationnelle » favorisant la soumission au critère de « succès public »). Cette responsabilité, toute politique, qui consiste à assumer la réalité, la pluralité, voire l'irréductible antagonisme des valeurs, et qui est aussi le propre d'un directeur de théâtre affrontant la gestion de l'inconciliable, s'avère peu valorisée, voire oubliée par un discours privilégiant la logique de l'imputation, de la culpabilisation pour qui dérogerait à la maîtrise de l'équation budgétaire.

Cette conception comptable de la responsabilité ne saurait épuiser le sens ou le goût de la responsabilité, et ne représente donc qu'un type de responsabilité. En France, par exemple, elle n'est par ailleurs pas sans conséquences sur la conception même de la culture qui fut conçue par André Malraux comme un « enjeu de civilisation », par François Mitterrand comme un « projet de société » avant d'être réduite par Nicolas Sarkozy à un simple « coût ». Héritage de la colonisation du politique par le néolibéralisme et son cortège de changements paradigmatiques, cette rétrogradation de la culture à un statut de « coût » s'accompagne d'une aliénation de la création artistique et de l'expérience esthétique.

Les apories d'une impossible évaluation

La question de l'objet même de l'évaluation pourrait dessiner une première figure aporétique. La spécificité du spectacle vivant fonde sans doute l'impossible évaluation de la puissance de la création. Comment en effet évaluer la puissance intrinsèque d'une œuvre ? Comment évaluer la puissance d'ébranlement de l'art ? Sa capacité à « transfigurer la détresse en beauté » (*La Naissance de la tragédie*) ? Comment évaluer ce que Nietzsche nommait la puissance de l'art à opérer une « transvaluation des valeurs » par sa faculté à ébranler nos représentations et à façonner nos modes de vie, de nouveaux modes d'existence et/ou manières de vivre ? Comment évaluer la puissance de l'art à critiquer, mieux que tout traité de sociologie ou de science politique, les normes de la société ? Comment évaluer la puissance du théâtre à offrir et opposer l'utopie d'un univers indestructible de beauté à l'effondrement d'un monde désenchanté ? Comment évaluer la puissance critique et utopique du théâtre ? Comment évaluer la puissance que l'art possède également de nous protéger de la barbarie en nous offrant la possibilité de sortir de la compacité ? Comment évaluer ce que Max Weber nommait la fonction de *délivrance* (*Erlösung*) de l'art ? Le théâtre, dans le cœur de son activité et de son métier, semble ainsi travailler à promouvoir ce qui échappe à un dispositif d'évaluation : l'acte de création et le pouvoir de l'imagination. Comme l'écrit Claude Javeau, « la poésie n'a pas de prix⁸ ».

De plus, le théâtre est souvent jugé sur le mode négatif du manque : les effets *reproducteurs* de la culture sont ainsi plus souvent relevés que

les effets *émancipateurs* de l'expérience esthétique, y compris par les sciences sociales. Or, si le théâtre peut parfois exacerber des processus de domination (distinction, disqualification de certains publics, voire exclusion culturelle des *non-publics* : ainsi des catégories comme *exclusion*, *dénuement*, etc. ont-elles été proposées, en France, par Olivier Donnat), il définit dans le même temps un lieu pouvant favoriser des processus d'émancipation. Le théâtre favorise des processus de résistance, d'engagement, d'émancipation qu'il a pu opposer aux formes de domination. Et, au-delà de leurs représentations et de l'affirmation de la fonction émancipatrice du théâtre, il importerait d'analyser ses pratiques, afin de comprendre les modalités mises en œuvre pour favoriser cette émancipation⁹. En quoi des dispositifs d'évaluation pourront-ils rendre compte de dominations combattues, voire dépassées ? En quoi le théâtre offre-t-il une émancipation possible dans le diagnostic même de l'aliénation menaçante ? Autant de questions qui se posent avec une acuité d'autant plus vive que l'évaluation ne pense plus guère *a priori* la culture comme vecteur d'émancipation ou de civilisation, mais plutôt comme un « coût » suscitant des soucis de gestion.

LES DANGERS D'UN RETOURNEMENT AXIOLOGIQUE

La liquidation d'une idée du public

Une dérive lexicale a vu se succéder plusieurs termes pour évoquer ce qui, naguère, était désigné par le mot « public » : après la désignation de « publics » au pluriel, sont ainsi apparus les mots de « fréquentation », de « remplissage », puis de « taux de remplissage » pour le qualifier. En effet, l'éclosion du marketing culturel a puissamment participé à penser les publics comme agrégats statistiques en référence à une segmentation des publics et en quête d'un contentement des publics mesuré par des enquêtes de satisfaction. L'idée ici n'est pas de critiquer l'usage du pluriel – plus adéquat à décrire la réalité de ce qu'il est convenu d'appeler une « distribution sociale des pratiques culturelles » pour mieux rappeler non seulement la diversité effective des publics mais aussi les taux différentiels de fréquentation des équipements culturels en fonction d'une série de variables sociodémographiques telles que le sexe, l'âge, la catégorie socioprofessionnelle ou le lieu de résidence qui fournissent la base de ce qu'on nomme, plus classiquement encore, une sociographie des publics – mais de repérer le glissement sémantique et paradigmatique à l'œuvre dans cette évolution.

Le théâtre, dans le cœur de son activité et de son métier, semble ainsi travailler à promouvoir ce qui échappe à un dispositif d'évaluation : l'acte de création et le pouvoir de l'imagination. Comme l'écrit Claude Javeau, « la poésie n'a pas de prix ».

Ces syntagmes apparus dans les années 2000 procèdent de la conjonction d'une culture de l'évaluation des politiques publiques qui s'est déployée en France dans les années 1990 et d'une crise économique et financière provoquant une contraction radicale des financements sur fonds publics. La conjonction de cette nouvelle culture politique et de cette conjoncture économique a en effet transformé l'évaluation dans le sens d'une logique comptable de contrôle de gestion, au risque de confondre « ce qui se compte » avec « ce qui compte » et d'oublier que la valeur d'une politique ne saurait se réduire à ses seuls résultats chiffrés¹⁰.

Parce que ceux-ci s'avèrent aisément objectivables par la mesure d'une fréquentation, voire d'un « remplissage », voire d'un « taux de remplissage », le succès public apparaît parfois comme l'un des critères de référence pour juger de la direction d'un théâtre. Son avènement comme critère de référence pour former un jugement sur la valeur d'une action ou d'une politique doit donc être référé à ce contexte qui érige le succès médiatique comme seule valeur, pouvant coïncider tout à la fois avec la logique marchande d'une adéquation entre l'offre et la demande et avec la logique médiatique qui fonde l'existence sur la reconnaissance et la notoriété.

L'imposition du « succès public » comme critère d'évaluation à des directeurs de théâtre peut avoir un impact artistique et politique sur l'acte même de programmation. Prendre le « succès public » comme critère de référence pour juger d'une pièce ou d'une programmation peut conduire à un déni du choix de programmation et, par conséquent, au déni même de la création artistique.

Prendre le « succès public » comme critère de référence pour juger d'une pièce ou d'une programmation, c'est consentir à cultiver un « horizon d'attente », comme l'eût dit Jauss, et s'interdire le risque de toute rupture de ce même horizon d'attente : autrement dit, cela peut conduire à s'interdire de provoquer le moindre déplacement, à s'interdire de susciter une expérience esthétique qui peut passer par une émotion, fût-elle de rejet. Prendre le « succès public » comme critère de référence pour juger d'une pièce ou d'une programmation, c'est risquer ce que Tocqueville eût nommé une « tyrannie de la majorité » et participer à la valorisation d'une norme « marketing » qui peut alors s'ériger en valeur : valeur de l'adéquation de l'offre et de la demande, valeur négatrice en son principe même de l'acte de création.

La dégradation de l'art et de l'artiste

L'emploi des guillemets marque la référence au lexique employé par les agences de notation à propos de la note (A, A+ ou triple A) qu'elles décident d'attribuer aux États pour sanctionner, positivement ou négativement, l'orientation de leurs politiques économiques. C'est en ce sens métaphorique, emprunté à la sémantique de l'économie politique des années 2010, que nous usons volontairement du terme « dégradation », pour mieux caractériser le processus de destitution dont l'artiste semble aujourd'hui être l'objet. Une inversion statutaire s'avère aujourd'hui de plus en plus présente. La parole du poète, longtemps considérée comme valeur cardinale des choix de programmation, cède aujourd'hui de plus en plus souvent la place au « succès public » comme critère sur lequel se fondent nombre de programmations.

Ce glissement, voire cette possible substitution, entraîne toute une série de conséquences pour l'artiste. Au premier rang de celles-ci apparaît la conséquence mortifère de l'autocensure, négatrice de liberté. L'intériorisation de la valorisation du « succès public » peut conduire l'artiste à consentir à renoncer au choix d'un poète pour mieux se soumettre à l'emprise d'un tel critère. « Servitude volontaire » eût dit La Boétie ? Les processus de soumission et d'adhésion sont souvent entrelacés. Il reste que l'impératif de connaître le « succès public » peut alimenter plusieurs risques, tels la « tyrannie des besoins » (lorsque l'artiste doit sans relâche chercher des financements), la « culture de la peur » (celle de connaître un « échec » et de ne plus être alors programmé ; l'échec devient interdit lors même que la création artistique se nourrit de la problématique de l'insuccès) et la « dégradation de la personnalité » (pour emprunter à Richard Sennett). La consécration du « succès public » comme critère de jugement d'une programmation conduit donc paradoxalement à la destitution de l'artiste, longtemps placé au centre de l'économie politique de la création artistique et qui s'en trouve paradoxalement écarté. La relégation se faisant au profit du critère du « succès public ».

CONCLUSION

Le développement de l'évaluation qui procède de cette injonction à la responsabilité autorisait donc quelques retours critiques. Sous une perspective historique, l'évaluation, initialement pensée dans ses enjeux *politiques*, semble aujourd'hui être de plus en plus réduite à des enjeux *techniques*. La réduction de l'évaluation à l'établissement de tableaux de bord, à des pratiques de contrôle de gestion ou d'audit organisationnel, élude toute une série d'enjeux, plus politiques, tels que le rapport à la culture et à sa valeur, mais aussi le rapport aux conséquences de l'action (risque d'un « paradoxe des conséquences »

comme l'eût nommé Max Weber), pouvant conduire jusqu'à l'oubli même du politique, c'est-à-dire à la destitution de la chose publique, à l'abandon des libertés artistiques, à l'occultation des enjeux démocratiques de l'évaluation, si l'on accorde que celle-ci permet de s'appropriier les termes mêmes d'un débat, en convoquant et refondant tout à la fois une délibération sur les critères de référence autorisant la formation d'un jugement sur la valeur d'une œuvre esthétique ou d'une action politique.

S'il était une idée à retenir, par-delà même la question de l'évaluation et de la responsabilité ici traitée, c'est l'idée que la pensée nous libère des catégories que l'on croit trop souvent évidentes, parce qu'elles ne sont précisément plus pensées et deviennent ainsi impensées. « Penser est un acte périlleux », écrivait Michel Foucault. S'y obliger suppose donc un engagement : penser consiste à se tenir au difficile, c'est-à-dire à fournir l'effort de résister à l'emprise de « vérités » sédimentées en des métaphores, dont on a oublié qu'elles sont illusoire parce que, trop usées, elles ont perdu leur force sensible. Penser permet donc de se déprendre de fausses évidences. Plusieurs étaient logées dans la seule et récurrente incantation à l'évaluation.

C'est pourquoi nous choisissons de qualifier ces processus d'aporétiques, si l'on pense l'aporie comme une impasse de la raison ou, plus étymologiquement encore, comme l'impossibilité d'un chemin (de *a*, privatif, et *poros*, le chemin). S'il est une aporie, alors le problème se révèle insoluble et peut conduire au pire : le consentement aux dispositifs d'évaluation, seulement pensés comme procédures techniques, peut s'avérer porteur d'une paradoxale, et inattendue, destitution de la responsabilité, politique et artistique.

Laurent Fleury

1. Max Weber, *La Science, profession et vocation*, Éditions Agone, Marseille, 2005, p. 41.

Nous soulignons.

2. Le terme « idéologie » est à prendre au sens qu'il a acquis depuis Marx : une vision du monde ou, plus modestement, une représentation illusoire qui transforme et même inverse la réalité, et qui, pourtant, suscite la croyance ou l'adhésion. Charles-Yves Zarka, « L'évaluation : un pouvoir supposé savoir », dans *La Destitution des intellectuels*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 57-76.

3. Pour le cas de la France, le Premier ministre Michel Rocard commande à Patrick Viveret un rapport sur l'évaluation des politiques publiques : *L'évaluation des politiques et des actions publiques*, La Documentation française, 1989.

4. En référence à Jürgen Habermas, *La technique et la science comme « idéologie »* (1968), Gallimard, 1973, Denoël, Coll. Bibliothèque Médiations, rééd. 1984.

5. Comme le rappelle l'économiste Xavier Dupuis, « la légitimité de l'intervention publique doit, par conséquent, être formalisée en objectifs politiques (aide à la création, aide à la diffusion, élargissement des publics) dont les subventions en sont le coût. Ces objectifs, le marché n'aurait jamais pu les assumer et il est logique que les institutions (théâtres, orchestres...) créées pour y répondre ne puissent survivre sans soutien public. » Dans « De la légitimité de l'intervention publique », *Théâtre/Public*, n° 107, mars 2013.

6. Martial Poirson, « De quoi le "sarkozysme culturel" est-il le nom ? », *Théâtre/Public*, n° 107, mars 2013.

7. Voir Jérôme Truc, *Assumer l'humanité. Hannah Arendt : la responsabilité face à la pluralité*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.

8. Pour Claude Javeau, si la poésie n'a pas de prix elle n'est donc pas une marchandise, elle n'a qu'une valeur d'usage, et son statut en tant qu'objet échappe aux lois habituelles de l'économie. Voir « Poésie et marchandise », dans *Sources*, revue de la Maison de la Poésie : « Écriture et crise de la pensée au xx^e siècle », février 2000, p. 250-259.

9. Nous nous permettons de renvoyer à Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar : une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

10. Laurent Fleury, « "Mesurer" les pratiques culturelles ? Enjeux épistémologiques et idéologiques de choix méthodologiques », dans André Ducret et Olivier Moeschler dir., *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles. Contraintes collectives, logiques individuelles et transformation des modes de vie*, L'Harmattan, 2011, p. 23-45.

« Imaginons qu'une autruche savante ait l'idée bizarre de sortir la tête du sable. Ce qu'elle verrait autour d'elle – en guise d'“Autre” – ce ne seraient que des culs d'autruches, fièrement dressés vers le firmament, mais sans “visage”. »

YVES CITTON, *RENVERSER L'INSOUTENABLE*

Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

Archaïque

Traction hippomobile, lampe à pétrole, moulin à eau, congés payés, grève, conventions collectives, amour de la littérature.

Compagnie

Qui réunit des compagnons.

Compagnon

Qui partage le pain.

Crise

Jusqu'au siècle dernier, ce mot indiquait un moment décisif dans l'évolution d'un processus incertain, qui se concluait par une guérison ou par une disparition. La crise désormais n'a plus de fin et désigne un état intermédiaire permanent. Avant-goût de l'infini.

Workshop

Mot anglais signifiant « atelier » (trop populaire).

Debriefing

Mot anglais signifiant « compte rendu » (trop scolaire).

Think tank

Expression anglaise signifiant « groupe de réflexion » (trop universitaire).

Blacklister

Mot anglais signifiant « mettre sur liste noire » (trop clair).

Populaire

Quiconque est reconnu par les médias et travaille à augmenter cette reconnaissance.

Élitiste

Quiconque travaille pour les élus.

Rayonnement

Processus d'émission ou de transmission d'énergie sous forme de particules, d'ondes électromagnétiques, ou d'ondes acoustiques.

Rayon

Trajectoire rectiligne suivant laquelle se propage une radiation.

Réfléchir

Renvoyer un rayon dans sa direction d'origine.

Défléchir

Détourner un rayon de sa direction première.

Expert

Qui a une grande habileté dans une activité quelconque.

Expertise

Procédure qui neutralise la dimension politique d'un processus.

Pragmatique

Qui prend les choses telles qu'elles sont et ne prétend pas les changer.

Utopiste

Qui manifeste une perversion surréaliste à vouloir changer le monde.

Surréaliste

Qui contredit la réalité définie par les marchés. Un ouvrier gréviste est ainsi le successeur d'André Breton.

Je m'adresse ici au théâtre d'aujourd'hui, celui que nous faisons, celui que nous voyons et encourageons ou décourageons. Je m'adresse à lui à partir d'une volonté : dire le théâtre que nous désirons, parce que nous l'aurons examiné doublement, du point de lui-même – le théâtre, c'est mon hypothèse, doit toujours prendre des décisions quant à lui-même (et certaines le blessent) – et du point de la vie. Ainsi, à rebours peut-être, vous invité-je à peser votre exigence, à lui redonner droit, à l'adresser au théâtre. Pourvu, n'est-ce pas, qu'elle soit une chose sincère et, je crois, le fruit d'un travail nouveau. Je ne crois pas, pour cela, que nous devions nous référer à ce qu'on dit aujourd'hui du théâtre, pas plus qu'à ce qu'on nous dit de la vie. Tout le monde sait qu'à chaque fois qu'on entend une phrase qui commence par : « Les gens pensent... », aucun de nous ne s'y reconnaît. Ainsi ce qu'on nous dit de ce que les gens attendent du théâtre n'est pas vrai. Je pense que le moment est venu de dire cela. Comme de travailler à redonner droit et mots aux attentes de théâtre. C'est ce que je propose ici. Je fais mes hypothèses – elles ne sont pas seulement académiques ou savantes, elles sont le fruit de ma propre exigence –, je les soumets et j'espère qu'ainsi, par émois, lueurs, colères, dépit, un vocabulaire et des assignations apparaîtront.

Mon postulat est qu'une représentation de théâtre, je le répète, est un double événement : elle fait apparaître, reconnaissable et nouveau, le théâtre ; et elle éclaire et rend de nouveau vivable un point de la vie. Cette rencontre n'a pas toujours lieu. Nous sommes patients. Nous le savons mais nous pouvons attendre ; souvent, c'est ainsi que nous goûtons nos soirées de théâtre. Mais je crois d'une manière ferme que quiconque, fût-ce par oui-dire, a su que le théâtre était cet événement, peut sentir maintenant qu'il est capable d'un travail nouveau pour le théâtre. Et que c'est à lui, par-delà les discours « experts », qu'il faut maintenant s'en remettre. Aucun de ces discours ne parle du théâtre du point de cette rencontre avec lui. On peut parler de beaucoup de choses, « du plaisir des gens », « du besoin qu'ils ont de se libérer des soucis, de se consoler, d'apprendre, d'être divertis, régalés, étonnés, troublés, bouleversés », que sais-je encore. Et je crois, pour ma part, que chacune de ces choses est peut-être admissible. Mais cela ne parle pas de l'expérience que nous avons du théâtre quand il est rencontré. De cette double poignée de gratitude qu'il nous donne quand, et de lui et de ma vie d'homme, je suis de nouveau éclairé.

Par méthode, donc, j'affirme la confiance dans la capacité de tous à penser le théâtre si elle sait se rapporter à la fidélité à cette rencontre. Par méthode aussi, je propose d'engager cette capacité en lui soumettant mes formulations. Par méthode enfin, je propose de commencer par quelques notions internes au théâtre, posant – et c'est un de mes crédos – qu'en des temps où le théâtre est dur à penser, il faut :

- a) insister sur l'idée que le théâtre se pense lui-même en même temps que la vie ;
- b) recommencer ensemble le travail ras et précis des nominations.

Par politique, en plus de la méthode, je propose que nous fassions le travail, dans la paix et la patience, contre ceux qui (et qui faisant ceci, ne travaillent pas) nous disent impatients, de plus en plus paresseux, ou – et c'est tout comme – plus malins que nous ne sommes.

Cette fois, je parlerai du jeu. Je soutiens que le théâtre dort en partie de ne plus être un art sérieux

Le jeu

MARIE-JOSÉ MALIS

du jeu de l'acteur. Je soutiens qu'en majorité, et sous des formes diverses certes, mais concordantes, nous assistons à un retour en force du naturalisme. Et je rappellerai que le naturalisme a été l'ennemi contre quoi, au début du xx^e siècle, par Meyerhold, Brecht, Pirandello, etc., l'invention de la mise en scène s'est constituée.

Je vais aller vite. Le naturalisme, c'était par les Meiningers et par Stanislavski, cet art raffiné de la concordance entre le « personnage » et l'acteur. Il demandait une technique précise, complexe, usant de composantes artificiellement découpées en quelque sorte (le corps mobilisé pour exprimer des émotions, etc.), il requérait une enquête imaginative et scientifique tout à la fois, sur tous les aspects de la psyché mais aussi sur la logique et la teneur du récit qui permettaient que, dans le personnage et pour l'acteur, une chose puisse organiquement s'enchaîner à une autre, sans heurt, comme par un effet de poussée naturelle des choses dans les choses. Et tout cela visait à une totale disparition de la distance qui séparait l'acteur du personnage, à la disparition des traces du travail qui avait conduit l'acteur à comprendre l'entièreté du personnage et de son « rôle » dans la pièce.

Pourtant.

Meyerhold, tentant d'arracher Tchekhov au naturalisme stanislavskien, insiste dans l'une de ses lettres sur les qualités « fantastiques », quasi symbolistes, de l'écriture tchékhovienne. Il donne ainsi un indice sur ce que le naturalisme évacuait sans le savoir. L'anomie, l'in-humain hors et dans l'humain, le hors du connu, l'exception. Cette anomie ne pouvait se résoudre dans les capacités expressives du jeu naturaliste. On sait à quel point les grands acteurs naturalistes peuvent aborder la splendeur véridique des états de débordement émotionnel. Mais cela se fait par une économie homogène au connu. Par accumulation ou soustraction, en quelque sorte. Rien des bizarreries, du grotesque, du contre-chant parodique, du sublime « faussé » des gens qui cherchent à délivrer le théâtre de l'idée qu'il « représente ». Or, le théâtre, je ne vais pas cesser de le répéter, est l'art qui ne représente pas, il fait autre chose : il présente la simplification obtenue par une éclaircie, il présente le nouveau.

Le naturalisme s'est rétréci et son efficacité s'est jugée à la capacité de l'acteur à donner vraisemblance entière au personnage. Il faut ici rappeler que ce qui permet au naturalisme d'évoluer vers un rétrécissement, c'est l'idée de vraisemblance. Au fond, nous retrouvons l'idée non pas du vrai mais de ce qui en a semblance, et cette semblance est jugée de l'extérieur, par le public entre autres, et dans des effets d'époque. Dès lors, nous sommes dans ce que Meyerhold et Brecht et tant d'aventuriers de l'esprit rejetaient comme la blessure mortelle du théâtre : un théâtre conforme à l'idée que l'on se fait déjà de la réalité et de l'humanité, comme à l'idée que l'on se fait déjà du théâtre.

Cette conformité peut être complexe. Ou plutôt, on peut être conforme à une idée déjà complexe de la réalité. C'est même le plus souvent ce qu'on voit au théâtre. On ressort avec conformisme les postures non-dupes qui sont « marchandisées » dans la société actuelle : le cynisme, le scepticisme, la critique. Le naturalisme aujourd'hui, c'est par exemple la désinvolture artiste du jeu pratiqué dans certains collectifs, le relâché des corps modernes, l'oralité sans artifice, au plus près de nos corps actuels ; le naturalisme, c'est l'obligation qui est

faite aux artistes de chercher leur modernité dans l'art du fragment, du collage/montage, du « post-dramatique-enfin », toutes ces esthétiques qui se justifient du fait que « le monde est ainsi, fragmentaire et désordonné » et où l'on voit bien que derrière la pseudo-complexité des agencements, la passion à l'œuvre n'est finalement que celle très tiède du réalisme.

Mais le naturalisme, c'est aussi l'académisme des jeux expressifs et virtuoses, inchangés ceux-là, des productions qui visent à l'efficacité, à la puissance sans restes et sans aspérités. Ce qui est naturaliste ici, c'est la démonstration que le théâtre y ressemble à du théâtre, à l'idée qu'on s'en fait en général.

On voit ici que pour penser aujourd'hui le théâtre, nous sommes pris entre deux feux. Entre deux conformismes pour tout dire : le conformisme d'un théâtre académique et le conformisme d'un théâtre contemporain. Et mon hypothèse est qu'ils sont tous deux des réalismes. Des réalismes fondés sur un jeu faiblement naturaliste, fût-il naturalisme « branché » ou naturalisme « ringard ».

Cet encerclement n'est pas rien. C'est pourquoi il faut travailler vraiment. C'est, je crois, le véritable danger du théâtre aujourd'hui : à ne pas travailler, on laisse faire les autres et pousser leurs logiques argumentatives. Je refuse par exemple, quant à moi, les oppositions entre théâtre narratif et non narratif, de texte et de plateau, etc. C'est pourquoi, entre autres, je propose de passer par la catégorie du jeu pour voir ce qui fait ligne de séparation et me permet de penser le théâtre que je désire et le théâtre mauvais ou faible que je ne désire ni ne veux épargner.

Dans l'une des tables ouvertes que nous avions tenues en 2012 au Théâtre Paris-Villette, Judith Balso avait montré comment, à rebours du naturalisme, en même temps que naissait avec Meyerhold la mise en scène, naissait, dans une extraordinaire configuration européenne, un mouvement qui mettait au cœur du théâtre la question du jeu. Meyerhold donc, Artaud, Brecht, Pirandello, etc. Elle proposait d'envisager que toutes ces théories, en dépit de leurs différences, pouvaient soutenir ce point commun : qu'elles proposaient à l'acteur de tenir un jeu « clivé ». Un jeu où il s'agirait au moins de faire deux choses à la fois.

Ce jeu clivé, il est en effet bien à l'œuvre dans les théories de Brecht et de Meyerhold à tout le moins. Il sera à l'œuvre aussi dans le travail des grands metteurs en scène de la séquence qui va du début de ce siècle jusqu'aux années 80 : Kantor, Grüber, Vitez, pour ne parler que de quelques-uns.

Ce jeu fait apparaître dans le processus mimétique quelque chose qui échappe à la ressemblance du déjà connu. Ça ressemble et ça ne ressemble pas. Clivage. Dans le reconnaissable de la figuration, ça échappe et explose (Vitez), ça soustrait ou suspend (Grüber), ça multiplie, accélère, acrobatise, mécanise, ça danse, ça vole, ça défigure, ça distord ou exagère, ça balbutie et marionnettise (Meyerhold et toute sa si belle prospérité étoilée : Kantor, Tanguy...), ou ça intériorise l'intellectualité froide du commentaire dans la chaleur de l'acte (distance brechtienne), ou ça interrompt le jeu du reconnaissable pour que le commentaire à distance impose sa ligne parallèle (Brecht encore).

Pourquoi toute cette complication du jeu ? Il s'agit d'y installer une chose essentielle : le théâtre n'est pas le lieu de la reproduction de la réalité. Il est le lieu où elle s'éclaire. Cette éclaircie est

essentielle au théâtre. Si l'on y renonce, il meurt, ou plutôt, survit bassement et sert la passion identitaire. Je ne vais pas au théâtre pour y reconnaître ce que je sais déjà, ni non plus seulement pour y reconnaître la critique déjà connue du monde (soit une mise à distance déjà amortie). J'y vais pour que quelque chose se remette à bouger qui était arrêté. Cette éclaircie est une bataille. Si elle était déjà disponible dans le monde, nous le saurions et nous n'aurions alors qu'à la répéter au théâtre (ce que le théâtre fait le plus souvent : il feint de découvrir une critique déjà là !) C'est une bataille dont le jeu de l'acteur est le témoin et le véhicule. L'acteur lutte entre le déjà connu, le lourd du monde et de ses habitudes, et la nouvelle allure de ce qui s'entrevoit, s'éclaircit ou encore s'inaugure. Cette bataille fait nouage en lui, il doit travailler à réduire ce nouage ou plutôt à l'exprimer ; il entraîne son corps et son esprit, *a priori*, à toutes les extensions possibles, et dans le cours de la répétition, il découvre la portée réelle et de détails de chacun des enjeux de la bataille.

Cette découverte, dans la grande séquence théâtrale du xx^e siècle, c'est le metteur en scène-directeur d'acteurs qui a aidé l'acteur à la mettre en œuvre. Seul l'acteur saura exprimer dans la justesse d'un corps et d'un esprit réels ce qu'un texte, un acte de plateau, portent d'universelle éclaircie pour nous tous. Et le metteur en scène-directeur d'acteurs est celui qui aide à cerner ce point où le possible non encore entrevu se met à labourer le texte de son insistance et à ouvrir l'écart entre la vie morte de la réalité et la splendeur nouvelle de la vie aérée, dont tout acte de théâtre propose le rêve ou l'intuition. Le metteur en scène-directeur d'acteurs a réinventé l'idée que seul l'acteur peut être le lieu du possible. Car le théâtre, ce n'est pas seulement la réalité mais ce n'est pas non plus seulement des idées. C'est le chemin concret de situations précises, de points infiniment réels par où en effet une nouvelle configuration apparaîtra. Le théâtre, c'est l'amour du réel, non pas pour en reproduire l'apparence déjà sue, mais pour montrer que ce qui sera nouveau et événementiel dans notre vie ne sera jamais qu'un prodige dans la matière même du réel. Et c'est en cela qu'il est l'amour du réel et pas seulement sa critique. Il faut des humains au cœur singulier, il faut une matière dont la frappe a l'originalité et la saveur inattendues des vrais êtres de la vie, il faut des situations concrètes avec leur ciel, leur époque, leurs lieux, leurs subjectivités ; il faut attraper au théâtre l'amour de la terre. Le metteur en scène aime l'acteur comme il aime la vérité, et la vérité n'est pas un ciel au-dessus du monde mais l'apparition de lignes à la frappe si juste parce que levées à même le monde. Rien n'est plus beau pour lui que cette chose dont il ne savait rien avant de l'avoir découverte dans l'acteur : qu'une vérité tant aimée dans le texte, traquée et amoureusement invitée, ait cette conséquence de chair et d'espace et d'esprit, dont vraiment il ne savait rien avant de l'avoir vue dans l'acteur. Et si le théâtre est aussi une nécessité pour nous tous, c'est parce qu'il est cette école dont on ne veut plus : un prosaïsme.

Aujourd'hui, le théâtre progressiste est un didactisme faible, les idées y tombent par-dessus les corps et il faudrait en conclure ainsi que nos solutions tomberont de quelque pédagogie par-dessus les êtres. Misanthropie, au fond. Le théâtre réel organise l'expérience du contraire : ce sont des hommes et des femmes singuliers pris dans des situations concrètes qui sauront toucher une corde du réel pour le libérer. Il faut à ces hommes

et femmes des pensées et des méthodes, ça oui, mais il faut préserver pour eux la capacité intacte de leur invention.

Aujourd'hui, c'est de cela qu'on nous désespère : de notre capacité. Je soutiens donc que le jeu clivé est le jeu qui dit la capacité de l'homme. Ni esclave de la reproduction du réel, ni non plus ventriloque d'idées sans sujets. Le jeu clivé, c'est l'inventivité d'un acteur singulier, dans la matière d'un monde donné, sous la poussée d'un universel.

J'ai remarqué chez plusieurs de mes amis le même phénomène. Ces amis, ce sont des travailleurs, des hommes, souvent modestes, qu'une idée de la fraternité habite d'on ne sait quelle origine : celle de leurs pères, celle des histoires lues ou entendues, celle de leurs expériences. À chaque fois qu'avec eux, l'on vient à raconter des histoires d'individus qui ont fait preuve d'une capacité de justice ou de courage réels, j'ai remarqué que ces amis ne peuvent s'empêcher d'être pris de larmes. C'est comme s'ils reconnaissaient dans de telles histoires ce que c'est que la capacité vivante des hommes : la traversée impérieuse d'un universel en nous qui nous « ré-forme » et nous rend capables d'actes. Mais aussi, je sais que les larmes de mes amis sont le tribut de gratitude que l'on doit pas seulement aux idées, mais au fait que ces idées sont pour tous, qu'elles tombent en tous et que l'événement est promesse pour tous.

Meyerhold appelait ses acteurs les « montreurs de jeu » car il faut au théâtre que la capacité se voie et s'affirme. Et que se voie et s'affirme le travail. Le travail du théâtre et des hommes, très concret, pour qu'elle soit maintenue.

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 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. Aux mois de mai et de juin 2013, elle présentera à la Comédie sa nouvelle création, *Le Rapport Langhoff*, et, en juillet 2014, *Hypérion* de Hölderlin au Festival d'Avignon.

La faille de l'origine

FRANÇOIS ANSERMET

Sur la mise en scène par Catherine Marnas
de *Lignes de faille*, d'après le roman
de Nancy Huston

«Voilà le mirage: l'avenir plus réel que
le présent. Cela n'étonnera pas: dans une vie
terminée, c'est la fin qu'on tient
pour la vérité du commencement.»

Jean-Paul Sartre, *Les Mots*¹

Psychanalyste, Professeur, chef du service de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent aux hôpitaux universitaires de Genève, directeur du département de psychiatrie de l'université de Genève, François Ansermet développe une ligne de recherche axée d'une part sur le champ de la périnatalité, et d'autre part sur le lien entre neurosciences et psychanalyse. Sa collaboration avec le Professeur Pierre Magistretti sur le développement de ce lien entre neurosciences et psychanalyse a abouti à la création de la fondation Agalma à Genève, qui se consacre également aux liens entre art, science et psychanalyse. François Ansermet anime à Paris un séminaire intitulé «Les enfants de la science», dédié en particulier aux nouveaux modes d'origine rendus possibles par les avancées des biotechnologies. Parmi ses récentes publications, on peut citer *Les Énigmes du plaisir* (avec Pierre Magistretti, Odile Jacob, 2010), *À chacun son cerveau* (avec Pierre Magistretti, Odile Jacob, 2011), *Clinique de l'origine: l'enfant entre la médecine et la psychanalyse* (Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2012), *Malaise dans l'institution: le soignant et son désir* (avec Maria-Grazia Sorrentino, Anthropos, 2013, troisième édition).

Lignes de faille met en scène le regard de quatre enfants de six ans sur quatre générations. À six ans, chacun est encore cet enfant chercheur que Freud a repéré², curieux de tout savoir, en quête d'une vérité qui lui échappe, sur sa venue au monde, sur son origine, sur ce qui l'a précédé. Pourquoi suis-je moi et pas quelqu'un d'autre? Pourquoi ici et pas ailleurs? Pourquoi maintenant et pas en un autre temps? Et l'enfant, à partir de ce regard qu'il porte sur les autres, ne cesse de construire des théories pour tenter de saisir une réalité qui lui échappe, une histoire qui s'est jouée avant lui, même si elle a présidé à sa venue au monde. Qui est-il? D'où vient-il? Ces questions, à partir desquelles se définit l'identité, se révèlent être fondamentalement sans réponses, hors celles que chacun se donne ou celles qu'on lui donne, et qui finissent par le définir par rapport à l'autre, par lui donner une identité.

L'IDENTITÉ: UN PIÈGE DE L'HISTOIRE ?

L'enfant regarde l'histoire: pas seulement celle de ses parents ou de sa famille, mais aussi celle du monde tel qu'il va, tel qu'il devient. Sol en 2004, depuis la Californie, c'est la guerre d'Irak qu'il rencontre; Randall en 1982, à New York, vit le choc de l'invasion du Liban par Israël; pour Sadie en 1962, c'est la baie des Cochons et l'assassinat de Kennedy; jusqu'à Kristina en 1944 à Dresde qui aura le choc de son origine qu'on découvre en toute fin de spectacle, en un moment de bascule et de destruction où tout se renverse en donnant rétrospectivement un sens à ce qu'on avait essayé de saisir précédemment – et voilà que l'autruche qu'est chacun de nous à sa manière, sort d'un coup la tête du sable.

La question de l'origine dans ce spectacle est nouée à la politique du monde et à la façon dont chacun est traversé par une histoire qu'il subit plutôt que de la construire. L'histoire le traverse en même temps qu'il traverse l'histoire. En résultent des chocs tectoniques qui laissent en effet des lignes de faille, qu'il s'agit de suivre pour retrouver les fils de l'histoire de chaque sujet pris dans l'histoire du monde.

Mais qu'est-ce que l'histoire? Qu'est-ce qu'une vérité historique? Y en a-t-il une? En tout cas, quelle valeur a-t-elle pour le sujet? Ne génère-t-elle pas trop souvent des pièges identitaires? L'identité est toujours une sorte de prêt-à-porter.

En tout cas, *Lignes de faille* nous montre à quel point l'identité est arbitraire. Elle finit même par être plutôt une croyance. L'histoire que le sujet se construit est toujours un *effort* pour émerger du chaos et du non-sens du monde dans lequel il est plongé. Le sens peut virer au non-sens par le fait de l'intervention d'un élément nouveau qui jusque-là n'avait pas été pris en compte, même s'il était connu.

DE LA TACHE DE NAISSANCE AU RENVERSEMENT DE L'ORIGINE

Dans *Lignes de faille*, le renversement de l'histoire, de l'identité aussi bien, se fait autour de la tache de naissance. Cette tache de naissance est considérée comme marqueur de l'identité, comme étant transmise de génération en génération. Mais ce qu'on supposait garantir l'origine va se révéler dans l'après-coup – un après-coup antérieur, un futur antérieur – être au contraire la marque d'une origine autre que celle que l'on pensait.

L'histoire est mise à l'envers. L'identité éclate. Une nouvelle donnée vient tout bouleverser. Le familier devient l'étranger. On découvre à la fin du spectacle, à la première de ces quatre générations, que Kristina n'est pas la fille de ses parents, que c'est un enfant volé. Apparaît un non-dit inaugural, un secret de famille: Kristina fait partie de ces enfants volés à des Ukrainiens ou à des Polonais par les nazis et qui étaient remis à des familles allemandes qui avaient perdu un enfant à la guerre, après qu'on les eut préalablement placés dans ces lieux d'éducation conçus par Himmler – ces fameuses «Fontaines de vie» – où on les préparait à devenir de petits aryens de remplacement.

C'est avec cette nouvelle, qu'on apprend à la toute fin du spectacle ou du livre aussi bien – le spectacle respectant strictement le livre –, que tout bascule. L'enfant devient subitement l'étranger dans la maison et la tache de naissance, une marque d'étrangeté plutôt qu'une marque de filiation. Serait-ce ce qu'on savait sans le savoir, quand il est décidé dans la dernière génération, qui est la première présentée, de procéder à une opération chirurgicale pour enlever à Sol cette marque de naissance? Cette intervention est une sorte de retour dans le réel de ce qui était au cœur du secret de cette famille, ignoré par les générations ultérieures mais pourtant d'une certaine façon à l'œuvre chez chacun. Comme l'enseigne la clinique, ce qu'on ne sait pas de soi a parfois plus d'impact sur soi que ce que l'on en sait.

L'HISTOIRE À L'ENVERS

La tache de naissance devient soudain le signe d'un vol d'enfant plutôt que le signe d'origine qu'on voyait jusque-là. C'est par elle que Kristina sera reconnue comme une fausse Kristina, comme n'étant pas issue de la famille qu'elle pensait être la sienne. Un nouveau roman familial lui est livré, imposé, à partir de ce grain de beauté reconnu par M^{lle} Mulyk, la préposée à la restitution à leur famille d'origine des enfants déplacés.

Tout se retourne autour de cet élément métonymique qu'est la tache – une partie pour le tout –, l'histoire se renverse. Il faudra la reconstituer, mais comme on le voit dans le récit rétrospectif de Nancy Huston, le sens se perd, on se perd dans l'histoire. Il est très étonnant de suivre une histoire construite à l'envers, un procédé finalement assez rare au théâtre ou dans les romans, où le spectateur ou le lecteur assistent plus habituellement à un déroulement, un enchaînement qui va vers une issue, heureuse, tragique ou fatale, qui survient à la fin plutôt qu'au début. Dans *Lignes de faille*, pour se repérer, plutôt que de suivre le sens de l'histoire, on s'accroche à la faille qui devient notre seul guide dans ce qui ne prendra sens que dans l'après-coup – même si là, l'après-coup concerne ce qui s'est joué avant. On assiste donc à une série de renversements plutôt qu'à un déroulement.

Ce procédé original dans ce texte ressemble par contre tout à fait au travail de l'anamnèse dans la clinique, en particulier dans le travail psychanalytique, où le sujet est le plus souvent parlé par ce qui le concerne plutôt que de pouvoir le dire. Tout se dit à l'insu de celui qui le dit, à travers des associations libres, qui paradoxalement dévoilent ce qui le contraint, ou par les formations de l'inconscient que sont le lapsus, l'acte manqué, les impasses et les symptômes du sujet. C'est ainsi qu'on utilise les détails qui intriguent, les lignes de faille, plutôt que les grands panoramiques que le sujet réalise sur son histoire. L'attention au détail, c'est l'exemple de la tache de naissance mais aussi la poupée Annabella, donnée par Greta à cette sœur qu'elle perdait mais reprise par elle à l'insu de Kristina. Tout est là dans la colère de Kristina lorsque sa fille Sadie l'amène à être confrontée à Greta. Tout est toujours là, marqué, la tache, le vol de l'enfant, la poupée reprise : rien n'a bougé, tout est là, lisible, à condition de pouvoir le faire depuis la faille plutôt que depuis l'histoire que chacun se raconte ou qu'on lui raconte.

LA CAUSALITÉ EN QUESTION

Lignes de faille est construit comme un voyage rétrospectif vers ce qui fut, et le met en relation avec ce qui s'en est suivi. Mais quel lien peut-on vraiment faire entre ce qui est et ce qui fut ?

On est dans une histoire découverte dans l'après-coup. En tout cas pour le spectateur qui, lui, fait des liens en assistant aux quatre scènes. Mais pour ce qui est représenté sur la scène, tout se passe au présent. On est dans le présent de chaque époque³. Dans le présent du passé. Le présent de ce qui s'en est suivi. Et on commence avec le présent de 2004.

Est-ce qu'il faut comprendre ce qui fut à partir de ce qui est, ou, au contraire, comprendre ce qui est à partir de ce qui fut ? C'est une question qu'on ne peut pas ne pas se poser quand on assiste à *Lignes de faille*, de même qu'en lisant le roman de Nancy Huston. On est sans cesse au carrefour du sens, au carrefour de l'histoire, au carrefour du temps. On interprète ce qui nous est révélé selon un temps rétrograde. On prête un sens, mais on est toujours en retard, toujours pris en faux par l'étape suivante d'une histoire à l'envers. Comme spectateur, on ne cesse de construire des interprétations successives au fur et à mesure de l'enchaînement des générations qui se révèle être aussi un enchaînement de fausses pistes, qui finiront pourtant par nous conduire vers une certaine vérité quant à l'origine et à l'histoire.

Mais avant d'y arriver, on est sans cesse au carrefour du temps, qui conduit à de multiples interprétations possibles, entre un temps progressif et un temps rétrograde. On raisonne, on reconstruit une histoire dont le sens nous apparaît progressivement, à l'envers du temps, en défaisant le sens qu'on avait construit précédemment. C'est un vrai travail d'anamnèse. On remonte le temps, on remonte les générations, à travers une histoire qui se joue à l'envers, qui se fait et se défait entre une prospection rétrospective et une rétrospection prospective.

S'agit-il d'une mémoire du passé, à retrouver, ou au contraire d'une mémoire du futur, à oublier, pour que le futur puisse rester ouvert au-delà de ce qui fut ? Telle est la question qu'on se pose face à cet enchaînement fatal. Comment se rendre non déductible de ce qui fut ?

En mettant au jour ce qui fut pour le voir en face, on aimerait savoir ce qui nous détermine et sur cette base chercher à échapper à la répétition.

Mais le savoir ne libère pas forcément. Au contraire, comme l'enseigne la clinique psychanalytique, il peut y avoir un gouffre entre le savoir et le faire. Pour se sortir de ce qui nous détermine, d'une causalité qui nous piège, pour se soustraire à ce qui nous détermine, il faut un choix du sujet qui aille contre la prédiction, un acte qui fasse coupure.

Lorsque l'histoire est déterminée, lorsque l'avenir est prédit, lorsque la répétition opère à travers les générations, la seule solution passe par la décision du sujet, le choix de couper avec ce qui se répète.

Là est l'enjeu : va-t-il suivre ce qui est inscrit depuis l'origine, va-t-il se laisser aller à devenir l'objet de ce qui le détermine, ou au contraire pourra-t-il poser un acte qui le sépare de ce qui le détermine, qui aille contre la répétition entre les générations ?

L'ORIGINE N'EST PAS UN DESTIN

Se libérer de ce qui se répète, de ce qui est inscrit dès l'origine, passe par un maniement de l'origine. Ce n'est sûrement pas facile. Il faut sûrement en passer par un tiers qui puisse aider le sujet à se décoller de sa fascination pour l'origine.

L'origine n'est pas un destin. Chaque sujet peut réinterpréter son origine à sa manière, en jouer, la déjouer. En jouer : c'est-à-dire continuer à en jouer, pour que les jeux ne soient pas déjà faits, pour que l'origine ne soit pas prise comme une fin, une fin déjà jouée. La déjouer : c'est-à-dire déjouer les effets – les méfaits – de l'origine, se libérer de ce mouvement d'attraction rétrograde qui va vers un avant qui fige le devenir.

Il ne s'agit pas de rejeter son origine, mais au contraire de s'appuyer sur elle tout en s'en séparant, pour devenir l'auteur et l'acteur de son propre destin. C'est certainement à ce mouvement que paradoxalement confronte *Lignes de faille*, invitant le spectateur à jouer à son tour un devenir dont il reste le seul interprète au-delà de ce qui le détermine.

Tout se joue donc dans la ligne de faille plutôt que dans l'origine ou l'histoire. Cette ligne de faille résulte d'une souffrance tectonique qui s'est inscrite entre les générations. Elle est une fracture douloureuse mais elle peut devenir aussi une chance. C'est par elle qu'un écart est possible entre ce qui fut et ce qui sera.

Une coupure peut se jouer à n'importe quel instant. L'origine peut être un piège dès lors qu'on la voit comme un commencement contraignant, initiant fatalement ce qui va suivre. Le pari est de miser sur l'instant présent, de miser sur la contingence, qui fait qu'on peut toujours potentiellement échapper à ce qui est déjà joué et qui nous détermine.

C'est pourquoi l'origine n'est pas au commencement, elle est plutôt au contraire à trouver dans l'instant présent, entre deux temps du temps, où le sujet peut toujours potentiellement rejouer son origine, devenir lui-même à l'origine de ce qui va suivre.

C'est sur ce pari que nous laisse *Lignes de faille* : un pari qui est à relever pour chacun, au-delà du rabattement du présent sur le passé, entraînant le futur sur la même voie déjà parcourue.

À nous donc la responsabilité de devenir à notre tour auteur : à chacun de trouver sa fiction, son écriture, sa réponse face à ce qui le précède, pour que cela puisse s'écrire différemment.

François Ansermet

1. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Folio, Gallimard, 1964, p. 169.

2. Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Gallimard, 1987, p.110 ; François Ansermet, *Clinique de l'origine*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2012.

3. On rejoint saint Augustin, Chapitre xx, Livre xi des *Confessions* : « Ce qui me paraît maintenant avec certitude, c'est que les choses futures et les passées ne sont point et qu'à proprement parler on ne saurait dire qu'il y ait trois temps, le passé, le présent, le futur : mais peut-être on pourrait dire avec vérité qu'il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et le présent des choses futures. » Folio, Gallimard, 1993, traduction Robert Arnauld d'Andilly, Odette Barenne.

Agenda de la Comédie de Genève Avril – Juin 2013

Spectacles

MA 23.04 – ME 08.05

Les Mains sales

de Jean-Paul Sartre

mise en scène Philippe Sireuil

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

CONFÉRENCE EN ÉCHO AVEC LE SPECTACLE LUNDI 6 MAI À 19H

Sartre: le drame du choix radical

par Alain Badiou

JE 23.05 – DI 02.06

Le Rapport Langhoff

de Matthias Langhoff

mise en scène Marie-José Malis

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

Musique

LU 29.04 – 19H

Debussy: Fêtes galantes,

Trois Ballades de François Villon

Mahler: Lieder eines

fahrenden Gesellen

CHRISTIAN IMMLER, BARYTON

GEORGES STAROBINSKI, PIANO

Tout un poème

LU 27.05 – 19H

par Alain Badiou

et Jacques Roubaud

SUR UNE INVITATION DE MARIE-JOSÉ MALIS ET MARTIN RUEFF

Autres événements

MA 04.06 – 19H

Présentation de la saison 2013-2014

JE 06, VE 07 et SA 08.06 – 20H

À LA COMÉDIE DE GENÈVE

VE 14 et SA 15.06 – 20H

À LA SALLE COMMUNALE DE CHÊNE-BOUGERIES

Atelier-Théâtre de Chêne-Bougeries et de la Comédie de Genève

DEPUIS PLUS DE DIX ANS, LA COMÉDIE DE GENÈVE ET LA VILLE DE CHÊNE-BOUGERIES DONNENT À DES COMÉDIENS AMATEURS

LA POSSIBILITÉ DE FAIRE L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE, AVEC L'AIDE ET LES CONSEILS DE PROFESSIONNELS DU SPECTACLE. CET ATELIER

S'ADRESSE À TOUTE PERSONNE DÉSIREUSE DE DÉCOUVRIR LE THÉÂTRE, DÉBUTANTE OU NON, DE TOUT ÂGE ET DE TOUT HORIZON.

IL SE CLÔT CHAQUE ANNÉE PAR LA PRÉSENTATION D'UN SPECTACLE À LA SALLE COMMUNALE DE CHÊNE-BOUGERIES ET SUR LE PLATEAU DE LA COMÉDIE.

SA 08.06 – 18H

Héritages

de Bertrand Leclair

mise en scène Emmanuelle Laborit

SPECTACLE BILINGUE LANGUE DES SIGNES FRANÇAISE/FRANÇAIS

DANS LE CADRE DE OUT OF THE BOX-BIENNALE DES ARTS INCLUSIFS, DU 3 AU 9 JUIN À GENÈVE