

# Le Filles du

## Sommaire

**De l'art et de la démocratie: la quête d'un art social à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle**

**Catherine Méneux**  
page 4

**Sur la décentralisation théâtrale en France**

**Robert Abirached**  
page 6

**L'ère des programmateurs**  
**Emmanuel Wallon**  
page 8

**La Nouvelle Comédie**  
**FRES architectes**  
page 12

**Entretien avec Olivier Py**  
**Hinde Kaddour et Hervé Loichemol**  
page 20

**Glossaire**  
**Hervé Loichemol**  
page 25

**Quelle Comédie en théorie, sur le boulevard des Philosophes?**  
**Sophie Klimis**  
page 26

**Agenda**  
**Octobre 2013–**  
**Janvier 2014**  
page 28

# la comédie<sup>GE</sup>

#### DIRECTEUR DE LA PUBLICATION:

HERVÉ LOICHEMOL  
COMITÉ DE RÉDACTION: 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, FRANCK DOUSSOT  
IMPRESSION: ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:  
ROBERT ABIRACHED, HINDE KADDOUR, SOPHIE KLIMIS,  
HERVÉ LOICHEMOL, CATHERINE MENEUX, EMMANUEL WALLON

CRÉDIT PAGES 12 À 19:  
FRES ARCHITECTES  
[LAURENT GRAVIER ET SARA MARTÍN CÁMARA]

L'AUTRUCHE REMERCIE MICHEL KULLMANN POUR  
SA PRÉCIEUSE COLLABORATION.

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 GÉNOVOIS.

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

# Édito

Vingt-cinq ans de réflexion. D'hésitations, de spéculations. De palabres, de discussions. Pourquoi tant d'années pour construire un théâtre? Que se passe-t-il dans un théâtre, qui fasse à ce point problème?

Ne laissons pas croire qu'il n'y aurait là qu'affaire complexe d'urbanisme ou difficulté budgétaire. La construction d'une route, d'un rond-point, d'un bâtiment administratif, ou même d'une école, d'un hôpital, ne se pose pas dans les mêmes termes, ni ne s'inscrit sur une telle durée.

N'entrons pas dans une bataille perdue d'avance contre quelques adjectifs rances qui, assignés au mot « théâtre », serviront toujours d'alibis à ses détracteurs: dérisoire, élitiste, fané, patrimonial.

Prenons le risque d'ouvrir, à nouveaux frais, la très ancienne question de la représentation, de l'interdit qui la suit et la précède, et qui, de Moïse à Rousseau en passant par Calvin, a pesé sur l'existence du théâtre, à Genève plus qu'ailleurs. Reprenons-la aujourd'hui. Que voyons-nous?

Que depuis une trentaine d'années, elle a changé d'allure et pris un autre tour. Que, dans un monde où, à chaque seconde, les *visuels* circulent par milliards, il ne s'agit plus désormais d'interdire les images mais de les exhiber après conditionnement, de les assujettir au marché: les formater, les transformer, les chosifier, les faire circuler, les consommer, les renouveler. Asservies, multipliées et noyées dans la masse, les images disparaissent en tant que telles.

En principe, la représentation théâtrale ne devrait pas s'inscrire dans cet immense et lucratif marché, alimenté et contrôlé par les industries de la communication, de l'audiovisuel et du divertissement. Mais dans la réalité, les choses – nous le savons – ne sont pas aussi tranchées, la logique marchande n'épargne rien ni personne, la contagion prospère. Raisons de plus pour rappeler quelques évidences. Ou principes, comme on voudra.

Le théâtre – malgré ses compromis et ses compromissions – possède, envers et contre tout, la capacité d'échapper à ce trafic, de s'inscrire à contre-courant du flux dominant, de proposer un autre type d'échange, plus humain, plus digne – ne pourrait-on parler à ce propos d'un agréable commerce?

Le théâtre – celui que nous aimons, auquel nous aspirons, dont chaque spectateur rêve au fond de lui – est celui de l'exercice plein et entier de la liberté. Dans un système qui se donne comme totalité unique et indépassable, qui prétend ne plus avoir de bords ni de dehors, le théâtre a la capacité d'inventer d'autres manières d'être ensemble, de respirer ensemble, de vivre ensemble. Il a la capacité – il y arrive parfois – d'ouvrir portes et fenêtres, de faire entrer de la lumière et de l'air dans nos têtes, nos corps et nos vies et d'imaginer un autre état des choses.

Et c'est sans doute à cause de cette puissance de liberté inconditionnée qu'il pose tant de problèmes.

Hervé Loichemol

## Apostille

La transformation de la Comédie de Genève est clairement posée depuis la publication du *Rapport Langhoff* en 1987.

Pour mémoire, Ernest Fournier et ses compagnons ont imaginé et édifié l'actuelle Comédie en trois ans.

*O tempora, o mores...*



Si la décentralisation théâtrale en France fait encore l'objet d'une sorte de légende dorée, ce n'est pas sans quelques bonnes raisons. La rapidité extraordinaire et le succès immédiat de ses premières installations ont eu et ont toujours de quoi surprendre les observateurs accoutumés aux lenteurs de l'administration et aux résistances du corps social : en à peine cinq années, de 1947 à 1952, sont mis en place cinq centres dramatiques nationaux à travers le pays et ce qui fait office, à leur tête, de navire amiral, le T.N.P. à Paris. Et, dans le même temps, on a vu s'engager une réforme profonde du statut du théâtre dans la société, qui visait à réconcilier cet art avec le plus grand nombre, alors qu'il était de fait confisqué par les classes privilégiées, dans un système clos sur lui-même, exclusivement parisien, et soumis à des impératifs incontournables de rentabilité. En un tour de main, de nouveaux objectifs sont assignés au réseau naissant de la décentralisation : il s'agit dans ce nouveau secteur d'inventer un théâtre populaire de qualité, ouvert à tous et décapé des rituels mondains qui avaient de quoi intimider la majorité des spectateurs. Des pratiques nouvelles se font jour, qui concernent le choix d'un répertoire en consonance avec le monde moderne, l'accueil et l'information du public, ou encore les stratégies de communication propres à servir l'inévitable dessein pédagogique inscrit au cœur de toute cette entreprise.

Je voudrais, cependant, à travers les remarques qui suivent, aborder la question de la décentralisation en faisant abstraction de l'enchantement et de la nostalgie qui sont souvent de mise pour en parler. Mon propos consisterait plutôt à analyser selon des critères précis les motifs de ce triomphe, d'abord, puis les étapes de la transformation, au fil des années, des idéaux de la première heure, qu'il s'agisse des ambitions idéologiques qui les ont inspirés, des modes de production mis en œuvre ou des rapports avec l'État et les collectivités territoriales qui sont forcément au cœur de leur histoire. Je retiendrai quelques moments particuliers pour observer cette évolution : ce que j'ai appelé ailleurs le premier âge de la décentralisation, les années Malraux qui voient se constituer un ministère des Affaires culturelles, puis le grand dérangement qui a suivi 1968 et qui a accéléré des remises en cause plus ou moins radicales, avant que ne s'instaure, pour finir, une normalisation de toutes parts souhaitée.

#### Un démarrage foudroyant

De toute évidence, le théâtre, les arts et la culture ont bénéficié au lendemain de la Libération de circonstances tout à fait exceptionnelles : le contexte politique, intellectuel et social leur ménage une place importante dans la France nouvelle, telle qu'elle a été rêvée dans la Résistance, mais aussi dans de nombreux cercles tolérés ou encouragés pendant un moment par le gouvernement de Vichy, comme à l'école des cadres d'Uriage, pour ne citer qu'un seul exemple. Mais, ce qu'il faut d'abord souligner, c'est l'ancienneté et la persistance depuis près d'un siècle de la revendication d'un théâtre dit « du peuple » ou « populaire », mis en pratique à Bussang par Maurice Pottecher, théorisé par Romain Rolland, réclamé par les mouvements sociaux, avec un aboutissement prometteur en 1920, obtenu par Firmin Gémier, qui fonde le Théâtre national populaire et se voit attribuer, pour la première fois dans l'histoire de la République, une subvention votée par le Parlement. Culture et loisirs deviennent un secteur potentiellement important de la politique sous

## Sur la décentralisation théâtrale en France

ROBERT ABIRACHED

le Front populaire, qui intervient à deux ou trois reprises dans l'organisation du théâtre. C'est tout ce mouvement, dont on retrouve des échos dans d'autres pays d'Europe, qui se trouve repris et prolongé dans les programmes de renouveau national, à l'ordre du jour au sortir de la guerre. La société civile s'empare de ces questions à travers des associations très vivantes (Peuple et Culture, Travail et Culture), et un véritable militantisme apparaît, en liaison plus ou moins étroite avec la gauche politique, parti communiste en tête (25% des électeurs à un certain moment). L'État lui-même se veut réformateur, quoiqu'avec une certaine timidité : il n'hésite pas à reprendre en 1945 une ordonnance relative à l'organisation des spectacles préparée sous l'Occupation. Ce texte, qui va demeurer en vigueur jusqu'à la fin du siècle, ouvre la voie à une révolution potentielle, puisqu'il prévoit la légitimité d'un théâtre non commercial, susceptible de recevoir des subventions, *horresco referens*.

Tout ce mouvement aurait pu cependant en rester là et s'enliser dans d'interminables débats, si le hasard ne s'en était mêlé : un de ces hasards qui relancent le moteur de l'histoire et qui apparaissent plus tard comme le fruit d'une nécessité parfaitement logique. Une fonctionnaire aux Arts et Lettres, qui en sera bientôt nommée sous-directrice, trouve l'opportunité de lancer le premier acte de la décentralisation, en Alsace où les esprits étaient prêts pour accueillir ce geste fondateur. Jeanne Laurent – c'est son nom –, en partant de cette première action, poursuivra avec une audace et une détermination sans faille la mise en place de ce qui va devenir un grand dessein, quitte à se lancer dans une course en avant qui ne s'arrêtera que le jour où, devenue trop puissante, elle sera limogée en 1952. Mais l'essentiel était dès le début acquis, dans la mesure où trois conditions nécessaires au succès de l'entreprise étaient réunies. Ni la volonté politique affirmée ni l'habileté administrative déployée n'auraient suffi à assurer la victoire si trois facteurs n'y avaient puissamment aidé :

1/ La présence et l'aide active de nombreux artistes de premier plan – acteurs, metteurs en scène, écrivains – sous l'égide du Cartel, avec l'engagement personnel de Dullin, Jovet, Baty. Ces prestigieux patronages, garants de l'importance et de la qualité du projet, étaient relayés sur le terrain par les disciples de Copeau et de Chanceler, sans oublier de nombreux militants issus de l'éducation populaire : Dasté, Gignoux, Clavé, Tréhard, Monnet et bien d'autres étaient prêts à prendre les commandes et à former immédiatement des équipes opérationnelles.

2/ Sans aller jusqu'à dire que les nouveaux intervenants avaient une esthétique commune, on peut affirmer qu'ils avaient les mêmes références quant au répertoire à mettre en scène et quant à la nécessité d'un langage artistique clair et ouvert sur le monde actuel, capable de se déployer aussi bien sur des tréteaux que sur des scènes bien équipées.

3/ Les réunissait enfin une même idée du public, qu'ils rêvaient rassemblé au-delà des clivages sociaux et politiques : de Pottecher à Vilar, c'est ce même objectif qui est affirmé et qui est mis sous la double bannière du « national » et du « populaire ». À défaut de trouver suffisamment d'œuvres contemporaines pour l'illustrer, on a recours aux classiques français et étrangers, laissés en jachère ou mal connus en France : n'ont-ils pas toujours de quoi parler aux spectateurs contemporains et contribuer à la réflexion sur le monde à laquelle le théâtre doit faire nécessairement appel ?

#### Un ministère pour les affaires culturelles

L'arrivée d'André Malraux aux Affaires en 1959, dans un ministère apparemment créé pour lui, réanime d'abord un secteur tombé en léthargie depuis le départ de Jeanne Laurent et sa mise en pénitence par la 1<sup>re</sup> République, à quelques épisodes près. Une relance sensible de la décentralisation va être amorcée, avec toutefois une inflexion qui ne sera pas sans conséquence aujourd'hui et demain : le rapprochement des notions d'art et de culture, désormais réclamé, et une définition lyrique de leur place dans des civilisations décrites comme guettées par la mécanisation et la mort, donnent une sorte d'urgence à la décentralisation, mais ne suffisent pas à la modifier dans les faits, à ceci près que les maisons de la culture ont désormais la priorité dans les discours et dans les programmes, mais elles n'entreront en crise que plus tard. Il faut prêter attention, en revanche, à d'autres transformations enclenchées par le nouveau ministère, directement ou indirectement.

Premier élément remarquable : l'intervention de l'État, du fait qu'elle émane d'un ministère aux structures inédites, se fait beaucoup plus pressante et visible. La rue de Valois encadre, prescrit, décide, et, quand il le faut, protège (contre les censeurs et les adversaires de tous bords). Les institutions reçoivent un début de réglementation, qui se complètera peu après 1970, et des fonctionnaires actifs et compétents ne craignent pas d'imposer leurs arbitrages : ainsi, le divorce entre la création « recon nue » et l'éducation populaire sera consommé dès les débuts de la nouvelle administration, tandis que les maisons de la culture vont presque toutes s'organiser autour du théâtre. Mais, simultanément, le monde du théâtre est lui-même entré en mutation : non pas tant parce qu'on voit naître tous les jours de jeunes compagnies, plus désinvoltes quant à leurs rapports avec le passé, mais du fait que la scène française s'est ouverte à l'extérieur et qu'elle se renouvelle techniquement et, si l'on peut dire, idéologiquement. Le Théâtre des Nations, depuis le milieu des années cinquante, puis le Festival mondial de Nancy, donnent l'exemple de nouvelles pratiques de mise en scène et de jeu, révèlent des dramaturgies peu connues, suggèrent des conceptions plus modernes du rapport avec le public.

Ainsi, on commence un peu partout à secouer le joug de la tradition, non seulement par un recours à des techniques nouvelles et par l'élargissement du répertoire, mais aussi par une méfiance de plus en plus affirmée à l'égard des vieux slogans et des aspirations anciennes. Dans ce remue-ménage, on peut noter l'intérêt porté à une redéfinition du théâtre populaire, à l'opposé de la « doxa » en vigueur : la proposition avancée par Bertolt Brecht d'un théâtre fait pour diviser le public (au lieu des aspirations au rassemblement, auxquelles fait échec la société telle qu'elle est) soulève un intérêt de plus en plus marqué. Aviver les différences, approfondir les contradictions, récuser les modèles en vigueur, voilà les éléments d'un programme novateur, d'autant plus intéressant que le pays traverse une crise profonde avec la guerre d'Algérie qui bat son plein. Comment ne pas se demander, à partir de là, si une collaboration avec l'État est encore politiquement possible ou souhaitable ? La réponse de Jean Vilar est claire : il quitte le T.N.P. en 1963.

Pour autant, l'idée de faire du théâtre un instrument de développement culturel est rejetée par la majorité des artistes, au point qu'une véritable guerre s'esquise et va fortement s'aggraver entre la décentralisation dramatique et le secteur socioculturel au nom de l'autonomie nécessaire de

l'art : cette position achèvera de prendre corps en 1968, où les metteurs en scène réclament d'exercer seuls le pouvoir dans leurs établissements. Les premiers objectifs de la décentralisation ne sont plus prioritaires aux yeux de beaucoup d'artistes, qui revendiquent le droit de vouer le théâtre public à l'ambition de produire un théâtre « élitaire pour tous » (cette formule reprise par Antoine Vitez au programme du Théâtre d'art de Moscou rencontre un immense succès). Ajoutons qu'à l'appui de cette conception s'affirme une revendication d'ordre financier, jusqu'ici restée en sourdine, mais qui va s'élever de plus en plus haut et fort dans les années qui vont suivre : l'argent de l'État et des collectivités territoriales est plus que jamais exigé comme un dû et les subventions, comme un droit.

Il faut compter enfin avec un dernier article essentiel qui s'inscrit dans le paysage du théâtre public et qui va bien au-delà de la mise en cause du passé : les entreprises de provocation et les appels à un radicalisme révolutionnaire se multiplient dans les marges des institutions jusqu'à les menacer parfois. Malgré les apparences, cependant, la décentralisation s'est assez bien protégée de ce qui pouvait la déstabiliser dans ses profondeurs : ni la diffusion de la pensée d'Artaud dans les années soixante, ni l'activisme des avant-gardes américaines, ni le succès international du nouveau théâtre, dit indûment « théâtre de l'absurde », ne l'ont véritablement atteinte.

#### La normalisation en marche

Passé 1968, les responsables de la décentralisation renouent avec l'État, pour peu qu'ils aient fait mine de rompre avec lui au plus chaud des événements. La marche entamée sous Malraux reprend, avec des résultats importants. Les centres dramatiques nationaux vont être régis à partir de 1973 par des contrats pluriannuels, soumis à la signature de directeurs choisis par l'État et qui sont presque toujours des artistes. Cette innovation est capitale, puisqu'elle attribue une personnalité juridique aux C.D.N., sous la forme, la plupart du temps, de sociétés à responsabilité limitée (S.A.R.L.). Les charges afférentes au service public sont consignées dans les articles des contrats, mais c'est le metteur en scène-directeur qui est le maître à bord. Il s'ensuit l'affirmation, puis le renforcement d'une véritable « scénocratie », au détriment des auteurs, pratiquement renvoyés à leurs études, et, un peu moins, des acteurs, inévitablement tributaires de choix de plus en plus personnels. Quoi que souhaite l'État, l'ambition d'action culturelle s'affaiblit et la querelle s'aigrit avec ses tenants, tandis que le théâtre d'art désormais régnant s'affirme hautement comme anti-utilitaire et non-pédagogique, au point de renoncer parfois à tout système d'abonnement, sous prétexte qu'il attirerait des spectateurs captifs. Cette situation va durer à peu près telle quelle jusqu'aux années 1980/1990.

De tout cela, il découle dès 1970 une méfiance assez nouvelle pour toute collusion avec la politique (au rebours des positions affirmées hier). Et – ce qui va devenir rapidement assez préoccupant –, on commence à assister à des dérives budgétaires, parfois graves, dans beaucoup d'établissements : le théâtre public se revendique dorénavant comme dispendieux, au service des exigences de la mise en scène, voire de la logique interne des œuvres qu'il présente et qui sont parfois expérimentales. Il est vrai, en contrepartie, que le théâtre connaît en France dans les vingt-cinq dernières années du siècle une sorte d'âge d'or, sous l'impulsion de metteurs en scène au talent mondialement reconnu.

Et c'est au nom même de ce succès que la question d'argent devient de plus en plus cruciale, au point d'accaparer l'attention en 1981, au moment d'une alternance politique qui inscrit la culture au nombre de ses priorités et qui double d'un seul coup le budget qui lui est assigné. Pour être tout à fait juste, il faudrait ajouter que ces dérives n'empêchent pas le déploiement d'éclatantes exceptions, qu'il s'agisse du Théâtre du Soleil, du travail d'acteurs comme Philippe Avron ou de réformes innovantes proposées par le ministère, mais la controverse est désormais ouverte en permanence entre les artistes de la décentralisation et les exigences de leurs tutelles, lesquelles ont recours à une réflexion qui connaît trop souvent de graves éclipses, en s'imaginant trouver solutions et réponses dans des exigences strictement gestionnaires, quitte à laisser dans un vide préoccupant la problématique même du théâtre subventionné par l'État républicain. Pour le reste, les choses suivent leur cours, en attendant que les circonstances se prêtent à une redéfinition des droits et des devoirs de la décentralisation dans la société d'aujourd'hui.

Robert Abirached

Robert Abirached est écrivain, critique dramatique et historien du théâtre. Il a été professeur à l'université de Caen et à l'université de Paris-x-Nanterre, directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture à Paris entre 1981 et 1988, professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, président du Festival international des francophonies et de l'Observatoire des politiques culturelles. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la politique culturelle en France et la décentralisation théâtrale depuis l'immédiat après-guerre.

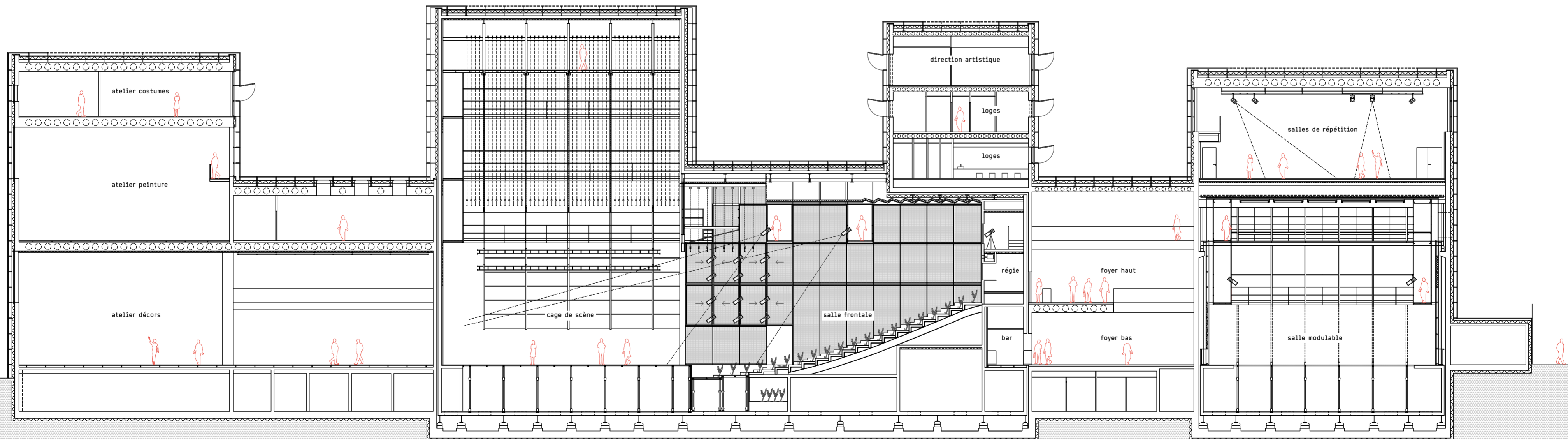


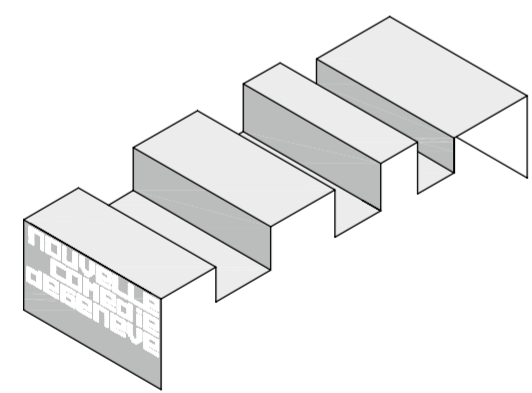
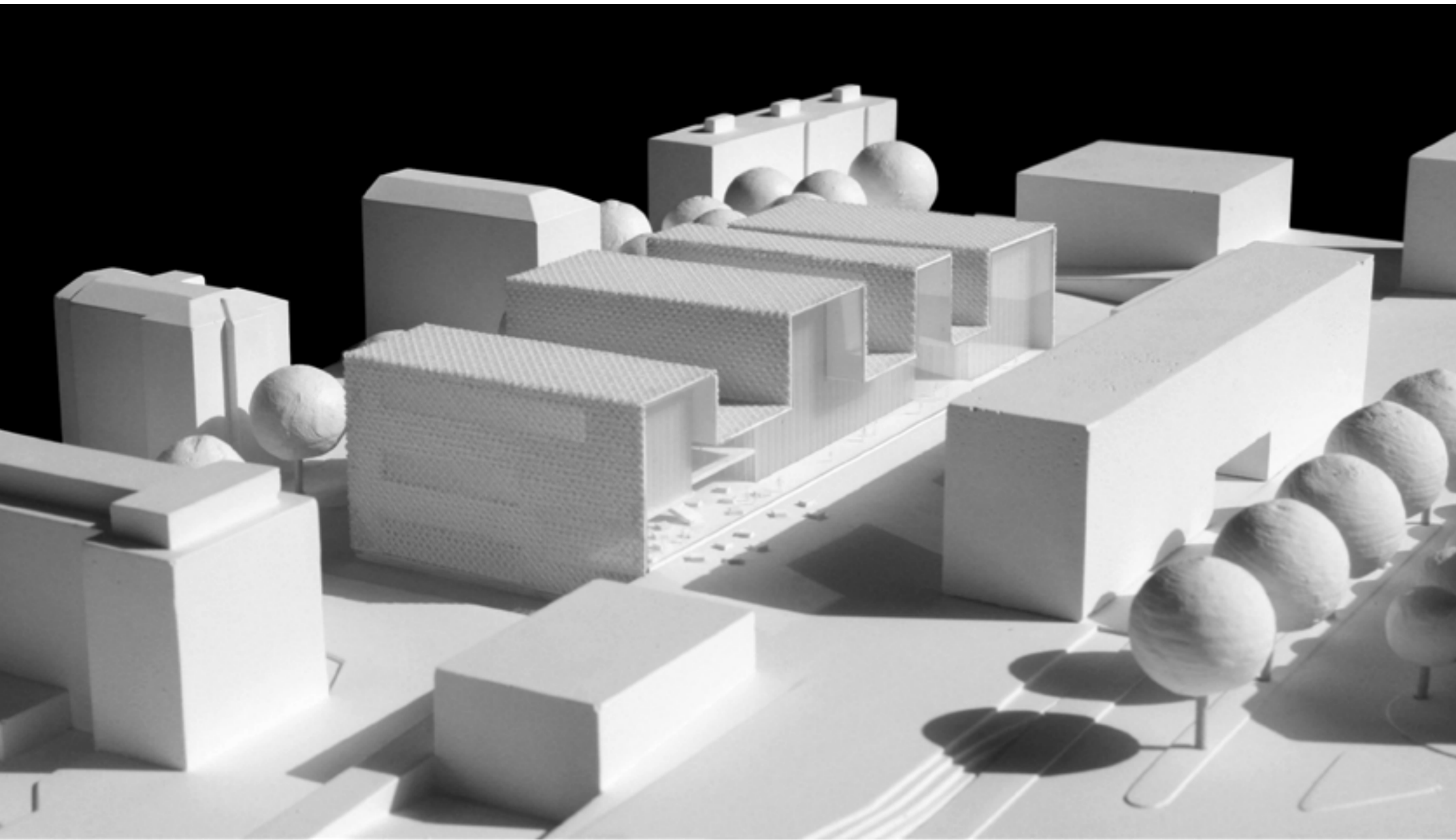


# La Nouvelle Comédie

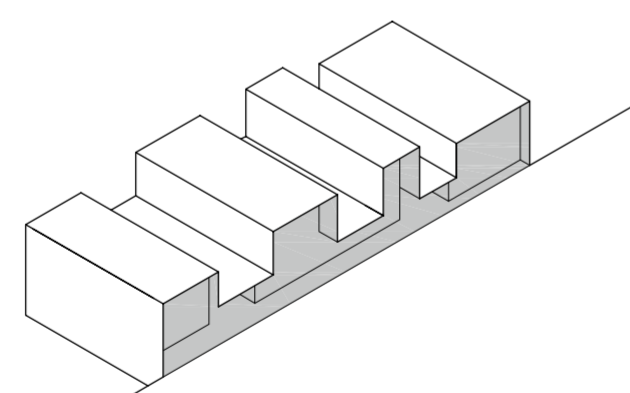
FRES ARCHITECTES  
LAURENT GRAVIER ET SARA MARTÍN CÁMARA

L'ouverture de la Nouvelle Comédie est prévue en 2018 sur le site, actuellement en construction, de la gare des Eaux-Vives (pour découvrir les photographies du chantier, se reporter au numéro 2 de *L'Atruche*). Laurent Gravier et Sara Martín Cámara (FRES architectes), associés au scénographe Michel Fayet (Changement à vue), ont remporté en 2009, à l'unanimité du jury et parmi près de quatre-vingt-dix concurrents, le concours d'architecture international pour la Nouvelle Comédie. Voici une présentation actualisée de certains aspects de leurs travaux.

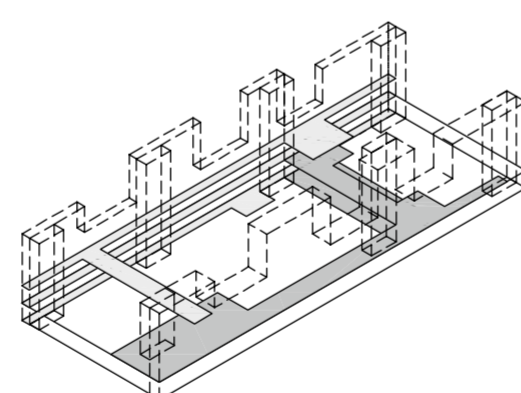




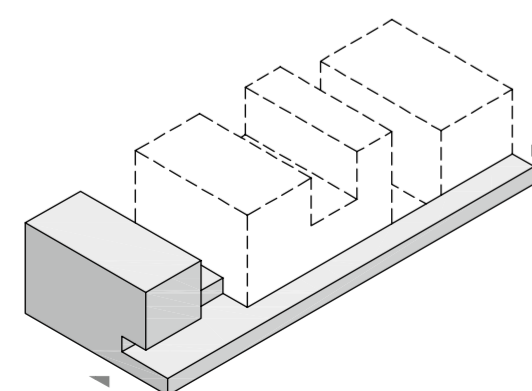
LA TOITURE RUBAN



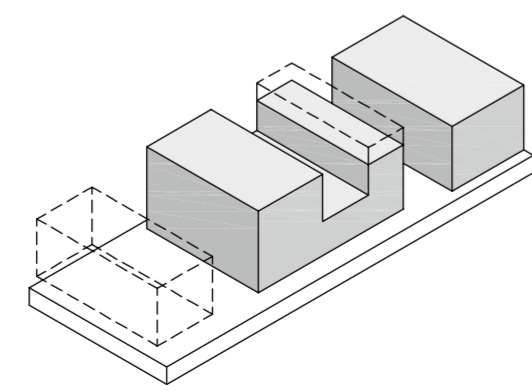
LE HALL



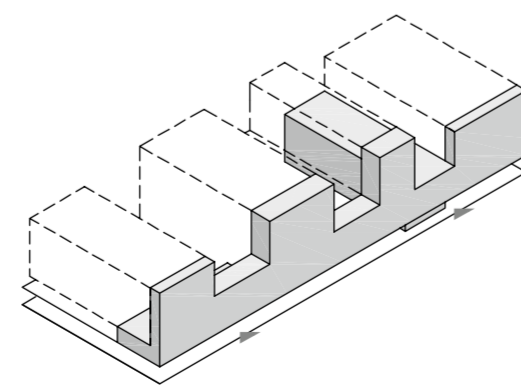
PRINCIPE DES CIRCULATIONS



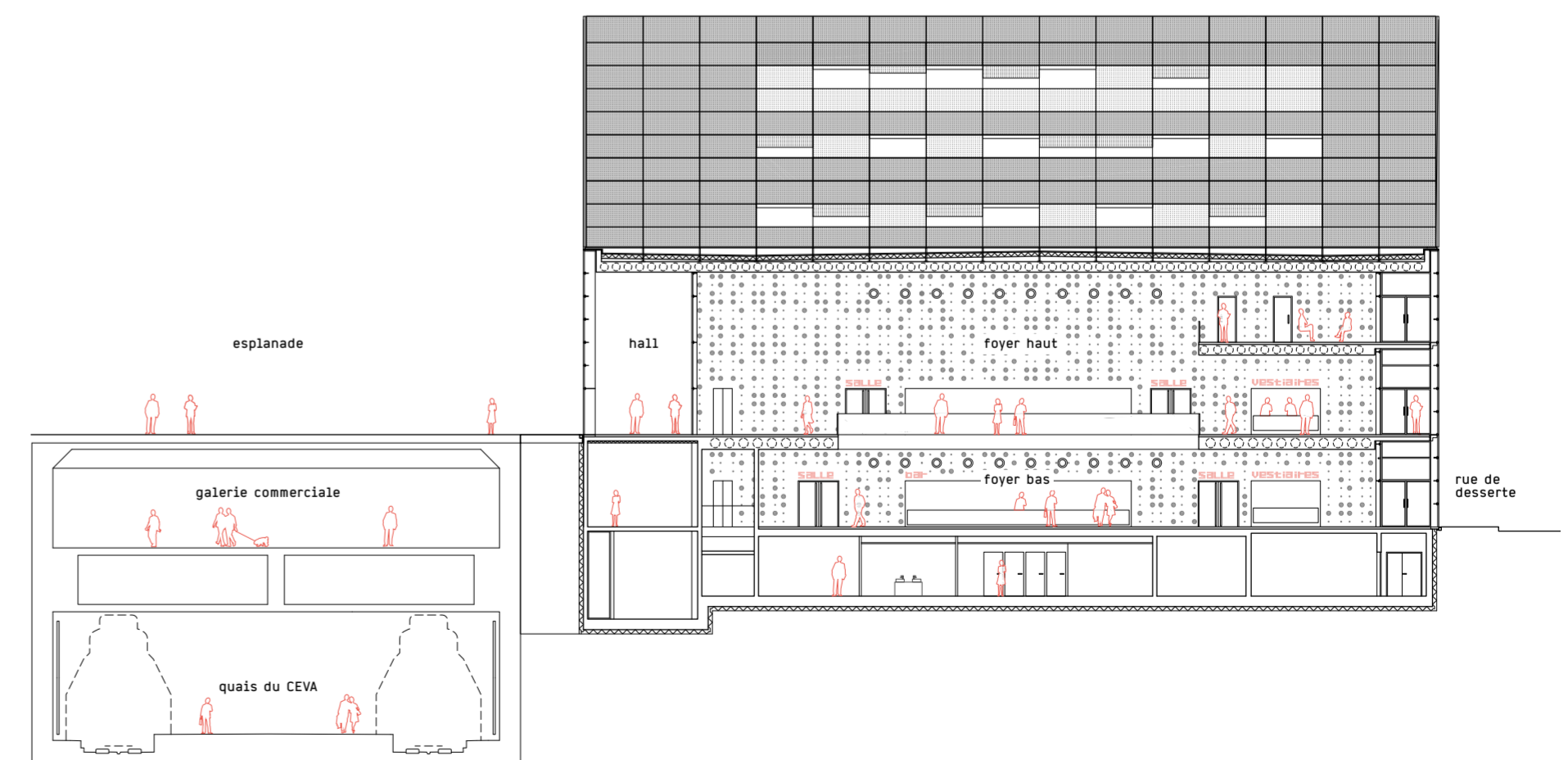
ESPACE DES ATELIERS



ESPACE DES THÉÂTRES



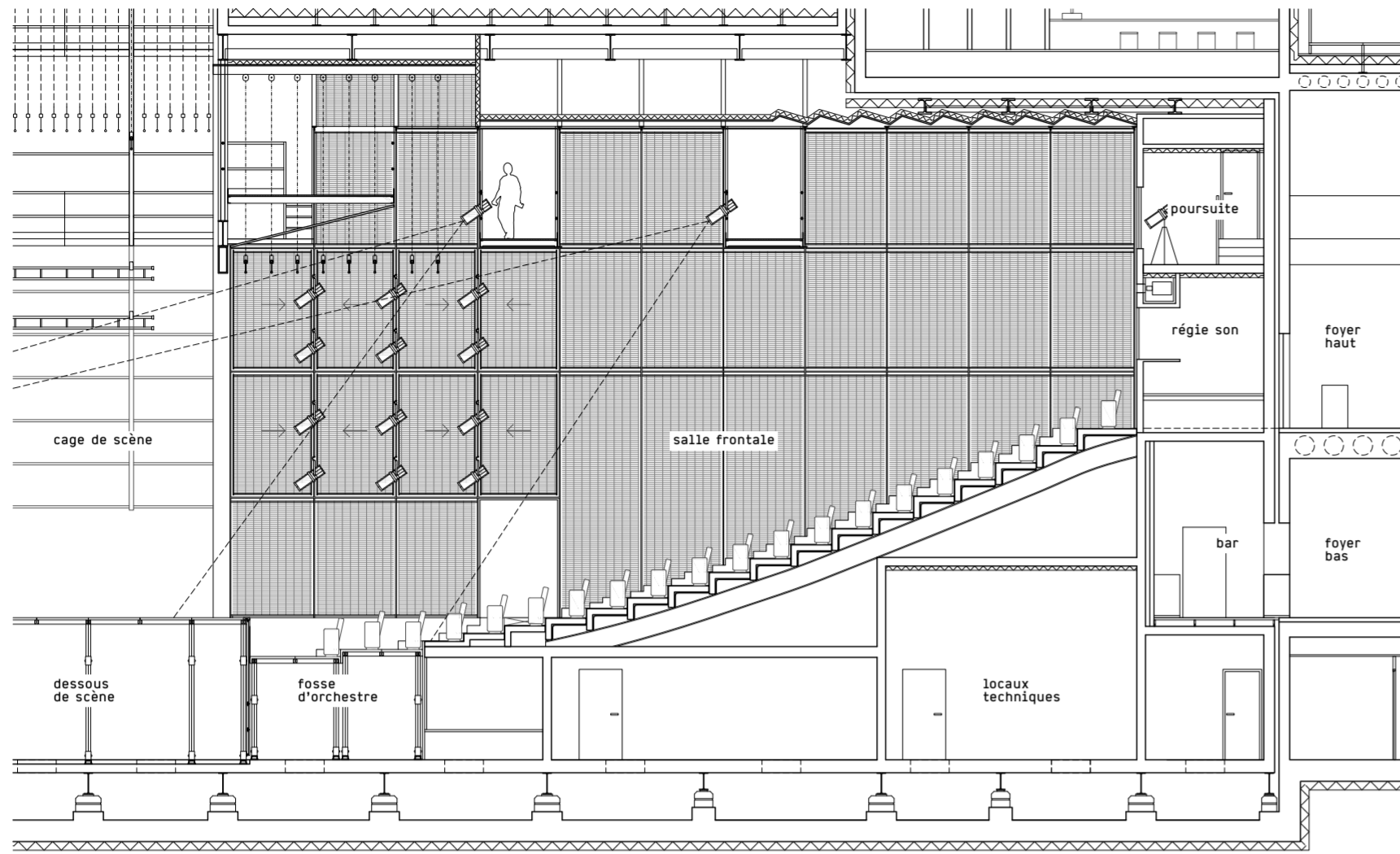
ESPACE DU PUBLIC



COUPE SUR LE FOYER

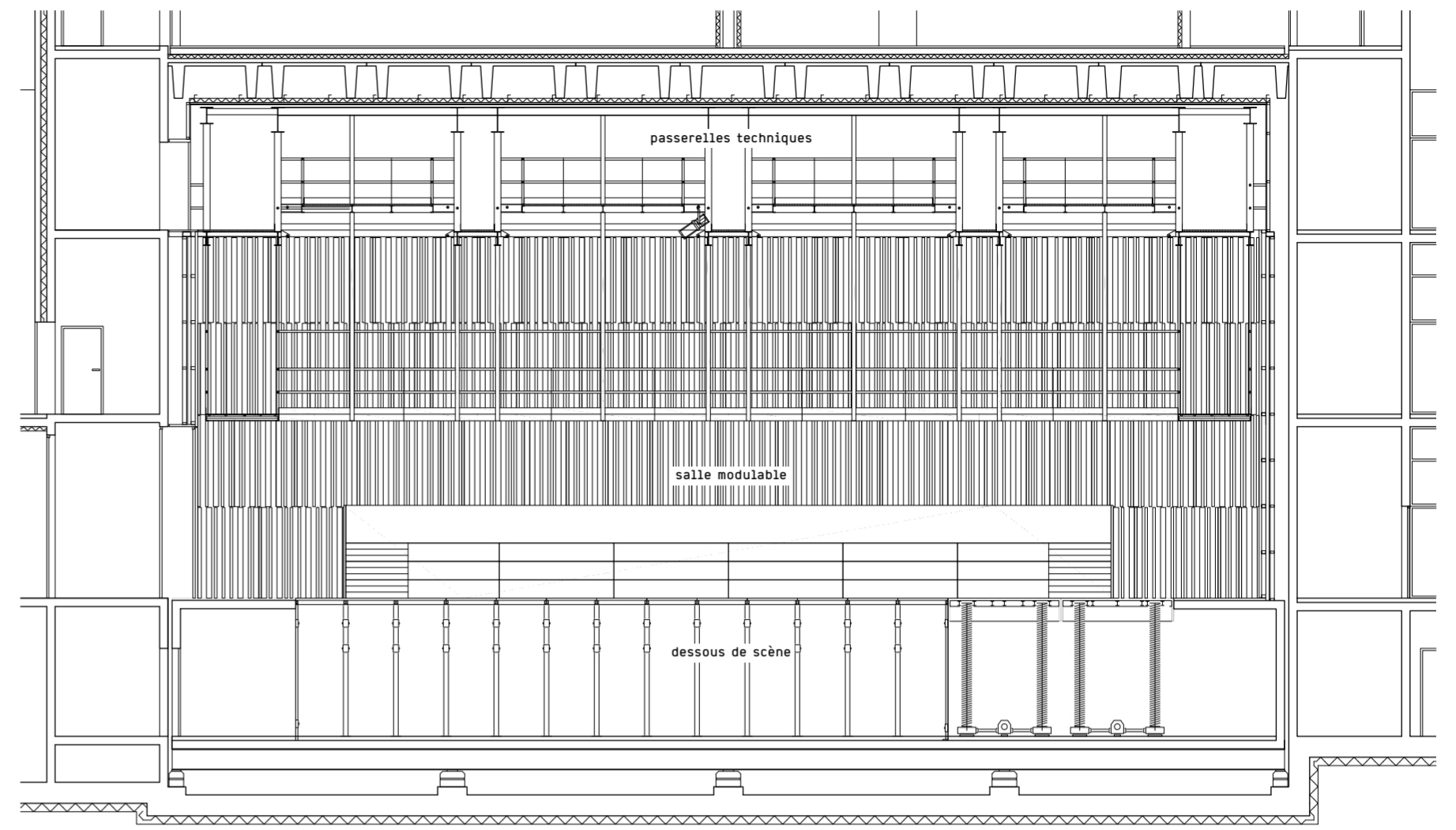


16

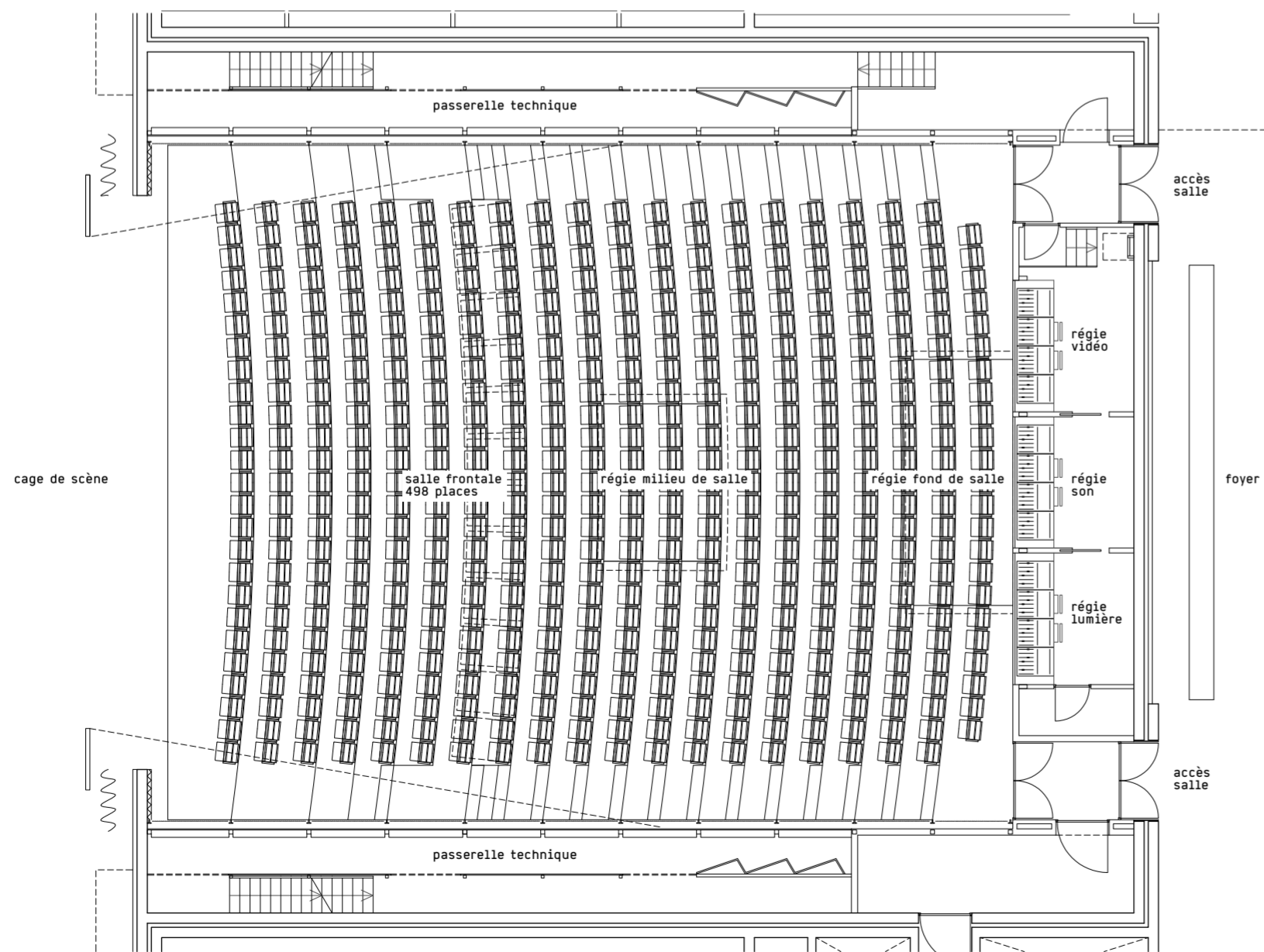


SALLE FRONTALE – COUPE LONGITUDINALE

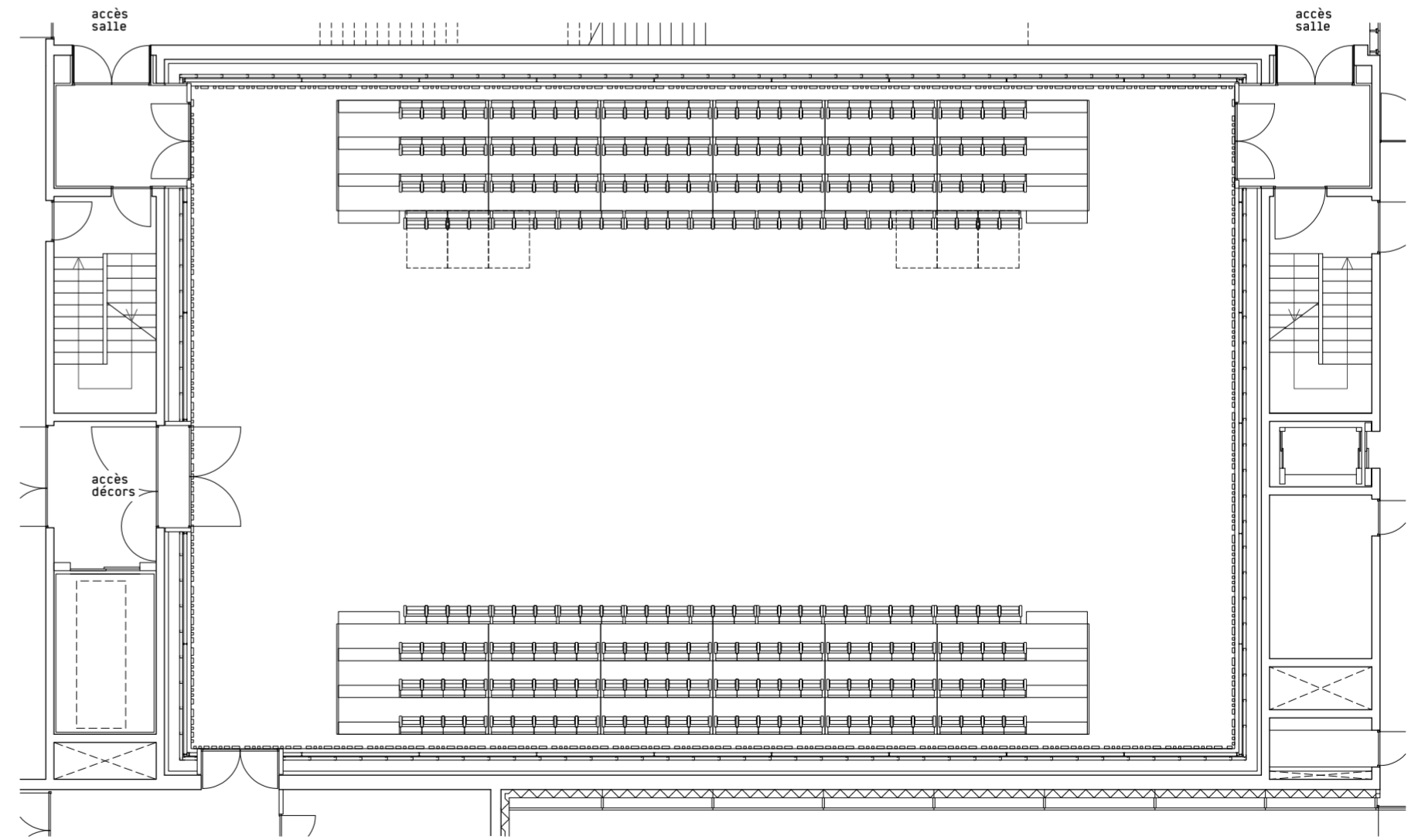
17



SALLE MODULABLE – COUPE LONGITUDINALE



SALLE FRONTALE – PLAN

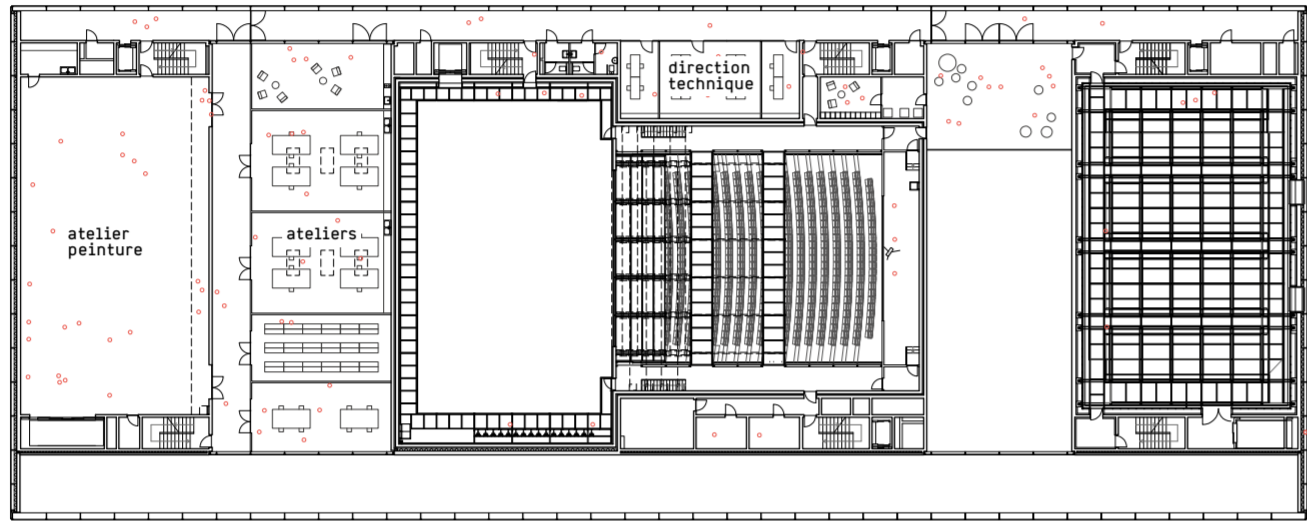


SALLE MODULABLE – PLAN (CONFIGURATION BI-FRONTALE)

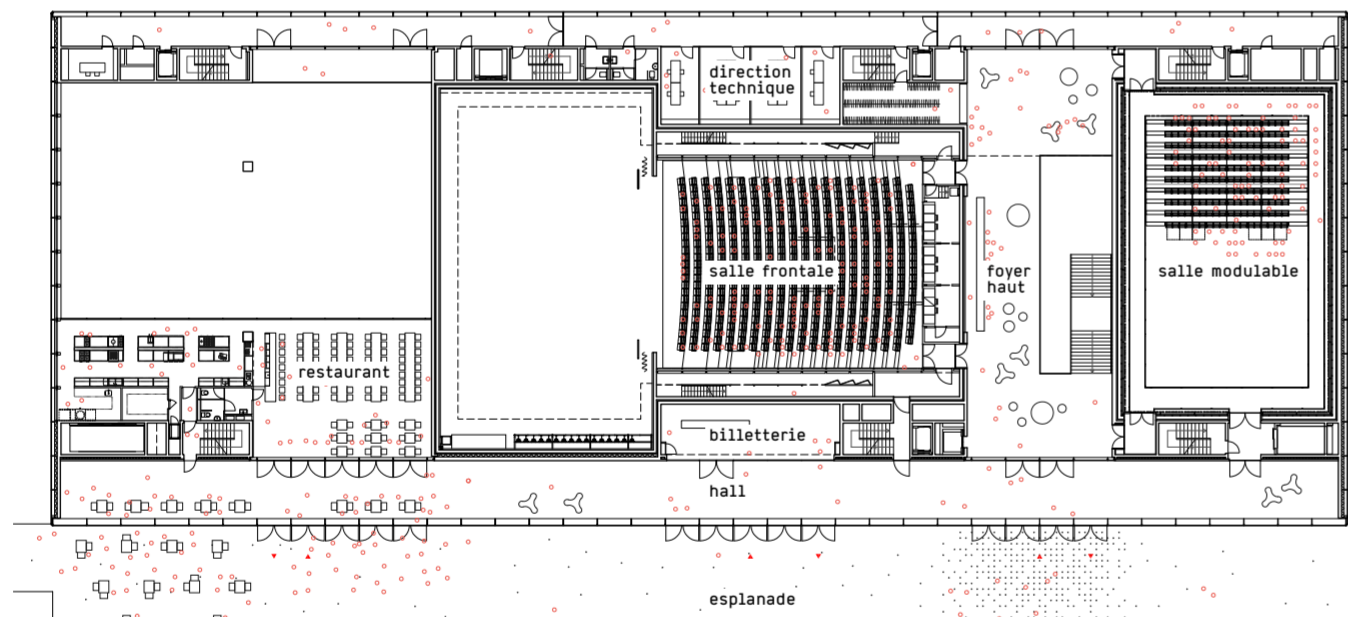
0 1 2 5  
M



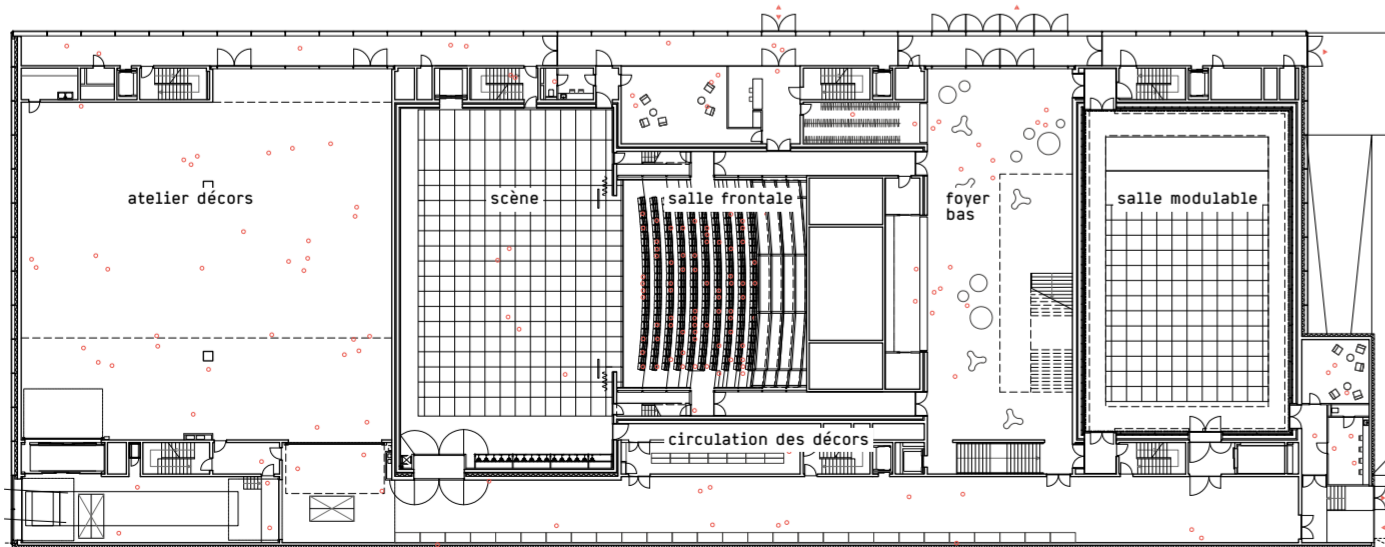
PLAN NIVEAU 4



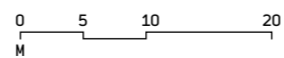
PLAN NIVEAU 2



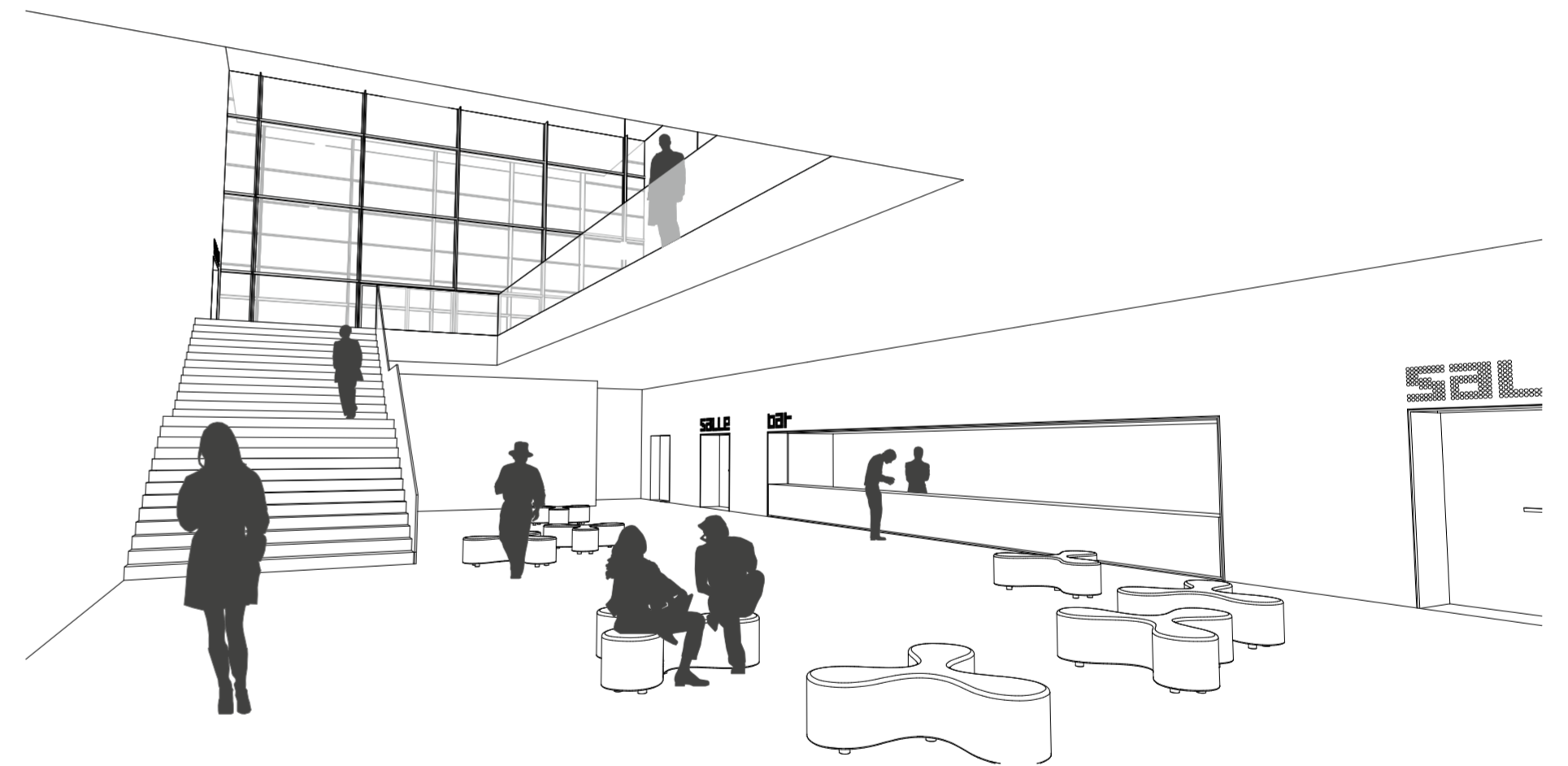
PLAN NIVEAU 1 - ESPLANADE



PLAN NIVEAU 0



LA BILLETTERIE



LE FOYER BAS

«Le projet s'insère dans le site avec une volumétrie différenciée très judicieuse dans ce contexte urbain du quartier des Eaux-Vives. Les échappées visuelles que cette volumétrie instaure contribuent à générer des relations spatiales de qualité avec le tissu bâti existant et futur. Ce jeu d'alternance dans les volumes participe très subtilement à donner du caractère à l'implantation du projet dans ce lieu. Il s'en dégage une image d'un bâtiment public contemporain, mais non monumental.» Extrait du rapport du jury





**«N'importe quel  
imbécile peut fermer  
l'œil, mais qui sait  
ce que voit l'autruche  
dans le sable.»**

MURPHY, BECKETT

## Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

### Classique

Sans intérêt.

### Contemporain

Intéressant.

### Pointu

Vraiment intéressant.

### Exigeant

Intello-chiant.

### Innovant

Qui fait du neuf avec du vide.

### Public

Rien.

### Privé

Tout.

### Happening

Mot anglais remplaçant avantageusement «impromptu» (trop versaillais) et désignant une manifestation artistique improvisée.

### Performance

Résultat d'un cheval de course ; tout résultat sportif ; résultat boursier ; happening préparé.

### Benchmark

Indicateur chiffré de performance dans un domaine donné. Le benchmark irréfutable du théâtre est le taux de fréquentation. Autre benchmark culturel, très tendance mais plus difficile à cerner : le taux de rayonnement.

### Benchmarking

Mot anglais signifiant «comparaison» (désuet) ou «parangonnage» (ridicule).

### Marketing

Actions ayant pour objectif de prévoir, stimuler, renouveler, créer les besoins du consommateur, et d'adapter l'appareil productif et commercial aux besoins créés.

### Brainstorming

Mot anglais signifiant «réflexion en groupe» (trop catholique).

### Brunchstorming

À l'ère du co-working et du brainstorming, nous invitons, dans notre bar inventif éphémère, les créatifs et les gourmands à manger tout en pensant.

### Optimisme

Doctrine qui soutient que Dieu étant parfait, tout est nécessairement pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.

### Optimiser

Désir de rendre le meilleur des mondes encore meilleur en le soumettant aux contraintes divines de la phynance internationale.

### Optimiste

Crétin des Alpes.

### Pessimisme

Disposition d'esprit à voir le mauvais côté des choses.

### Bisou

Interjection désinvolte qui clôt un échange verbal insignifiant.

### Bisou-bisou

Même chose, avec une désinvolture accrue.



Agenda  
de la Comédie  
de Genève

Octobre  
2013  
—  
Janvier  
2014

## Spectacles

DI 13, MA 15, JE 17, VE 18.10.2013

Siegfried, nocturne

musique Michael Jarrell / de Olivier Py /  
mise en scène Hervé Loichemol

MA 29.10 – SA 02.11.2013

Pompée / Sophonisbe

de Pierre Corneille /  
mise en scène Brigitte Jaques-Wajeman

MA 05 – DI 24.11.2013

Artaud-Barrault

conception et mise en scène

Denis Guénoun

STUDIO ANDRÉ STEIGER

MA 05 – SA 21.12.2013

Amphitryon

de Molière /

mise en scène Nalini Menamkat

JE 09 – DI 19.01.2014

Cabaret Levin

de Hanokh Levin /

mise en scène Hervé Loichemol

STUDIO CLAUDE STRATZ

MA 21 – DI 26.01.2014

Des Héros: Ajax / Œdipe roi

de Sophocle /

mise en scène Wajdi Mouawad

## Musique

LU 14.10.2013 – 19H30

Klezmer-électro

par le Geneva Camerata

CONCERT SAUVAGE N° 1