

Le Judo, une culture

Sommaire

Rêverie de l'acteur solitaire, extraits
Richard Vachoux et Julien Lambert
page 4

Entretien avec
André Steiger
Geneviève Guhl et Natacha Jaquerod
page 8

André Steiger: Brecht, Adamov et le TNS
Jean Jourdheuil
page 12

«Publicité» du théâtre
Hervé Loichemol et Mathieu Menghini
page 14

Glossaire
Hervé Loichemol
page 19

Un théâtre mauvais genre
En attendant Godot
& *Fin de partie*
Hédi Kaddour
page 20

L'appétit de voir, l'appétit de vivre
Marie-José Mondzain
page 24

Agenda
Mars – Juin 2014
page 28

Édito

Qu'était la Comédie de Genève avant Richard Vachoux? Un garage pour tourneurs parisiens et un lieu d'apparat pour la bourgeoisie genevoise.

Qu'était la Comédie au départ de Richard Vachoux? Un foyer de création théâtrale. C'est lui qui, entre 74 et 82, a donné à ce théâtre une nouvelle orientation et une nouvelle dimension. Avec lui, nous sommes passés du théâtre privé au théâtre public, des tournées Karsenty aux mises en scène de Ronse, Régy, Vitez et Steiger.

Grâce à lui, nous avons pu entendre Wedekind, Büchner, Ionesco, Camus, Claudel, Handke. Un événement: *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke dans la mise en scène de Claude Régy, avec Gérard Depardieu, Jean-Luc Bideau, Andréa Ferréol, Claude Degliame.

Un autre: *Partage de midi* de Claudel dans la mise en scène d'Antoine Vitez avec Ludmila Mikaël, Patrice Kerbrat et Michel Aumont.

Un parcours: André Steiger a réalisé dans cette période quelques-unes de ses plus grandes mises en scène, *Hamlet*, *Le Misanthrope* et *Tartuffe*.

Ce choix stratégique décisif a contribué à l'avènement d'un théâtre romand en faisant entrer la Comédie dans la logique des centres dramatiques, à l'image de ce qu'étaient déjà le Théâtre de Carouge, le Théâtre de Vidy ou le Théâtre Populaire Romand.

En créant le Théâtre poétique, le Poche, le Conservatoire, l'Orangerie et en révolutionnant la Comédie, Richard Vachoux a pris une place éminente parmi les fondateurs du théâtre romand, tous ceux qui ont créé de nouveaux instruments et ouvert de nouvelles perspectives.

À l'heure où la tendance dominante est à la privatisation des services publics, à l'appropriation des instruments culturels, au triomphe de l'individualisme, il est bon de rappeler ce que Richard Vachoux nous a transmis. Lucidité, courage et générosité.

Hervé Loichemol

la comédie^{GE}

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION:
HERVÉ LOICHEMOL
COMITÉ DE RÉDACTION: THIBAUT GENTON,
HINDE KADDOUR, 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:
GENEVIÈVE GUHL, NATACHA JAQUEROD, JEAN JOURDHEUIL,
HÉDI KADDOUR, JULIEN LAMBERT, HERVÉ LOICHEMOL,
MATHIEU MENGhini, MARIE-JOSÉ MONDZAIN,
RICHARD VACHOUX

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 GÉNEVOIS.

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

Apostille

Tartuffe, acte IV scène 1, mise en scène d'André Steiger.

Pendant que le beau-frère d'Orgon tentait d'intercéder en faveur de Damis, Tartuffe (Richard Vachoux) mangeait des ortolans. L'ortolan est un petit oiseau chanteur, d'une quinzaine de centimètres – dont l'espèce est menacée – qui a longtemps été un plat réservé aux puissants du monde. La tradition veut qu'après avoir été engraisé quelques semaines exclusivement au millet blanc, il soit noyé dans de l'armagnac, rôti et réduit dans la bouche, lentement, sans presque mâcher, et sans rien recracher. Traditionnellement, les consommateurs d'ortolans se mettent un linge sur la tête pour mieux concentrer les fumets. On le mange en l'empoignant avec les doigts, en aspirant le jus, la graisse et l'alcool qui dégoulinent, et en le croquant du croupion jusqu'au bec.

La scène disait exactement la puissance de Tartuffe, et son appétit féroce pour la vie terrestre. Elle préfigurait parfaitement la scène 5 de l'acte IV, dans laquelle Tartuffe veut obtenir les faveurs d'Elmire pendant qu'Orgon est sous la table. La nappe blanche devenait l'amplification de la grande serviette blanche de Tartuffe et Orgon avait remplacé les ortolans.

Rêverie de l'acteur solitaire, extraits

RICHARD VACHOUX ET JULIEN LAMBERT

Sachant qu'il approchait de la mort, Richard Vachoux a voulu laisser une «trace» qui témoigne mieux de lui et de son esprit buissonnier qu'un document réaliste. Il a demandé à Julien Lambert, partenaire théâtral de cinquante ans son cadet, d'écrire un livre librement inspiré de sa vie, de ses cinquante ans de théâtre, de sa vision de cet art, de sa métaphysique si personnelle constamment à cheval entre la foi et le doute. Le monologue foisonnant qui en résulte, né de discussions libres et de documents de la main de Richard Vachoux, librement compilés et réécrits par Julien Lambert, nous fait découvrir un personnage hors normes. Voici quelques extraits de ce texte, choisis par la famille de Richard Vachoux. Le livre, intitulé *Rêverie de l'acteur solitaire*, est en quête d'un éditeur. Il sera lu dans son intégralité au Théâtre de Poche par Gérard Desarthe, le samedi 24 mai 2014 à 11h.

[...] Tu peux lire toutes les biographies de moi, aux accents de nécrologies, elles sont toutes pareilles, elles ne retiennent qu'une seule chose : «Richard Vachoux a chassé les galas parisiens de la Comédie, pour fonder un véritable théâtre d'art en Suisse romande.» C'est presque aussi excitant que Sainte-Beuve, en termes de lyrisme. [...]

[...] En ce temps, je regardais les gens passer, comme ça, les uns après les autres, les auscultant méticuleusement. Et le théâtre s'enfonçait en moi, de plus en plus, il me gagnait, me gagnait, n'en déplaise à mon pauvre père. Déjà le théâtre en moi préparait son inéluctable victoire. Incapable de m'engager à faire de la vie quelque chose, à faire quelque chose dans la vie, comme on dit, je me suis ENrôlé...

Je suis devenu acteur sans passer par la case spectateur. Et même si j'avais voulu voir du théâtre, je ne sais pas si c'est le chemin de la Comédie que j'aurais pris... puisqu'on y allait pour tout, sauf pour se laisser secouer par la parole vivifiante du poète. J'imagine qu'avec ma paresse naturelle, je ne me serais pas donné la peine de grimper sur une scène trop haute pour moi, alors que les fauteuils de la Comédie étaient si confortables.

La Comédie et le Conservatoire étaient alors dirigés par le même homme : Jacquelin. Pur produit français lui aussi, il n'aurait pourtant jamais été ce qu'il a été, c'est-à-dire l'Alceste du *Misanthrope*, s'il n'était pas passé par Genève. Quelle autre ville peut fournir un terreau social plus suggestif pour inspirer une misanthropie crédible ? D'ailleurs, dès qu'il l'a joué, il s'est intégré complètement. Au Conservatoire, il s'était inventé, à la suite de Prozor et des Pitoëff, des racines russes bienvenues quoique légendaires, puisqu'on le surnommait «Divan le Terrible» : toutes les jeunes comédiennes y passaient... Je n'ai pas eu ce privilège féodal, Dieu merci. Saupoudrer quelques pauvres comédiens suisses dans les fentes des grosses productions parisiennes, ce n'était pas une clause trop contraignante pour plaire à son pays d'adoption.

Mais grâce à ses lignes téléphoniques tentaculaires, qui embrassaient la totalité du maigre paysage théâtral d'alors, j'ai sauté sur scène comme une bombe humaine, à peine passé le concours final du Conservatoire. Il m'a engagé tout de suite : à peine l'examen passé, il m'appelle et me fixe un rendez-vous sur le ton d'un manager hollywoodien, indifférent à ma réponse : «Tu passeras dans mon bureau à telle date, telle heure.»

J'étais déjà au courant d'une ou deux pièces qu'il allait jouer, et dans ma grande innocence, je me disais : «Chic, il y a un Marivaux, un Molière.» ; je préparais déjà un ou deux rôles de jeune premier évidemment faits pour me correspondre, mais lui m'a accueilli sans se départir de son sang-froid managérial, en me disant : «Bon, alors dans la première pièce, tu feras le premier régisseur, dans la deuxième... oh, peut-être que tu seras mieux en deuxième régisseur ; enfin... on verra bien, n'est-ce pas ?»

J'ai été forcé d'apprécier son sens du coup de théâtre. Il aimait d'ailleurs dire, lorsqu'un acteur sortait de chez lui : «Oh ben celui-là, il sera régisseur long-temps...» [...]

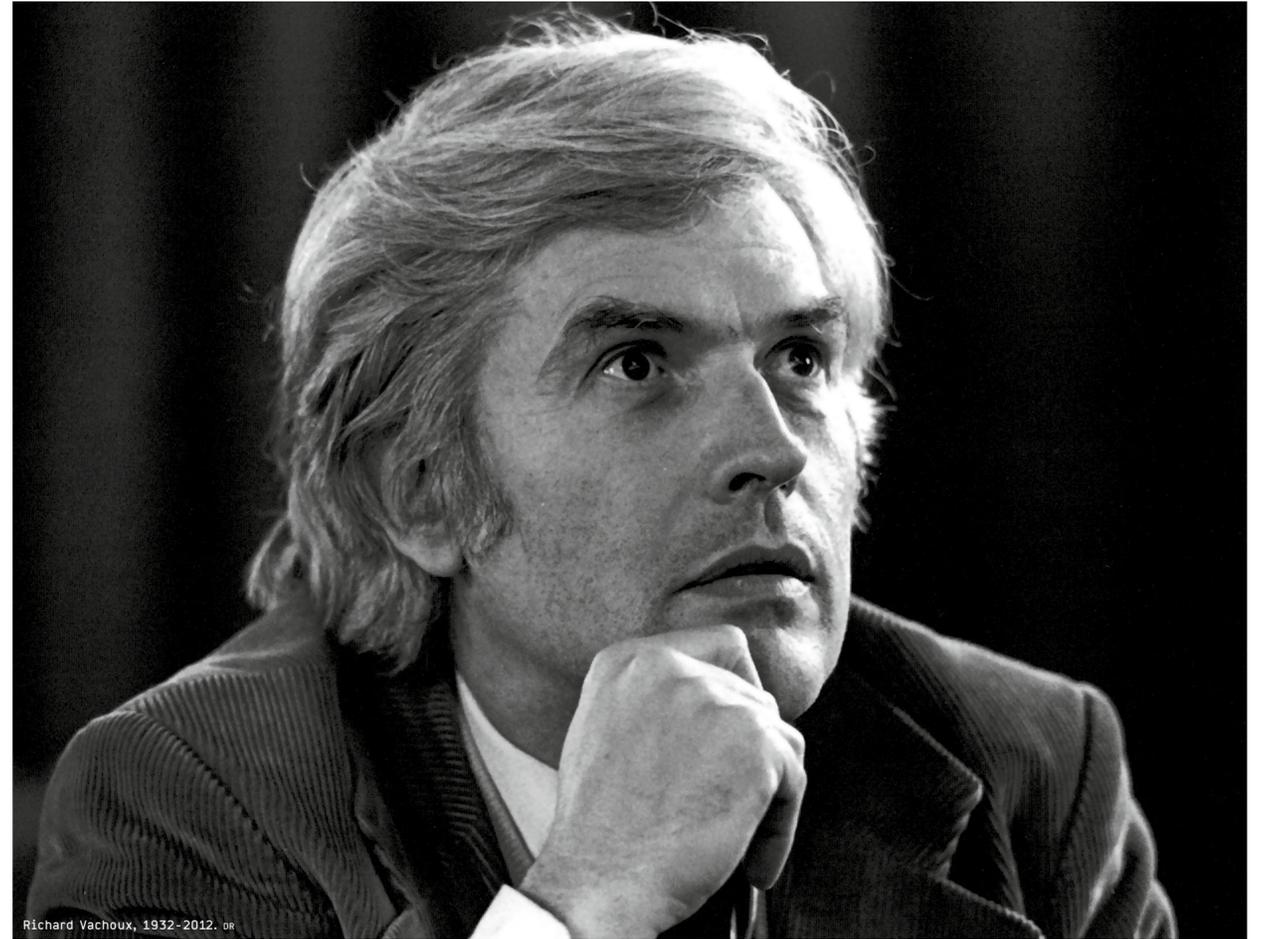
[...] Je suis éclos comédien, sorti comédien de la cuisse de Jupiter. C'était sur le trottoir, juste là devant, celui qui mène du mur des Réformateurs au seul théâtre qui existait alors, et qui ne méritait alors même pas ce titre, ne pouvant en porter d'autre que celui, bouffon, de «Comédie». Gérard Carrat, mon ami de toujours, me prend par la main et me dit : «Viens» – jusqu'au Conservatoire : et paf ! C'était parti ! Pourquoi cette instigation ? Mystère.

Seule importe la rencontre : Carrat et moi, parce que c'était lui, parce que c'était moi. On avait un rapport Dom Juan – Sganarelle... ou Faust – Méphisto... sans savoir qui jouait quel rôle. «Viens, je suis sûr que tu trouveras intéressant, c'est Greta Prozor, qui a joué avec les Pitoëff.»

Il n'en fallait pas plus... une rime en OR à la Mallarmé, un nom russe à double FF comme dans Tchekhov, j'étais fasciné, excité par la perspective d'une grande comédienne.

Greta Prozor m'a appris à me mettre au service de la Parole, ce qui paraît évident, mais qui ne l'est pas tant...

«Dire un beau texte, c'est en proférer l'hommage !» En m'apprenant à faire de tout mon être l'organe illocutoire du poème ou du drame, pouvait-elle se douter qu'elle offrait un tremplin superbe à mon narcissisme et à ma subjectivité ? [...]



Richard Vachoux, 1932-2012. OR

[...] La première pièce que j'ai aimée, c'est forcément *La Cantatrice chauve*, où je trouvais enfin une réponse courageuse à l'absurdité d'être sur terre : le NON fondamental de Ionesco ! À moi qui me sentais obligé de parler un langage officiel, de dire : Oui Papa, oui Maman, Ionesco répondait : «Mais pas du tout ! NON, c'est NON !» C'était NON à tout.

Je ne voulais plus passer par l'ordonnance de la vie, par l'extériorité d'une vie qui se conçoit «en dehors» de nous-mêmes... La nostalgie d'un temps éternel était montée en moi subrepticement. Comment lui donner libre champ ? Pas en planifiant une révolution qui en serait restée elle aussi à un stade extérieur, mais en disant avec Ionesco : «Non ! la vie est un scandale». Dès les premières pages, j'ai commencé littéralement à étouffer de rire, j'ai bien cru que j'allais en mourir, au fond du cimetière familial... Cette fois, c'était le chemin de Damas définitif ! [...]

[...] Le mythe des origines, mon paradis perdu à moi ou ma liberté gagnée, c'est selon (il faudrait relire Rousseau)... ce qui m'a marqué quand j'étais petit, après les pieds des prêtres que j'ai lavés au jeudi saint, et qui a tout lancé : j'ai été viré du collège, à cause d'une histoire de femmes à poil... «Ça, monsieur Vachoux, qu'est-ce que c'est ?», dit le directeur. Il avait convoqué mon père et moi dans son bureau : mon père baba le regarde sortir 2, 3, 4, 5 cravates avec de très jolies scènes érotiques de ma plume (malheureusement, impossible de les retrouver) : «Vous croyez que je peux garder un élève comme ça au Collège Calvin ?» Textuel, on peut le retrouver dans le procès-verbal. Alors mon père a eu le malheur de dire : «Mais vous savez, il est doué pour le dessin...» Alors comme j'étais un élève perturbateur, que j'avais la réputation de participer à d'infâmes séances de cinéma pornographique avec les copains d'alors, tout content de se débarrasser de moi, le directeur a pris son téléphone pour m'inscrire aux Beaux-Arts lui-même. [...]

[...] Quand je suis devenu directeur du Théâtre de Poche, on m'a dit complaisamment : «Alors, tu vas nous monter *un Feydeau*, ou *un Labiche*.» Sous-entendu à la façon de ceux que l'on faisait à Paris. Comme si un Labiche pouvait en valoir un autre, comme si l'on pouvait faire en une pièce le tour d'un auteur aussi spirituel dans sa profonde superficialité.

J'avais dit non bien avant que l'on ne me pose la question.

Au Conservatoire, j'avais rencontré ceux que j'allais distribuer : les acteurs d'ici, formés au moule de la névrose chronique et de l'asphyxie existentielle, n'étaient pas faits pour jouer sur scène comme dans un salon parisien, un petit four à la main. [...]

6

[...] Tout s’ordonne aujourd’hui bien sûr selon une lo- gique implacable dans ma tête, comme si j’avais fait quoi que ce soit de manière raisonnée ou organisée, mais il est bien entendu que la rencontre avec le Poche s’est opérée de manière tout aussi providentielle que celle avec la Comédie. Je reçois un coup de fil à sept heures du matin, du propriétaire de la salle en vieille ville, monsieur Perret-Gentil, qui portait très bien son nom bien qu’étant un grand bonhomme: « Vachoux, je veux vous voir immédiatement, à quatre heures dans mon bureau. »

J’arrive à l’heure dite dans la Grand-Rue, ils en étaient au gros œuvre du nouveau théâtre destiné à rempla- cer l’appartement qui avait fait les premières années du Poche. Je me suis dit que Perret-Gentil se prépa- rait encore de belles années de direction aux manettes d’un si joli joujou miniature, mais voilà qu’il me dit d’entrée de jeu : « Vachoux, vous avez vingt-cinq mille francs ? Je veux vendre le Théâtre de Poche! »

Alors le soir, j’arrive à la maison sur le coup des huit heures, je saute sur mon père et je lui dis : « Papa, donne-moi vingt-cinq mille francs. » Comme d’habi- tude, c’est Éros qui a tout fait, mon père a obtempéré par amour de sa femme, qui l’a forcé à me donner l’argent, par amour d’Édipe…

J’ai donné les vingt-cinq mille francs le lendemain à Perret-Gentil, et c’était dans la poche, j’étais direc- teur de mon premier théâtre, du jour au lendemain! C’était un tout petit peu plus simple qu’aujourd’hui, en termes de procédure…

Alors tout de suite, je monte chez le ministre de l’époque, Pierre Bouffard, un véritable artiste, qui me dit : « Bon d’accord, vous avez le Poche, alors moi, je peux vous donner quoi ? J’ai 75’000 francs dans mon budget de subventions, ça vous va ? »

Aujourd’hui ça fait à peine le tiers du budget d’un petit spectacle, mais on était en 1962, aux grands frimas de février: je les ai pris et j’en ai fait une demi-saison.

Je tenais mon tremplin pour sauver la Comédie et liquider les Karsenty, même si ce n’est qu’après treize ans d’échauffement au Poche, à raison de 95% de taux de fréquentation, que je me suis dit : « Maintenant je n’hésite pas, je suis suffisamment fort », et que j’ai enfin pris d’assaut la Comédie. [...]

[...] Le rire est gage de résurrection. Ou bien si tu préfères: la résurrection passe par le rire. Si je ne devais retenir qu'une chose de ma fréquentation de Ionesco, ce serait cela. Je crois aussi pouvoir le dire parce que je l'ai fréquenté, Ionesco, et avant l'œuvre: l'homme. J'ai passé des heures dans son appartement au 96 boulevard Montparnasse, entre rires et confidences, en propos impromptus impossibles à te résumer, qui provenaient toujours de la fantaisie de l'un ou de l'autre. Je ne savais ni ne me demandais si c'était raisonnable ou compréhensible, ni si lui se posait la question... peu importe, on se parlait.

[...] Regarde une seconde ! Où se situe la Comédie ? Sur le boulevard des Philosophes. Quelle image plus parfaite de la dichotomie genevoise – pour ne pas dire de sa schizophrénie : les philosophes d’un côté, le boulevard de l’autre. Ce théâtre dans une ville de philosophes acharnés à condamner le théâtre, mais ravis de fournir au capitalisme les bases idéologiques de son développement, ne pouvait être qu’un théâtre de boulevard ! C’était ça, la Comédie : le temple de la mondanité, du snobisme, de la distinction et de l’élé- gance à la parisienne !

Les Genevois venaient se poser au centre de la place Neuve comme sur le nombril du monde, et en regard- ant autour d’eux pensaient : au fond, qui sommes-nous ? Où vivons-nous ? Nous sommes des bourgeois, nos bâtiments ressemblent aux bâtiments parisiens... en plus petit.

Voici l’opéra, voici le Conservatoire... il nous suffit de mettre un manteau de fourrure (pour les femmes), une cravate à col cassé (pour les hommes)... et nous sommes à Paris !

Nous achetons nos billets, et nous sommes *comme* à l’Opéra de Paris, *comme* à la Comédie-Française, etc.

Voilà comment Genève s’est constituée culturel- lement. Cette ville est un *comme si*, une imitation. L’arrogance des bourgeois d’ici calquée sur celle des bourgeois de là-bas. Plutôt indifférents d’ailleurs à ce qui se jouait sur scène... à ce qui se passait là-bas au fond et qui était censé motiver leur venue dans... enfin, surtout autour... des fauteuils.

La France nous a apporté le catholicisme, puis elle nous a apporté la Réforme, et la France nous a apporté le théâtre. Elle a même eu le bon goût de nous apporter *et* le théâtre *et* l’état d’esprit qui lui serait contraire.

Dans le programme de ma première saison à la Comédie, on peut lire sur la même page :

1^{re} colonne : les vedettes que Paris nous amène

2^e colonne : les auteurs que la Comédie vous propose
La même année, les spectateurs ont pu hésiter entre ma création de *Ruy Blas* – le premier spectacle créé et joué exclusivement par des comédiens locaux –, et des pièces comme *Pyjamas et téléphone*, « un brillant divertissement qui enchantera les jeunes et les aînés. »

Je ne pouvais pas purement et simplement débarquer et dire : « Voici Vachoux, plus de boulevard sur mon chemin ! » Il y avait une tradition dure comme le marbre, les spectateurs avaient leur nom gravé der- rière leur siège, comme à l’église. Alors j’ai gardé une saison bancale. J’ai dit au responsable des tour- nées Karsenty : « D’accord, je vous garde encore une saison, mais vous m’organisez une tournée avec *Rhinocéros* de Ionesco. » Pour lui, cela revenait à livrer le trésor des Romanov à la presse clandestine marxiste-léniniste... mais il a accepté. [...]

C'est fou les confessions qu'on a pu se faire, les lettres qu'on a pu s'écrire. On s'est fait des cadeaux, je me souviens d'avoir couru tout Paris pour lui trouver un magnifique rhinocéros en cuir, pour son anniversaire. Évidemment, il fallait boire énormément d'alcool avec lui, nos échanges devenaient vite délirants, puis il disait : « Maintenant ça suffit, Vachoux, on a assez discuté, il faut aller chez Lipp. » On mangeait, il payait, c'est-à-dire qu'il souriait pour m'empêcher de sortir mon portefeuille, et il me disait : « C'est pas moi qui paye, c'est Rolika. » [...]

[...] Hamlet, que j’ai joué avec André Steiger.

Hamlet, l’acteur par excellence, qui ne pouvait que me conduire éternellement vers le metteur en scène qui conduit l’acteur.

Lorsque j’ai fait venir Steiger à la Comédie, je savais très précisément qu’en l’accouplant avec Hamlet, je réussirais le coup très gratifiant pour un respon- sable culturel de faire se heurter la pensée brechtienne et l’espèce de roman- tisme qu’on essaie de conserver au personnage d’Hamlet. Autrement dit, je lui ai demandé de me diriger en Hamlet, pour que son brechtisme innerve mon romantisme. Ou plutôt qu’il l’énerve : dans nos fréquentes discussions, nous étions toujours en train de nous heurter. Il me vendait son Brecht, j’aimais le taquiner sur l’éducation catholique très forcenée qu’il avait eue ; mais je lui disais encore dernièrement que j’aimerais tellement monter *La Résistible Ascension d’Arturo Ui*. Il m’a dit : « *Ui*, pas de problème, on le fait l’année prochaîne », et il est mort. Quant à moi, je suis malade, nous voulions donc le faire avec beaucoup de conviction, sachant que rien ne se ferait, sans doute : quoi de plus hamlétique !

Le parti pris par André Steiger et le scénographe Roland Deville était assez extraordinaire. On était tous couverts de fourrures du Groenland, qui nous cachaient complètement le visage ; on ne voyait plus que des bouches jaillies d’un nid de poils. Nous déambulions sur des échelles à travers une structure en bois, tout était réduit à une espèce de squelette de l’espace théâtral ; sque- lette extraordinairement vivant, puisqu’animé par les acteurs. Bien sûr, on peut attribuer au metteur en scène le ludisme vital des coups de patte burlesques dont il parsemait les scènes ; je me souviens d’un sketch hilarant que j’avais avec Polonius, mais qui débarquait comme la chose la plus naturelle du monde, pas comme un gag étudié, prémédité pour faire rire. Steiger n’a fait que nous ménager des espaces où nous pourrions trouver par nous-mêmes ces moments libres de jeu. [...]

[...] « *C’est avec beaucoup d’étonnement que nous avons appris que vous de- viez être obligé de quitter la direction artistique de la Comédie de Genève. Nous savons l’effort que vous avez entrepris pour proposer un théâtre qui prenne ses racines dans les forces créatrices de votre pays. Et nous savons l’ouverture que vous souhaitiez effectuer avec courage et clairvoyance vers des conceptions de plus en plus larges, et votre volonté d’assurer une continuité dans le sens de la tradition vivante, sans toutefois perdre de vue une politique de recherches.* »
Jean-Louis Barrault

Voilà. Jean-Louis Barrault était « étonné », il était bien le seul.

Tu me diras que j’étais l’arroseur arrosé: j’amène le marxisme à la Comédie, et le marxisme me la reprend... Il m’était arrivé comme un amant, que l’épouse présente toujours au mari comme l’ami idéal : « Tu ne veux pas, toi qui as un esprit ouvert, inviter un metteur en scène brechtien – Ah oui, je trouve formidable un type comme Steiger, d’une finesse cultu- relle extraordinaire, je l’engage tout de suite pour deux spectacles à ma première saison! »

Préoccupé d’abattre par coup d’État l’esprit nauséabond du lieu, j’avais ouvert les vannes aux forces chaotiques de la nature. Je l’avais ainsi conduit sans m’en apercevoir vers sa destination secrète, l’empire de la raison, pourtant tout aussi contraire que l’esprit bourgeois à la douce harmonie de la nature, à « ma » nature. J’étais libre de partir aux pâquerettes. Comme je me rapproche du para- dis, je me permets de rendre grâce aujourd’hui à mes bannisseurs, qui m’ont donné la chiquenaude primordiale pour ce retour au jardin d’Éden, en me faisant découvrir l’Orangerie. [...]

[...] Lorsque j’ai démissionné de la Comédie, Ionesco m’a écrit : « Vous avez monté plusieurs de mes pièces, j’ai été pleinement satisfait. Vos mises en scène sont à la fois fidèles et originales. Marier la fidélité et l’originalité est une chose très complexe, difficile. Vous avez réussi.

PS : je ne vois pas qui pourrait vous égaler. Vous êtes un metteur en scène-né.»

Mais Ionesco force le metteur en scène à exercer le génie de sa propre créativité. Il lui interdit de se contenter de rester fidèle à la pensée de l’auteur. Le metteur en scène doit créer ce qu’il aura en lui, par rapport à cet auteur. Le plus bel éloger reçu pour ma mise en scène des *Chaises* disait dans une critique : *C’est* du Vachoux !... J’étais fou de joie ! [...]

Richard Vachoux et Julien Lambert

7

[...] Étant donné ce qui précède... si j’ai connu l’amour et ma femme, c’est forcément par le théâtre. Peu importe si cette relation a trouvé son origine dans un contexte fami- lial, convivial, l’amitié de son frère, les cours de Greta Prozor, ou si c’est le hasard amoureux qui fait qu’éteignant ma cigarette, je lève les yeux, je vois une femme, Josette – et je tombe amoureux. Je répète avec elle la scène de Rosette et Perdican dans *On ne badine pas avec l’amour*, on répète un long moment sans que rien ne se passe de spécial, soudain je lui prends la main, un courant passe, et c’est l’amour ! Je l’aime. Sans autre explication. J’ai évidemment joué d’autres Perdican avec d’autres Rosette pour voir si je retrouvais la force de cette sensation, si c’était peut-être la scène, mais non. C’était Josette ! [...]

[...] Il n’y a pas de révolution plus politique que la révolution poétique. L’âme ne parle le langage d’aucune caste politique, elle aimerait juste retrouver le paradis perdu où elle était unie aux choses. Seule la solitude de la poésie permet à l’homme de se sentir moins seul. Par elle, les choses et les visages re- prennent cette apparence qu’ils avaient pour son regard d’enfant. Le paradis est retrouvé, la vie réelle aussi – tout reprend enfin goût... là est la révolution.

J’ai toujours eu la conviction fondamentale que celui qui aime les mots, les apprivoise, les choie, était plus près de la vie que celui qui manipule les idées. Le manipulateur d’idées est un homme suspect, parce qu’il a la faculté par le raisonnement de tromper l’autre, alors que le mot considéré en soi, « être de chair », comme dit Hugo, est une entité matérielle qui reñète directement l’âme, et ne se laisse pas dompter par la discipline discursive. Le discours unique a brisé les vertus magiques de la poésie, il a condamné le mot à exercer une fonction qui n’est pas la sienne: l’éternel retour à la mémoire originelle, à une liberté d’être en dehors des contingences sociales. Donner raison à la poésie, c’est donner raison à la vie intérieure, à la meil- leure part de nous-mêmes, la plus belle, la plus riche, donc la plus complexe. On n’est jamais trop humain. On l’est mal, ou pas assez. Le divin, ce qu’on appelle divin, est à portée d’âme: il n’est pas l’autre de l’Homme, il est en lui, sa vérité la plus haute. [...]

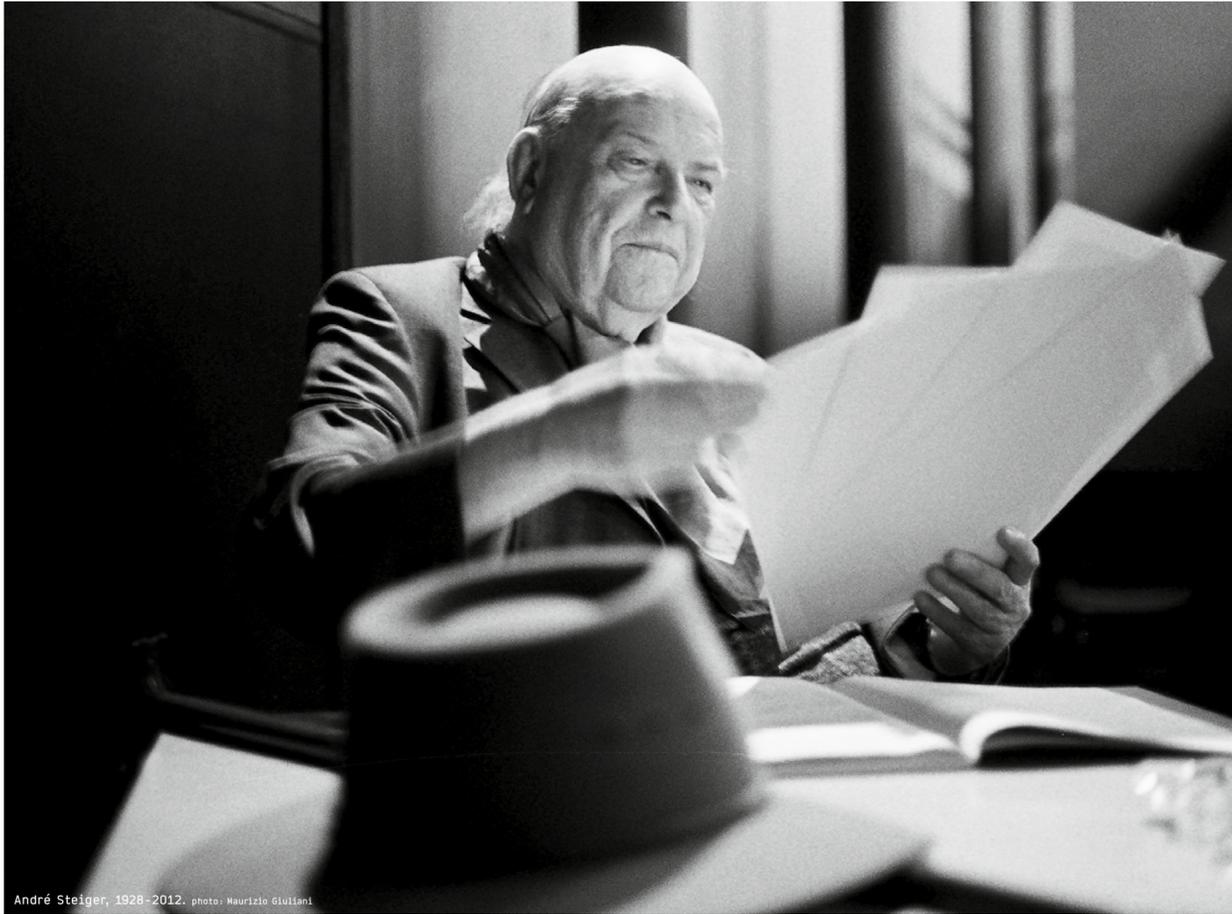
[...] Demain, si vous vous réveillez plus lourd que la veille, non purifié de ce grouillement diabolique qui, de vous, veut faire jaillir un héros, c’est que le spectacle ce soir était mauvais.

Si au contraire, vous ressentez en vous, mystérieusement, cette « insoutenable légèreté de l’être », que vous avez au cœur une poche d’air pur à la place d’une croix de guerre, que vous souriez aux anges, c’est que le spectacle était bon.

Vous n’avez peut-être pas compris, mais vous avez dormi.

Dès l’aube, votre démarche est amoureuse, votre visage est radieux mais tourné vers vous-même. Si vous n’avez pas compris le spectacle, sa malice héroïco- mique, tout au moins vous comprenez le temps qu’il fait, la vie, les feuilles au printemps, le prix de l’essence sans plomb et surtout les oreilles d’ânes de ceux qui ne veulent rien entendre. Votre âme est lisse : comme le fer sur le linge, l’humour des poètes a passé sur elle. [...]

Richard Vachoux (1932-2012) est l'une des figures majeures du théâtre suisse romand. Metteur en scène et comédien, il fut directeur du Nouveau Théâtre de Poche de 1962 à 1975, de la Comédie de Genève de 1974 à 1982, et, jusqu'en 1995, du Théâtre poétique de l'Orangerie qu'il fonda en 1981. Il a également enseigné l'art dramatique, dès 1962, au Conservatoire de Genève et a participé à la fondation de l'ESAD (dont il fut le doyen de 1971 à 1974 et où il fut professeur d'interprétation et de dramaturgie jusqu'en 1999). Quelques-uns de ses grands rôles: le duc Orsino dans *La Nuit des rois* de Shakespeare (François Simon, 1958), Hotz dans *La Grande Rage de Philippe Hotz* de Max Frisch (Serge Nicoloff, 1962), Hamlet dans *Hamlet* de Shakespeare (André Steiger, 1974), Iago dans *Othello* de Shakespeare (Catherine Eger, 1976), Don Juan dans *Dom Juan* de Molière (André Steiger, 1977), Tartuffe dans *Tartuffe* de Molière (André Steiger, 1981), le vieux dans *Les Chaises* de Ionesco (Hervé Loichemol, 1981), Pablo Neruda dans *Je me souviens de cette nuit à Valparaíso* (Philippe Lüscher, 1998). Quelques-unes de ses mises en scène marquantes: *Victimes du devoir, Jacques ou la Soumission, Les Chaises* et *Rhinocéros* de Ionesco (1957, 1959, 1972 et 1983), *Quoat-Quoat, Les Femmes du bœuf, Le mal court et La Fête noire* d'Audiberti (1957, 1964, 1965 et 1969), *L'École des Femmes* de Molière (1973), *Verlaine et LaForgue* (1978), *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour* de Musset (1990 et 2001), *Madame fait ce qu'elle dit* de Roland Dubillard (2010).



André Steiger, 1928-2012. photo: Maurizio Giuliani

Entretien avec André Steiger

NATACHA JAQUEROD ET GENEVIÈVE GUHL
[SEPTEMBRE 2006]

Natasha Jaquerod est scénographe, auteure du *Livre blanc des métiers de la scène*. Geneviève Guhl est comédienne et metteuse en scène. Ensemble, elles ont travaillé notamment à la dernière création de Geneviève Guhl, *Opus incertum, empilement de listes* (2011-2013). En septembre 2006, parallèlement à la réalisation du *Livre blanc*, elles ont rencontré André Steiger et l'ont longuement interrogé. Voici les fruits de cette rencontre.

NATACHA JAQUEROD – En regard de votre long parcours – de metteur en scène, de directeur de théâtre, d'animateur de compagnie, de pédagogue, tant en France qu'en Suisse –, quelle est votre vision du théâtre aujourd'hui en Suisse romande ?

ANDRÉ STEIGER – La vision que l'on peut avoir du théâtre en Suisse romande, comme dans n'importe quel pays, est actuellement troublée. Et pour des raisons très diverses. La pluralité des expressions fait que l'on n'organise pas les discours d'une façon cohérente. Est-ce que l'on est pour un théâtre d'images pures ? Est-ce que l'on est pour un théâtre qui mêle danse, musique ? Est-ce que l'on pense qu'il y a une différence entre spectacle et théâtre ? Le théâtre, pour moi, c'est le primat du texte ; le spectacle, c'est tout le reste.

Il peut y avoir une vision optimiste parce qu'il y a beaucoup de spectateurs, beaucoup de projets. Mais ces projets sont individuels. Ils ne sont pas collectifs. Une personne a envie de faire un projet, et, au même moment, dix autres personnes formulent le même projet – en utilisant un autre objet, peut-être, mais c'est le même projet. Donc, il y a une redondance inutile. Est-ce que l'on peut poser la question autrement : comment faire pour que l'on n'ait pas toujours le même article dans tous les journaux ?

N.J. – Comment voyez-vous l'avenir ?

A.S. – Malheureusement, je n'ai pas le don de voyance... Je ne sais donc pas. L'avenir du théâtre ne sera que ce que la société en fait. À aucun moment dans l'histoire du théâtre, quelqu'un a pu dire : « Le théâtre sera ça demain. » Je crois que ce que l'on pourrait dire, c'est que le théâtre, dans l'avenir, sera fait du théâtre d'hier. Plus on est dans le théâtre d'hier, moins il y a la dictature du présent, et plus on est dans une manifestation artistique cohérente. La dictature du présent, il faut la réserver aux journaux d'actualité.

Le théâtre, c'est plutôt : comment le présent s'est-il constitué ? D'autant que dans le théâtre, il faut dissocier l'écriture théâtrale de la représentation théâtrale. L'écriture théâtrale peut être datée, la pratique de la représentation théâtrale, qu'on le veuille ou non, est toujours au présent. Une pièce, qu'elle ait été écrite hier ou il y a deux mille cinq cents ans, quand on la joue, c'est aujourd'hui ! Il n'y a pas de théâtre ancien et de théâtre moderne : le théâtre en tant que manifestation est toujours au présent. Donc, l'avenir, je crois que ce sera simplement quand on saura utiliser le présent pour inventer le futur, et surtout, quand on saura s'appuyer sur le passé pour inventer le présent.

N.J. – Dans les programmes des spectacles, de plus en plus, on voit réapparaître le terme de « dramaturgie », alors que, d'autre part, on peut constater une tendance qui tend à des formes théâtrales empruntant beaucoup à la performance, à l'image. Est-ce un débat, qui n'est pas nouveau, entre le texte et l'image ? Quelle est votre perception ?

A.S. – C'est un vrai problème et je le classe de la façon suivante : on tombe de plus en plus dans le spectacle, parce que le spectacle est un art, je dirais, dévoyé commercialement. Quelqu'un a dit : « On est dans la civilisation de l'image, alors on fait de l'image. » Mais Umberto Eco, que j'estime beaucoup, a dit, lui : « Nous entrons dans la civilisation du texte. La preuve, c'est que les écrans d'images servent de plus en plus à véhiculer du texte. »

Et il faisait allusion aux ordinateurs. Il y a, dans le paradoxe d'Umberto Eco, quelque chose d'assez intéressant : la négligence du langage. Parce que le langage a pu paraître, à certains moments, terroriste, on veut le supprimer. C'est comme si l'air était devenu terroriste du fait qu'on est forcé de respirer pour vivre ; si on veut supprimer l'air, eh bien, on meurt. Dans ces visions paradoxales, il y a quand même quelque chose d'inquiétant.

Le théâtre ne peut pas se priver de dramaturgie ; dramaturgie de l'écriture, puis dramaturgie de la mise en forme de cette écriture, théâtralement. L'interprétation est réservée aux spectateurs. Nous sommes interprètes quand nous lisons un texte. En tant que lecteurs, nous interprétons un roman, ou une pièce de théâtre, ou un essai... Mais à partir du moment où l'on joue, nous ne sommes plus des interprètes. Nous sommes des passeurs de signes ; signes vocaux, signes physiques. Et le public va interpréter notre œuvre de réalisation. À partir de ce moment-là, on peut dire qu'il y a « spectacle » et « théâtre ».

N.J. – Est-ce qu'une tendance actuelle vise à évacuer, consciemment ou non, la pensée de la scène ? Et à évacuer le théâtre ?

A.S. – Je pense que la tendance actuelle d'évacuer, consciemment ou non, la pensée de la scène est réelle. C'est-à-dire qu'il y a un préjugé populiste : on ne veut pas être des intellectuels. Sur ce point, on commet une erreur fondamentale puisque par définition, le théâtre, sous une forme ou sous une autre, manipule des idées, que ce soient des idées affectives dans le théâtre émotionnel ou des idées philosophiques dans le théâtre de la réflexion. Nous sommes des travailleurs intellectuels, qu'on le veuille ou non. Donc récuser la pensée, c'est récuser que l'on travaille.

Évacuer le théâtre ? Je pense qu'il y a des tentatives nouvelles, peut-être une accentuation de cette idée : on évacue le théâtre... Pourquoi ? Pour aller de plus en plus vers le théâtre dit total, enfin, le spectacle ; c'est-à-dire vers quelque chose où l'on mélange tout et où, finalement, la parole n'a plus tellement d'importance. On la laisse de côté au nom d'un concept : le théâtre vivant. Un pléonasmisme. Si le théâtre est théâtre, il est vivant. Dire « le théâtre vivant », c'est faire une redondance impossible : on doit dire « le théâtre ». On doit dire qu'il y a des gens qui vivent du théâtre, d'autres qui en crèvent, mais on ne peut pas dire « le théâtre vivant », c'est aberrant.

N.J. – Et la relève théâtrale ? La nouvelle génération de metteurs en scène et de gens de théâtre ? Est-ce que l'on vit une époque de « génération spontanée » ? Il me semble qu'une partie des jeunes gens qui débutent dans le monde du théâtre se sont coupés, volontairement ou non, d'un riche héritage, de la transmission d'une culture théâtrale : on peut sentir parfois dans certains spectacles une revendication absolue de modernité, de théâtre contemporain... Or le théâtre est aussi l'espace de la mémoire, l'espace de la mort, et celui de l'expérience de la communauté et du partage. À force de vouloir être absolument en phase avec notre temps, est-ce que l'on ne perd pas justement l'expérimentation de ce lieu intemporel, qui fait le lien entre le passé, le temps que nous vivons, et l'avenir ?

A.S. – La relève théâtrale a toujours été là, elle est là aussi aujourd'hui. Elle est là avec toutes les perversions de la société actuelle. C'est-à-dire que

le futur du théâtre est à peu près identique au futur du balayeur : qu'est-ce qui va se passer dans le monde de demain ? C'est une question posée, à laquelle on ne peut pas répondre. On peut agir pour essayer de donner matière à réflexion, matière à expérience, mais on ne peut rien déterminer par une décision dictatoriale.

Par contre, ce qu'il y a d'intéressant dans cette question, c'est que, d'une manière générale, ce sont les plus âgés qui ne croient plus à l'expérience, à la transmission de la culture théâtrale. Les jeunes dans les écoles, dans les stages, veulent en savoir plus, veulent apprendre plus de choses. Cela me rappelle une histoire merveilleuse : c'était un cours de scénographie à la Sorbonne, après Mai 68. Tout le monde disait : « Il n'y a plus de cours magistraux, il n'y a plus de transmission du savoir ; maintenant, on doit tous travailler à apprendre. » Et puis ça durait, ça durait... Il y avait un maître très bien. Un jour, les étudiants ont fauché la clé de la classe, le prof est entré, ils ont fermé à clé et ils lui ont dit : « Maintenant, tu nous fais un cours magistral ou tu ne sors pas de la salle. Tu as du savoir, et nous, on a besoin de le connaître. Après, on en fera ce qu'on veut, mais on ne veut pas perdre du temps à faire semblant d'inventer des choses qui en réalité sont déjà inventées depuis deux mille ans. » Et c'étaient des étudiants qui avaient participé au mouvement de Mai 68. Je trouve que cette anecdote illustre bien les choses : c'est-à-dire qu'on se doit de communiquer du savoir pour faire gagner du temps aux autres, qui dépasseront ce savoir, qui inventeront un savoir nouveau. Mais pourquoi leur imposer de refaire tout un parcours, de reprendre toujours à zéro ? Je pense que si on doit faire du passé table rase, on ne doit pas faire du passé fable rase ! On a encore des choses à dire sur les fables anciennes, on doit les communiquer. Cela me paraît un élément important, d'autant que comme vous le notez très bien, l'espace de la mémoire, l'espace de la mort et de l'amour, liés au sens d'Éros et Thanatos, et non au sens vulgaire, et l'expérience de la communauté et du partage, font partie des fonctions essentielles au théâtre. J'ajouterai que le théâtre n'a jamais parlé que d'une chose à travers toutes ces manifestations : le théâtre a mis en cause le pouvoir, plus exactement, les pouvoirs. C'est le cas de tous les textes, de l'Antiquité à nos jours, et même des textes du théâtre de boulevard. On pourrait dire ironiquement que dans le boulevard, la question du pouvoir se pose comme telle : qui a le droit de faire cocu l'autre ? C'est aussi une question de droit ; c'est un droit ironisé, mais c'est une question de pouvoir. Qui a le pouvoir ? Qu'est-ce que c'est que le pouvoir ? Peut-être que le seul vrai combat auquel l'on doit se livrer de nos jours, c'est contre le pouvoir.

Je vais prendre, en exemple, certaines pièces modernes qui montrent la cruauté sur scène, la violence. On ne fait des spectateurs que des consommateurs de violence qui adorent cela finalement, peut-être pour s'en défouler, peut-être par dérèglement personnel, et en même temps parce qu'ils se disent : « Après tout, pourquoi je ne serais pas violent un jour ? » Je pense que les Grecs avaient bien réfléchi à cela. Les Grecs ne montraient pas la violence. Ils montraient l'ironie de la violence, c'est-à-dire l'humour. C'est ce que Brecht appelait la distance. Ce qu'Artaud appelait la cruauté, et la cruauté, c'est l'humour. Artaud s'en explique très bien puisque dans sa critique d'*Animal Crackers* des Marx Brothers, il découvre que la violence humoristique des Marx Brothers est ce qui met le plus en danger la doxa du monde.

10

Donc, c’est ce qu’il y a de plus révolutionnaire. Si on fait des spectacles emphatiques, des spectacles qui exaltent la violence, on ne comprend rien à rien ! J’extrapole un peu, mais c’est lié. On lutte mieux contre la violence en montrant comment elle a été lue dans le passé qu’en se contentant de la montrer. C’est pourquoi le théâtre dit ancien, quand il est de qualité, doit exister en priorité sur les scènes. Le problème du théâtre, ce n’est pas de savoir si c’est vieux ou si c’est neuf. Le problème du théâtre, c’est de savoir si c’est bon ou si c’est mauvais. Cela change les catégories d’estimation. Syndicalement, on doit défendre le droit aux auteurs modernes, pour qu’ils bouffent, mais c’est un autre combat ; on ne doit pas mélanger le combat économique et le combat esthétique. Il y a des œuvres du passé qui doivent avoir la priorité sur les œuvres modernes parce qu’elles en disent plus sur le monde moderne que les œuvres modernes.

GENEVÈVE GUHL – Par rapport au passé, les conditions de travail ont-elles changé, évolué ?
A.S. – Les conditions de travail ont changé, évolué. Quand j’ai quitté la Suisse, il y avait très peu de possibilités ; il y avait d’ailleurs très peu de gens qui voulaient faire du théâtre, même dans les conservatoires. En 1947, il n’y avait pas d’école. Parmi les élèves du Conservatoire de Genève, que j’ai fréquenté avant de partir en France, il y avait des gens qui ne se destinaient absolument pas à faire du théâtre ; cela participait d’une sorte d’autoformation pour « savoir parler », ils venaient là un peu comme dans certains conservatoires de musique où l’on fait faire du piano aux petites filles et aux petits garçons. Peu de gens se destinaient réellement au théâtre, parce que c’était difficile, plus difficile que maintenant. Il y avait très peu de lieux, très peu de champs d’application. Il y avait la Comédie. Quand j’ai fait partie de la création du Théâtre de Poche à la Grand-Rue, à l’époque, c’était le théâtre qui s’installait contre la Comédie. Mais c’était le seul théâtre ! Après, il y a eu Carouge, puis, les théâtres dits marginaux. Le Théâtre Mobile, le Théâtre O, Les Tréteaux Libres, etc. Et enfin, les indépendants qui portaient un faux nom, il faut bien le dire. Le théâtre indépendant, c’est le théâtre le plus dépendant, parce qu’il dépend de l’attribution de subventions au coup par coup. Donc, il faut supprimer cette notion de théâtre indépendant.

G.G. – **Et les contenus ?**

A.S. – Il y a plus d’invention actuellement dans le théâtre d’institution que dans le théâtre « indépendant ». Pourquoi ? Ceux qui se disent indépendants cherchent à entrer dans l’institution, donc ils sont plus à l’écoute – de ce qu’ils pensent – de ce que l’on attend d’un théâtre d’institution. Il y a peu de création, de réflexion intéressante sur le théâtre, on fait des coups de plaisir, mais on ne fait pas de recherche approfondie. À part peut-être deux ou trois personnes, deux ou trois groupes, mais c’est très peu. Je pense que l’on ne devrait plus utiliser le terme de « théâtre indépendant », on doit dire « théâtre non institutionnel ». Il y a des théâtres esthétiquement, idéologiquement différents. Il faut inventer un nouveau langage, même par le paradoxe, inventer de nouvelles formulations.

N.J. – **Quand cette notion de « théâtre indépendant » a-t-elle émergé ? Dans les années 80 ?**
A.S. – Dans les années 80. Avant, on employait le terme de « théâtre marginal », après la vague

de post-soixante-huitards. Ce sont d’ailleurs peut-être eux qui ont créé cette expression parce qu’ils étaient réellement indépendants. Ils ne dépendaient que de leur volonté et de leurs actions. Maintenant, c’est paradoxalement dans le théâtre institutionnel que s’expérimente le « nouveau ». Mais un « nouveau » en quelque sorte aseptisé pour la commercialisation : un « correctement nouveau ».

Les conditions de travail ont changé : les conditions économiques, syndicales, sociales. Il y a eu des améliorations, et dans le même mouvement, des aberrations ; les conditions ont évolué, certes, mais en même temps, comme elles n’ont pas été pensées, elles sont le plus souvent aliénantes. On a créé, en fait, des entraves, des apories supplémentaires, faute de visée générale du théâtre à développer.

On est dans la concurrence, la boulimie, la surenchère. On pourrait citer là de nombreuses présentations théâtrales, soit de l’institution, soit de la contre-institution. On en revient à la question du pouvoir. Le pouvoir est boulimique. Plus on peut manifester que l’on a du pouvoir, plus le pouvoir devient manifeste. Il faudrait un jour que le théâtre s’attache à parler de cela, il en est la première victime. Je crois que l’avenir ne peut être géré, concernant ce problème, que si l’on cesse de ne penser qu’aux questions liées au pouvoir : l’économie et la gloriole. Le capital symbolique est aussi important que le capital économique. Il faudrait, il faut créer des instances, des sortes d’états généraux permanents du spectacle où l’on prendrait comme principe que l’on ne parle de questions économiques qu’en dernier ressort. L’économie est certes déterminante, mais elle est, comme dirait un camarade bien connu naguère, une « contradiction secondaire ». La contradiction principale n’est pas là !

N.J. – **Au début du xx^e siècle, on peut dire qu’il n’y avait quasiment rien, si ce n’est peut-être des traditions de théâtres amateurs. Puis il y a eu la troupe de la Comédie menée par Fournier, la construction de la Comédie en 1913, Pitoëff entre 1915 et 1922, la construction du Théâtre de Poche en 1948… Tout cela s’est fait en une centaine d’années. Il y a eu une évolution assez incroyable.**

A.S. – Oui. Je me rappelle, quand je suis venu au théâtre, j’ai essayé de chercher quel était le passé du théâtre à Genève. Et je me rends compte que de nos jours, les jeunes ne s’en préoccupent pas. Ils ne savent même pas ce qui s’est passé il y a dix ans. C’est un vrai problème !

G.G. – **On a l’impression qu’il y a un désintérêt.**
A.S. – Complètement ! Il faut que l’on produise… C’est une dictature au présent. La dictature du présent, c’est peut-être ce qu’il y a de plus grave actuellement.

G.G. – **Par « dictature du présent », vous entendez l’évacuation du passé, de l’histoire ?**

A.S. – Du passé et même de l’avenir ! Il n’y a pas de projets d’avenir. On veut être dans l’immédiateté et c’est une dictature !

Même chose avec le numérique. La dictature du numérique, qui est la dictature démocratique, est la pire de toutes. Je dirais qu’elle est même pire que la dictature totalitaire d’État parce que l’on ne peut pas lutter contre, on la subit. À tel point que ce qui fait la qualité d’un spectacle aux yeux des autorités – aux yeux d’abord des directeurs de théâtre qui eux influent sur les autorités contrairement à ce que l’on croit ; ce sont d’ailleurs eux les premiers

à donner les indices de fréquentation –, c’est l’audimat ! On tombe dans le sondage d’opinion ! La dictature du nombre est démocratique – à une époque, cela a été utile –, mais on doit inventer le futur, maintenant. On doit inventer quelque chose d’autre que la démocratie. S’il y a un mot à ne plus utiliser maintenant parce que c’est le plus réactionnaire, c’est le mot « démocratie », parce que c’est la dictature du chiffre. On est dans la dictature du quantitatif. C’est pourquoi j’aimerais créer un mouvement, l’anarcratie, dont la première tâche serait de donner le pouvoir à ceux qui n’en veulent pas ! Ce serait la seule solution. L’anarcratie ! L’anarcratie sociale – et non individuelle ! Il n’y a pas de cartes, pas de cotisations, pas de chef. On est anarcrate ou on ne l’est pas ! Dans le théâtre, on doit être du côté de l’anarcratie puisque c’est justement la lutte contre les pouvoirs.

N.J. – **L’histoire du théâtre en Suisse romande, avec ses départs difficiles, ses absences, ses combats, c’est quelque chose qui marque, même si on n’en est pas forcément conscients…**

A.S. – C’est incontestable. Les gens, par exemple, s’élevaient contre la Comédie à l’époque où il n’y avait pratiquement que la Comédie.

N.J. – **Sous la direction de Jacquelin ?**

A.S. – Oui. J’ai vu à la Comédie des choses extraordinaires ! Les comédiens jouaient toutes les semaines une pièce différente, donc ils répétaient « en surface ». Ils savaient tout juste le texte, il y avait le souffleur encore, c’était intéressant. En 1947, j’ai vu en une soirée *Huis clos* et *Le Malentendu*. Sartre et Camus à la Comédie ! J’ai vu des spectacles formidables à la Comédie, et à l’époque, ils étaient montés d’un point de vue moderne. Cette modernité-là, il ne faut pas la rejeter, elle existait pour le public de l’époque. À l’Orchestre de la Suisse romande, c’était la même chose. Il y avait des abonnés, alors, en première partie, par exemple, il y avait une symphonie de Haydn et un concerto de Beethoven, et, en deuxième partie, Stravinsky. Après l’entracte, il n’y avait plus que 10% des spectateurs dans la salle pour Stravinsky. Trop moderne ! Mais Ansermet a maintenu ce principe. Ce qui fait qu’au bout de quelques années, les gens ne venaient plus entendre, malheureusement, Haydn et Mozart, parce qu’ils les connaissaient bien, mais ils venaient entendre l’œuvre moderne. Un snobisme s’était instauré. Ansermet a malgré tout continué, au moment où l’œuvre moderne prenait le pas sur l’autre, à jouer des œuvres anciennes. C’est une grande leçon, parce que l’on ne peut pas faire l’économie de la totalité du discours artistique.

G.G. – **Que pensez-vous des possibilités et des méthodes actuelles de transmission en Suisse et en Europe ?**

A.S. – Elles obéissent à la crise générale de l’enseignement. On pourrait dire que l’on ne sait pas faire l’équilibre entre la transmission par les méthodes actives et par les méthodes passives. Il faudrait les deux. Après Mai 68, à Paris, quand le Conservatoire a changé, ce qui s’est passé était intéressant : les élèves avaient un maître pour trois ans, avec qui ils travaillaient des scènes tous les matins, mais l’après-midi et le soir, ils avaient des stages. Par exemple, ceux qui voulaient faire un stage sur Corneille, quelle que soit leur classe, venaient. Il y avait un double système : un système sur l’imitation, qui était intéressant parce que

le théâtre est d’abord un art de l’imitation, et à partir de là, l’exploitation de cette imitation à des fins nouvelles, et en mélangeant les classes. Ce qui fait qu’il n’y avait plus la classe d’untel ou d’untel. Cela allait même plus loin, puisqu’il y avait encore, à l’époque, des classes de conservatoire traditionnel et des classes de théâtre nouveau, et les mêmes gens se mêlaient dans les stages. Mais le matin, ils avaient leur maître. L’essentiel de la transmission au théâtre se fait par l’acte de maîtrise. Je dis que tout élève devrait, au départ, en entrant dans une école, se choisir un maître qu’il va imiter, qu’il va copier, dont il va s’imprégner. J’ai remarqué que tous ceux qui ont accompli cet acte-là ont été les plus inventifs. Ceux qui ont fait de l’échantillonnage finissent par ne plus rien savoir du tout.

Quand j’étais à Strasbourg, il y avait deux courants : le courant psychologique anglais, stanislavskien, et le courant brechtien que j’animais. Les élèves qui ont vraiment abouti, à leur façon, sont ceux qui étaient les plus inféodés. Ils ont plus tard tous fait un théâtre différent, mais en acceptant de se référer à cette pédagogie active. Et je trouve cela formidable ! Je crois que transmettre, ce n’est pas faire une école nouvelle, c’est faire qu’une école, quelle qu’elle soit, soit nouvelle. Ce qui n’est pas la même chose. Un nouveau théâtre ou un théâtre du nouveau, ce sont deux choses différentes. Cela se retrouve d’ailleurs actuellement dans tous les enseignements. Ce n’est pas un problème spécifique au théâtre.

N.J. – **Et pour la mise en scène ?**

A.S. – Il y a des écoles de mise en scène, mais le metteur en scène, s’il n’est pas comédien, il ne sait pas parler aux comédiens, à part quelques-uns. Je pense qu’une école de mise en scène, ce serait une quatrième année, deuxième degré. On sélectionnerait parmi les élèves des trois années ceux qui mériteraient de faire une quatrième année en faisant travailler les autres, donc en devenant metteurs en scène. Autrement, la meilleure approche de la mise en scène, c’est de prendre un jeune comédien, qui a un peu joué, comme assistant pendant un an, deux ans. Tous les assistants que j’ai eus – j’en ai pris tout le temps – sont devenus metteurs en scène, à des degrés divers. À l’époque où j’emmenais les élèves de Strasbourg comme assistants à la Comédie-Française, je me rappelle qu’un jour, Francine B., qui jouait dans *Saint Genest*, n’a pas pu venir à une répétition. C’est l’assistante qui a pris sa place face à Michel A. C’est drôlement valorisant pour le travail d’apprentissage ! Strehler me racontait un jour, c’était très beau : « Tu comprends, dans la commedia dell’arte, un même, à dix ans, on lui faisait un petit costume d’Arlequin parce que son père jouait Arlequin. Et il était en coulisse tous les soirs, et il regardait son père jouer Arlequin. Et en coulisse, comme tous les enfants, il imite. Puis, un beau jour – le même a grandi, on lui a refait un autre costume plus grand, d’Arlequin toujours –, le père sort et dit : « Oh, je suis fatigué, la scène suivante, je n’y vais pas, tu la joues. » Et le même jouait une scène. Il n’y avait pas de différence pour le public, c’était Arlequin. Il jouait une scène, la plus facile. Puis au bout de quelque temps, le père lui laissait jouer un acte et puis un beau jour, il jouait le rôle entier d’Arlequin, par mimétisme. Et il devenait original parce qu’il savait imiter. » Or, de nos jours, on ne veut pas imiter, on veut être original d’abord, donc on ne le sera jamais.

11

Quand j’étais au Conservatoire chez Prozor à Genève, je me rappelle, j’étais tout même, Barrault est venu aux rencontres de Genève. C’étaient les rencontres internationales de Genève et il y avait chaque fois une représentation théâtrale. J’ai vu Jouvet, et d’autres. Et Barrault dans *Les Fausses Confidences*. Il jouait Dubois et il jouait trois soirs de suite ; j’ai pris des places pour les trois soirs. Je notais des trucs et j’ai dit à Prozor : « J’ai envie de travailler Dubois des *Fausses Confidences*. » Et je travaillais en copiant Barrault. J’imitais Barrault. Et c’était formidable ! Je n’avais pas une affection particulière pour Barrault, mais ça me paraissait utile. Maintenant, cela se perd parce qu’on est dans une autre idéologie. On confond tout, actuellement. L’originalité est un label qui ne recouvre plus rien : on récuse le mimétisme, mais on n’a rien à opposer. On est original à partir du moment où l’on dépasse le mimétisme. C’est pour cela que le théâtre de texte redevient un théâtre important. Je vois des spectateurs que je connais qui me disent : « Cela nous fait un bien fou, tout d’un coup, de retrouver une pensée. »

N.J. – **Que diriez-vous de la relation entre le politique et l’art ?**

A.S. – C’est très difficile d’en parler parce que le théâtre est un art politique par définition. Même le théâtre qui se dit apolitique fait de la politique ; il fait une politique de l’absence de politique, donc c’est aussi de la politique.

À partir de ce moment-là, on se range dans un cadre différent, qui échappe à la question esthétique pour aboutir à la question idéologique. Y a-t-il encore des idéologies actives ? Ces idéologies sont-elles encore susceptibles de créer ?

À une époque, on avait pour objectif de défendre certaines causes. Maintenant, ce n’est plus tellement le cas. Je crois que la politique n’a plus rien à voir avec la réalité et qu’il faut inventer là aussi une autre politique, une nouvelle politique. La politique telle qu’elle se pratique se reconduit depuis la Révolution française. On n’a plus que les mécanismes de la politique, mais pas les réflexions de la politique. Et on le voit dans tout ! J’entendais, hier, par hasard, Blocher à la télévision. Les discours qui lui étaient opposés étaient du même ordre, c’est-à-dire qu’ils n’inventaient rien, c’était un conflit entre oui et non. La politique, c’est justement inventer autre chose que le oui et le non. Sans quoi, c’est de la mécanique. Une fois de plus, on est dans le binaire, le numérique !

G.G. – **Et qu’est-ce que vous pensez de la nécessité de l’art dans la société ?**

A.S. – Il n’y a aucune nécessité, c’est pour cela que c’est formidable. Si c’était une nécessité, ça serait inutile. Comme il n’y a pas de nécessité, c’est la part de rêve de la société. Giraudoux a écrit : « Il y a des peuples qui rêvent, et pour les peuples qui ne rêvent pas, il reste le théâtre. » Le rêve n’est pas utile, il est révélateur quand il est interprété, « lu ». Le théâtre, c’est la même chose.

G.G. – **On dit qu’on ne peut pas vivre sans rêver.**

A.S. – Oui, justement. C’est pourquoi la société a besoin du rêve qu’est l’art. Avec ses cauchemars et ses rêves merveilleux. C’est ce que j’appelle « le droit à l’utopie ». L’utopie, c’est de rêver. Et aussi, de formuler des projets à partir du rêve. Un grand philosophe a dit : « Le rêve, c’est le premier état d’un projet. » Mais le rêve, au théâtre, s’articule sur le mensonge, peut-être sous le nom de « métaphore ». Et l’on retombe là dans l’éternel paradoxe

d’Épiménide, le philosophe crétois qui professe : « Tous les Crétois sont menteurs. » À partir du moment où il est crétois, il ment donc quand il dit : « Tous les Crétois sont menteurs. » C’est qu’il dit que tous les Crétois disent la vérité, mais s’il est crétois en disant la vérité et donc que tous les Crétois sont menteurs en disant la vérité, il ment. C’est l’affolement du paradigme.

Et pour Nietzsche, c’est la même chose. C’est beau, dans *Zarathoustra*, quand il dit : « Tous les poètes sont des menteurs. » C’est formidable, puisqu’il parle en poète !

Propos recueillis par Natacha Jaqueroed et Geneviève Guhl (septembre 2006)

1. Maurice Jacquelin, directeur de la Comédie de Genève de 1940 à 1959, successeur d'Ernest Fournier (lui-même directeur de 1913 à sa mort en 1937).

Metteur en scène, comédien, écrivain et pédagogue, André Steiger (1928-2012) a étudié le théâtre au Conservatoire de Genève [classe de Greta Prozor], à l'École de la rue Blanche [actuelle ENSATT] et à la section spéciale théâtre de la Sorbonne. Dans les années 1950, il a fondé à Paris la Compagnie André Steiger. Il a aussi été cofondateur et directeur délégué de la Comédie du Centre-Ouest (1951-1956), codirecteur du Théâtre Populaire de Lorraine [Metz, 1965-1967], attaché à la direction artistique du Théâtre National de Strasbourg (1968-1970), assistant à la direction du Théâtre du Parvis [Bruxelles, 1971-1973]. De retour en Suisse, il a participé au milieu des années 1970 à la création du groupe autogéré l'Act. Il a enseigné à l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg, à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles [INSAS], à l'École supérieure d'art dramatique de Genève [ESAD], a animé de nombreux stages de formation en France, en Suisse et en Belgique. De 1984 à 1994, il a été doyen de la SPAD [Lausanne]. Il a signé plus de 250 mises en scène. Parmi celles qui ont marqué l'histoire du théâtre, on peut citer Le Précepteur de Brecht [Concours des jeunes compagnies, Paris, 1957], Tambours dans la nuit de Brecht [Théâtre de Lutèce, 1958], La Bonne Âme de Se-Tchouan de Brecht [Théâtre Récamiér, 1960], Le Chandelier de Musset [Comédie de l'Est, 1967], Ping-Pong d'Adamov [Comédie de l'Est, 1968], Le Balcon de Genet [Grand Théâtre de Nancy, 1971], Mesure pour mesure d'après Shakespeare [Théâtre du Parvis de Bruxelles, 1972], Hamlet de Shakespeare [Comédie de Genève, 1974], Les Acteurs de bonne foi et La suite de Marivaux, Labiche, Beretti [Centre dramatique de Lausanne, 1976], Travesties de Stoppard [Centre dramatique de Lausanne, 1977], Le Misanthrope de Molière [Comédie de Genève, 1980], Tartuffe de Molière [Comédie de Genève, 1981], Torquato Tasso de Goethe [Nouveau Théâtre Populaire, 1984], Le Véritable Saint Genest de Rotrou [Comédie-Française, 1988], Amour pour amour de Congreve [Comédie-Française, 1989], ABBcédaire [Théâtre Saint-Gervais, 2000].

André Steiger : Brecht, Adamov et le TNS¹

JEAN JOURDHEUIL

Metteur en scène, traducteur, auteur, essayiste, Jean Jourdheuil se définit comme un *outsider* du théâtre français. Dans les années 70-80, il a traduit, mis en scène et publié de nombreuses œuvres de Heiner Müller. Ces dernières années, il a mis en scène *Michel Foucault, choses dites, choses vues* (2004), *Philoctète* de Heiner Müller (2009), trois opéras de Mozart, et il a collaboré, au titre de la dramaturgie, à la mise en scène par Peter Stein du *Prix Martin* de Labiche et à celle des *FausSES Confidences* de Marivaux par Luc Bondy. Jean Jourdheuil n'a jamais détaché la pratique du théâtre d'une réflexion de fond, et a rédigé de nombreux textes visant à ressaisir, en différents temps donnés, l'évolution et l'état présent du théâtre. Parmi eux, on peut citer *Grandeur et décadence du «service public», et après: quoi?* (1997), *La Déclaration de Villeurbanne, les nénuphars et les moulins à vent* (2008) et *Le Théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro* (2010).

André Steiger avait mis en scène *Tambours dans la nuit*, une pièce du jeune Brecht en 1958 au Théâtre de Lutèce où Roger Blin mettra en scène *Les Nègres* de Genet un an plus tard ; ce théâtre est maintenant une agence de la BNP. Mettre en scène un texte du «jeune Brecht» n'était pas une chose évidente à une époque où l'accent était mis sur le Brecht de la maturité et l'esthétique du Berliner Ensemble. *Tambours dans la nuit* fut un succès, Steiger devint l'un des metteurs en scène brechtiens de référence.

En 1960, au Théâtre Récamier, autre lieu voué un bref instant au théâtre d'avant-garde sous l'égide du TNP², Steiger monte *La Bonne Âme de Se-Tchouan* avec la collaboration de Maurice Regnaud au titre de la «dramaturgie» : une pièce de la maturité. *La Bonne Âme* fut un échec. Il était prévisible. Le soldat Steiger était parti au front avec un équipement insuffisant : les stratèges de l'Arche et du TNP, Voisin³ et Vilar, le savaient. Le succès d'*Arturo Ui*⁴ au TNP avec Vilar dans le rôle-titre, deux ans après la venue de de Gaulle au pouvoir, devait sceller la réconciliation de Vilar et des éditions de l'Arche. Les écoliers venus au TNP, à la fin du spectacle, scandaient de manière bien peu brechtienne : «Le fascisme ne passera pas !» Il s'agissait du fascisme gaulliste, une fantasmagorie politique rendue plausible par

la politique de l'armée française en Algérie et les modalités de la venue de de Gaulle au pouvoir. La revue *Théâtre populaire* jugea le spectacle de Vilar (auquel Bernard Sobel, venu de Berlin-Est, collabora discrètement) «plus fidèle» à l'œuvre de Brecht que celui de Palitzsch et Wewerth⁵ présenté peu auparavant à Paris. L'actualité, le contexte, portèrent le spectacle de Vilar ; la scène et la salle entrèrent en «résonance», l'œuvre de Brecht était rattrapée par l'empathie de l'imaginaire «de gauche». *La Bonne Âme de Se-Tchouan* fut mise en scène par Steiger au mauvais endroit, au mauvais moment et dans de mauvaises conditions.

Quatre ans après la mort de Brecht, l'année 1960 marque un tournant. Le mur de Berlin sera érigé en 1961, la signature des accords d'Évian mettra fin à la guerre d'Algérie en 1962. Planchon a cessé de monter des pièces de Brecht, Barthes cesse de collaborer à *Théâtre populaire*. La traduction française du *Réalisme critique* de Lukács vient d'être publiée, etc. Le premier «brechtisme » (ou le second, si l'on veut) se dilue dans le contexte du moment. La revue *Théâtre populaire* n'a plus lieu d'être, Robert Voisin mettra fin à sa parution en 1964. Le «brechtisme» dans ses diverses composantes patauge dans les prétentions à l'orthodoxie et lorgne du côté de l'économie marchande des spectacles. Le Berliner Ensemble ne viendra plus au Théâtre des Nations, le Piccolo Teatro de Strehler le remplacera (*Baroufe à Chioggia*⁶, *Les Géants de la montagne*⁷) et Benno Besson tiendra le rôle du challenger (*Le Dragon*⁸). C'est déjà la fin d'une époque.

L'histoire du théâtre s'écrit a posteriori, elle est souvent désinvolte avec les témoins et avec les acteurs de cette histoire, elle ressemble trop souvent à une hagiographie, une histoire sainte, une entreprise de canonisation rétrospective et sélective. On n'y apprend pas grand-chose sur les lignes de fracture, les conditions dans lesquelles telle ou telle décision, tel ou tel tournant ont été pris. Les visages et les paysages y apparaissent comme sur des photographies qui auraient été retouchées : le kitsch de l'histoire sainte règne. Les artistes y ont le statut des images qu'on éparpille dans les pages d'un misel les jours de première communion. Or, l'intérêt des artistes, c'est qu'ils sont parfois de remarquables sismographes, lorsqu'ils sont traversés par les secousses sismiques et donnent une forme artistique à cette expérience – les écrivains, et aussi à l'occasion les metteurs en scène. La carrière administrative, l'institution théâtrale, le bâtiment institutionnel considéré comme un poulailler, la routine, en revanche, c'est le dispositif antisismique par excellence. Les années 1960-1961, donc, sont une ligne de fracture. Steiger s'est trouvé à l'endroit de cette fracture. Telle est du moins mon impression. En 1962, Althusser clôt cette période par un texte qui a fait date, *Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)*. Comme disait l'autre, «c'est au crépuscule que l'oiseau de Minerve», etc.

André Steiger, comme René Allio, comme Maurice Regnaud, était un brechtien lié à Adamov. Il mettra en scène *Printemps 71*, dans un décor de René Allio, en 1963 au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, plus tard *M. le Modéré* du même auteur au Théâtre Marigny, et il aura le projet de mettre en scène *Sainte Europe*. En ce temps-là, Roger Planchon s'éloignait d'Adamov après s'être détourné de Brecht ; il écrivait ses propres pièces. Steiger collaborera de nouveau avec Allio, en 1968, pour *Les Anabaptistes* de Dürrenmatt à la Comédie de l'Est où il avait présenté une mise en scène du *Balcon* de Jean Genet (dans un décor de Claude Lemaire). Ces rappels pour donner une vague idée de ce qu'était la toile d'araignée entre «avant-garde» et «mouvance brechtienne ou post-brechtienne» dans les années 60. Le théâtre n'est pas une affaire individuelle, c'est l'affaire du peuple, c'est-à-dire une affaire publique qui suppose la collaboration au moins de quelques-uns. Durant ces années, Steiger fut un nomade qui avait ses points de chute et quelques compagnons à Beaune, Reims, Saint-Denis, Metz, Strasbourg, puis Bruxelles avant de revenir à Genève. Lorsque j'ai fait sa connaissance, en 1966, j'avais vu de lui un seul spectacle, *Les Femmes savantes* au Théâtre de Lunéville, une production de la Comédie de l'Est ; le décor était de Roland Deville. Et je m'étais laissé dire qu'il travaillait sur les classiques dans un esprit encore brechtien mais déjà structuraliste. Je verrai un peu plus tard sa mise en scène du *Misanthropie* à Reims, après avoir assisté durant l'après-midi en auditeur libre à un cours d'Alain Badiou à l'université de Reims sur le *Nietzsche* de Gilles Deleuze. C'était cela, l'ambiance intellectuelle des années 60. Steiger participera au spectacle collectif et un peu «fête de fin d'année» qu'avait conçu Hubert Gignoux, *Une très bonne soirée*, sa contribution consista en la mise en scène d'un fragment du *Concile d'amour* de Panizza.

J'ai fait sa connaissance à l'automne 1966 à Metz. Il avait été invité par Jacques Kraemer à mettre en scène *L'Ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey au Théâtre Populaire de Lorraine dont Kraemer, avec quelques-uns de ses amis, était le fondateur, dans la ville de Metz, naguère célèbre pour

ses artilleurs. L'équipe du Théâtre Populaire de Lorraine était de sensibilité PC. J'étais étudiant à Nancy, et avec quelques amis, nous étions en train de quitter l'UEC⁹ et de participer à la fondation de l'UJC (ml)¹⁰, le mouvement des maïostes althussériens initié par Robert Linhart. Les normaliens de la rue d'Ulm n'avaient pas encore rompu avec le PC. Nous, par ignorance provinciale et impatience révolutionnaire, nous avons fait scission sans attendre la consigne. Il fut donc décidé que le journal *Garde rouge* serait fabriqué et imprimé à Nancy et qu'ainsi, peut-être, sa préparation échapperait à la vigilance des organes de surveillance du PC. Il devait y être question de notre scission, de la révolution culturelle chinoise, de la guerre du Vietnam, et des conflits qui traversaient le monde arabe et le Moyen-Orient. Le principe était que, pour des raisons politiques, aucun article ne serait signé. Or, dans le premier numéro, en l'absence des normaliens repartis à Paris préparer leur scission, un article de critique dramatique fut ajouté à la dernière minute : le compte-rendu de *L'Ombre d'un franc-tireur* mis en scène par Steiger. Ce fut le seul article signé. La camarade marxiste-léniniste Madeleine Proust était supposée être l'auteur de cet article. C'est ainsi que Steiger fut, à ma connaissance, le seul metteur en scène à avoir été honoré d'une critique dramatique dans une publication maïoste.

Dans les deux années qui suivirent, j'ai assisté Steiger pour *Le Chandelier* de Musset et pour le *Ping-Pong* d'Adamov. Roland Deville fut le décorateur de ces deux spectacles. *Le Chandelier* était produit par le Théâtre Populaire de Lorraine avec l'aide de la Comédie de l'Est qui était en train de devenir Théâtre National de Strasbourg ; ce spectacle fut représenté sur le circuit de ce que l'on appelait alors les «tournées tréteaux» de la Comédie de l'Est. Je fis à cette occasion la connaissance de Philippe Clévenot et de Suzy Rambaud. René Féret devait être le partenaire de Clévenot dans le *Ping-Pong*. Mais il fut hospitalisé peu avant le début des répétitions ; de cette hospitalisation, il tirera plus tard un beau film, *Histoire de Paul*. Je proposai à Steiger de faire passer une audition à Olivier Perrier, il accepta, Perrier fut engagé. Je me souviens de la partie finale de ping-pong entre Clévenot et Perrier, elle était grandiose. Ils se retrouveront quelques années plus tard dans le film d'Allio, *Les Camisards*, ainsi que dans *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço* et dans *Woyzeck*, deux spectacles sur lesquels j'ai travaillé avec Jean-Pierre Vincent.

Je me souviens aussi de la venue d'Adamov, de Jacqueline Atrusseau et de Bernard Dort à Reims pour assister à une représentation du *Ping-Pong*. J'étais en charge du son, préposé au Revox. La boule du billard électrique, lorsque Perrier ou Clévenot jouaient au flipper, c'était moi. Steiger m'avait donné l'occasion de lier la théorie à la pratique. Adamov vint dans la salle en fin d'après-midi, dès son arrivée à Reims ; j'étais là, seul, le Revox était en panne et moi, perplexe. Adamov dit : «C'est bien ma chance !» Pour le consoler, je lui ai promis que ça allait s'arranger : il suffisait de lire une citation du président Mao, ce que j'ai fait, j'avais mon petit livre rouge dans la poche, puis j'ai farfouillé dans le Revox avec le tuyau de ma pipe, un dé clic s'est produit et le Revox a fonctionné. Adamov a eu l'air dégoûté. Je me suis dit qu'étant d'origine russe, il ne devait pas aimer les Chinois. Dans les minutes qui précédèrent le spectacle, je me demandais si le Revox n'allait pas me lâcher ; Steiger, en trois coups de cuillère à pot, déconstruisit à mon intention un tableau de Miró puis me conseilla de lire un livre qu'il avait dans sa poche, le *Wagner* d'Adorno. La représentation s'est bien passée, le Revox fut à la hauteur de sa réputation, Clévenot et Perrier étaient remarquables, tout allait pour le mieux si ce n'est qu'Adamov, qui était assis au milieu d'une rangée, à la meilleure place, se leva trois fois pour aller pisser, dérangeant tout le monde. C'était le *Ping-Pong* à Reims.

Steiger, dans ces années-là, celles de l'avant 1968, fut appelé à Strasbourg par Hubert Gignoux pour étoffer artistiquement et intellectuellement, pour dynamiser et rendre contradictoires le théâtre et l'école, pour les sortir d'un certain provincialisme de la décentralisation théâtrale. A priori, il venait d'ailleurs. De fait, on ne savait pas d'où il venait. Il était un corps étranger. Il devait être un facteur de dérangement, de contradiction. La Comédie de l'Est était en train de devenir le TNS, il fallait que quelque chose change. Comment cette mutation s'est-elle effectuée ? Mai 68 et les rencontres de Villeurbanne¹¹ ont-ils modifié les plans d'Hubert Gignoux ou ceux du ministère de la Culture ? Ou le champ des possibles ? Ou l'espace de la négociation entre l'État et la ville de Strasbourg ? Des choses qui étaient imaginables avant Mai 68 sont-elles devenues irréalisables, inadmissibles ? Y a-t-il eu un phénomène de rétractation, de filiosité politique et culturelle dans l'immédiat après 1968 ? De la part de qui ? De l'État, de la ville, de Gignoux lui-même ? Le réflexe institutionnel antisismique auquel je faisais allusion plus haut a-t-il joué ? J'aimerais bien en savoir plus. Je me souviens de la manifestation du 13 mai, j'étais à Strasbourg ce jour-là, et je me souviens d'Hubert Gignoux dans le cortège à côté du recteur de l'université.

Une chose est sûre, Steiger (que j'associe à Roland Deville et à Louis Cousseau) a été une figure importante pour ceux qui étaient alors les élèves de l'école : Robert Gironès, Alain Rimoux, Gérard Chaillou, Jean-Louis Hourdin, Jean-Pierre Engelbach, Dominique Muller, Jean-Paul Wenzel, Yannis Kokkos et quelques autres. Ils sont mieux placés que moi pour en parler.

C'est par l'intermédiaire de Steiger que j'ai fait la connaissance de Béatrice Perregaux¹². En juillet 1967, je revenais du Festival d'Avignon avec Bernard Chartreux, je me suis arrêté à Valréas où Steiger animait un stage sur Aristophane. Le lendemain, Steiger m'a présenté Béatrice Perregaux. Et nous avons traduit, Béatrice et moi, *L'Achat du cuivre* de Bertolt Brecht. Lentement, sans trop nous presser. La période de travail la plus intense eut lieu à Beaune, en juillet-août 1968, sur les terres théâtrales de Jacques Fournier¹³. Le texte fut publié par les éditions de l'Arche au début de l'année 1970. Ce texte permettait de dépasser certaines apories du «brechtisme» de Barthes, Dort et Gisselbrecht. Il fournira l'armature intellectuelle des premières années de mon travail avec Jean-Pierre Vincent : *La Noce chez les petits bourgeois, Tambours et trompettes, Le Marquis de Montefosco, La Cagnotte*, et de ma première collaboration avec René Allio pour *Les Camisards*. Une tentative de relance, de réactivation du «brechtisme» dans l'après 68. Elle ne dura que quelques années.

Jean Jourdheuil

- Texte écrit à l'occasion de la journée d'hommage à André Steiger organisée par Philippe Macasdar au Théâtre Saint-Gervais de Genève le 6 décembre 2008.
- Théâtre National Populaire, dont Jean Vilar fut le directeur de 1951 à 1963.
- Robert Voisin a créé L'Arche en 1949. Cette maison d'édition française s'est rapidement tournée vers le théâtre, notamment avec une collection dédiée à la parution des pièces jouées au Théâtre National Populaire.
- La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, pièce de Brecht écrite en 1941.
- Metteurs en scène allemands. Manfred Wewerth a dirigé le Berliner Ensemble de 1977 à 1991.
- Pièce de Carlo Goldoni, créée pour la première fois en 1762.
- Dernière pièce de Luigi Pirandello, restée inachevée.
- Pièce de Evgueni Schwartz, écrite à Moscou en 1944.
- Union des étudiants communistes de France, fondée en 1939, dissoute après la guerre, récréée en 1956.
- Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes, fondée en 1966 et dissoute en 1968.
- Le 17 mai 1968, Gabriel Monnet, alors directeur de la Maison de la culture de Bourges, prend l'initiative d'organiser à Villeurbanne, loin de la contestation parisienne, un comité d'études réunissant les directeurs des centres dramatiques nationaux, des maisons de la culture et des théâtres populaires. Étaient présents lors des discussions, entre autres, Roger Planchon, Francis Jeanson, Gabriel Garran, José Valverde, Jacques Fournier, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Jean-Louis Barrault et Hubert Gignoux.
- Comédienne, traductrice et essayiste. En 1973, elle créa, à l'université de Genève, le premier enseignement suisse romand de dramaturgie et d'histoire du théâtre.
- Metteur en scène et comédien français. Il a fondé le Théâtre de Bourgogne et l'a dirigé pendant près de quinze ans.

« Publicité » du théâtre

HERVÉ LOICHEMOL ET MATHIEU MENGhini

Ancien directeur de théâtre, Mathieu Menghini n'a jamais eu l'occasion de collaborer avec Hervé Loichemol; ils eurent, cependant, celle de se retrouver parfois autour d'un café pour deviser sur l'essence du théâtre et ses évolutions. L'Autruche reproduit leur dernier échange sur les possibles traductions de l'esprit «public» du théâtre.

ARGENT PUBLIC ET RESPONSABILITÉS

MATHIEU MENGhini – Le fait de bénéficier d'argent public te confère-t-il des responsabilités artistiques et politiques particulières ?

HERVÉ LOICHEMOL – C'est évident. Et cela suppose de se comporter comme s'il s'agissait d'un service public. Je dis «comme si» car c'est une notion qui demande à être repensée, et replacée dans une perspective historique. Mais peu importe ici. Tout usée qu'elle soit, cette notion peut permettre d'éviter les formes de privatisation de l'institution, explicites ou implicites, en tout cas très nombreuses aujourd'hui. À commencer par l'utilisation navrante des possessifs quand on parle d'un théâtre public. La Comédie n'est pas «mon» théâtre, le public ne vient pas dans «mon théâtre»: j'occupe seulement la fonction directoriale pendant un temps donné. C'est tout.

L'hystérie qui domine les débats au moment du renouvellement des directions est sidérante. En France récemment – il ne s'agit pas d'une spécialité française, la Suisse n'est hélas pas épargnée –, la séquence a été éloquent, chaque directeur estimant qu'il ne pouvait, en toute conscience, être remplacé que par lui-même. Et le voilà qui s'accroche aux rideaux, à la moquette, à la chasse d'eau. Ces séquences ne sont qu'un des nombreux symptômes du délitement du service public.

M.M. – D'où la nécessité de préciser d'emblée les durées contractuelles plutôt que de vouloir se montrer souple pour finir par louvoyer. Des contrats de quatre ans, renouvelables une fois trois ans, donneraient lieu à une succession de directions de quatre ou, si l'on est satisfait, de sept ans: un bail intéressant, dans la seconde hypothèse. L'ampleur du premier mandat est un sujet sensible: quatre années d'une direction qui s'égare peuvent ternir durablement l'image d'une institution; cependant, trois ans sont trop courts pour le déploiement de certains projets.

On rétorquera qu'il est malheureux d'interrompre une trajectoire quand elle est brillante, mais force est de constater

Historien, anciennement directeur du Centre culturel neuchâtelois, du Théâtre du Crochetan et du Théâtre Forum Meyrin, conseiller de la Fondation nationale pour la culture Pro Helvetia, chroniqueur dans *Les Matinales* d'Espace 2, Mathieu Menghini a conçu et organisé les festivals *Poétiser la cité* (Neuchâtel, 2002) et *Poétiser Monthey* (2003) et a coécrit le concert poétique et visuel *La Scène révoitée* (2012). Aujourd'hui engagé par la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), il est chargé d'enseignement en histoire et pratiques de l'action culturelle et titulaire de plusieurs mandats dans le domaine des politiques publiques de la culture. Basé à la Haute École de travail social de Genève, il collabore notamment avec la HETSR (Manufacture), les universités de Lausanne et Genève ainsi qu'avec l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Paris. Il est par ailleurs chroniqueur dans le quotidien romand *Le Courrier*.

que l'on ne parvient pas – faute de courage politique, par volonté d'éviter le drame de bien des départs et bien des nominations – à interrompre les expériences en demi-teinte; ensuite, si les durées des directions étaient brèves, le tournus serait plus nerveux dans l'ensemble du paysage culturel et la possibilité pour d'autres institutions, d'autres employés et d'autres publics d'accueillir de belles et fortes personnalités, accrue.

Mettre un terme à un mandat devient particulièrement sensible dans le cas très spécifique, mais pas rarissime, d'une personne ayant créé son lieu, mais l'ayant développé grâce à la manne publique.

Quels autres symptômes observes-tu de ce délitement du service public ?

H.L. – Le grignotement de l'espace public n'est pas nouveau, mais il subit une accélération formidable. La privatisation de tout ce qu'il est possible de privatiser est en cours depuis presque trente ans. La culture n'y échappe évidemment pas. Le théâtre pas davantage.

On voit, par exemple, les théâtres déléguer un certain nombre de leurs fonctions et prérogatives au secteur privé. On voit – ce n'est pas nouveau mais ça ne choque plus personne – des spectacles produits dans le secteur public se poursuivre dans le privé. On voit se mettre en place des systèmes mixtes de production qui assurent au secteur privé une puissance nouvelle.

Dans ces conditions, les productions sont contraintes de se plier aux exigences de la rentabilité et de limiter les risques – là où précisément l'argent public est destiné à nous affranchir d'un «retour rapide sur investissement», à formuler de nouvelles propositions, à prendre le risque de formes nouvelles, de nouvelles écritures, de nouvelles pratiques scéniques.

L'usage qui est souvent fait des classiques est évidemment problématique. Là encore, ce n'est pas nouveau, mais c'est aujourd'hui encouragé, valorisé, soutenu.

À partir du moment où les seuls critères retenus sont ceux de la réussite comptable, les choix sont vite faits. Du coup, on prend le public pour un ensemble de consommateurs et les consommateurs, pour des imbéciles.

M.M. – Je partage ton propos à deux nuances près: d'abord, que le privé reprenne les créations publiques ne me choquerait pas si l'esprit du secteur public ne s'était pas antérieurement «privatisé».

Ensuite et plus fondamentalement, je distinguerais non pas uniquement «public» et «privé», mais trois termes: *secteur public*, *marché* et *société civile*.

L'État, selon moi, cristallise une demande sociale formulée par la société civile à un moment donné; or, cette cristallisation s'enkyste parfois et les institutions oublient le sens originel de leur mission. Historiquement, je pense que le secteur public doit prioritairement se préoccuper de la transmission d'un patrimoine, qu'il y a là un enjeu identitaire (je regrette ce terme problématique); qu'il doit ensuite permettre la régénération des formes d'art – les «formes nouvelles» que tu cites aussi –; et qu'enfin, par l'articulation de l'universel et du singulier, il doit interpeller la communauté sur ses représentations symboliques, ses valeurs – ce que je qualifierais de mission *citoyenne* ou *critique*.

Tu en seras d'accord – ta pratique parle pour toi –, l'usage des classiques par les théâtres publics n'est pas en soi blâmable. «Historiciser» notre regard est l'une des vertus les plus politiques des pièces anciennes: révéler le caractère relatif et, partant, non immuable du monde dans lequel nous évoluons est la première réponse à donner à ceux de nos concitoyens qui pensent que l'on est condamné à suivre l'actuelle logique marchande, que l'égoïsme ambiant est le seul mode d'ordination des sociétés.

H.L. – Je suis tout à fait d'accord avec toi et c'est évidemment d'un «mauvais usage» des classiques que je parlais. Celui qui consiste à miser sur eux comme sur des «valeurs sûres», à en faire un usage exclusivement patrimonial ou à faire comme si hier était identique à aujourd'hui. Alors que c'est justement l'écart entre hier et aujourd'hui qui permet de mesurer en quoi le passé peut, ici ou là, faire comprendre le présent. De découvrir cette part de présent qui n'avait pas encore été perçue dans le passé.

THÉÂTRE ET « SOCIÉTÉ CIVILE »

M.M. – J'en reviens à la distinction faite plus haut: ce qui échappe à l'État n'est pas forcément marchand. La société civile, le monde associatif, des groupements sociaux épars développent également leurs formes théâtrales: parfois conformistes, parfois novatrices, souvent critiques et authentiques. La résistance à la marchandisation générale passera aussi par cet autre réseau à la condition que les producteurs – partageant des visions proches – s'associent. Et pourquoi pas également organiser les spectateurs en coopératives afin de soutenir ces productions alternatives ?

H.L. – Tu as raison de faire ces distinctions. Mais je n'aime pas l'expression «société civile» qui se pose comme alternative au «monde politique», alors que les représentants politiques, que je sache, font partie de la société et que la société civile est traversée de part en part par la politique...

M.M. – Je comprends ta réticence: distinguer *société civile* et *monde politique* peut sembler une concession au populisme, toutefois force est de noter la césure entre le politique et le social, force est d'observer l'action insidieuse de ce que Daniel Gaxie appelait un «cens caché» qui fait de la démocratie une réalité malheureusement *formelle*. Chacun a bien – à la condition d'avoir le passeport idoine! – tout loisir de s'investir dans les arènes politiques, mais en a-t-il véritablement la possibilité *réelle*? Jouit-il des conditions objectives nécessaires? En temps, en informations, en disponibilité d'esprit, en ressources financières, etc.? Non, d'où ma distinction.

H.L. – ... Tu as aussi raison de préconiser des connexions, des collaborations, des élaborations communes, avec ce que donc tu appelles la «société civile». J'ai eu l'occasion, dans un passé récent, de participer à de telles aventures et, pour revenir à la Comédie, nous avons engagé un travail avec l'association Solidarité Femmes. Ce projet, conduit par Martine Paschoud et Valérie Poirier, devrait voir le jour dans une ou deux saison(s).

Mais il faut ajouter que ces projets demandent du temps – il faut se conformer à des rythmes différents de ceux auxquels nous sommes soumis ordinairement –, qu'ils sont complexes – il faut conjuguer des expériences hétérogènes – et qu'ils ne sont pas souvent valorisés. Les artistes peuvent vivre ce genre d'expériences comme une chute dans l'animation, mot devenu le signe indubitable d'une déchéance artistique.

M.M. – J'observe ce même signe, mais le déplore: que l'artiste «anime», partage son souffle, aiguillonne une communauté et dépasse ainsi son cercle étroit n'est pas déshonorant – s'il ne lâche rien de son exigence! Qui plus est, l'artiste structure sa pensée et sa sensibilité en se frottant à des personnes mues par des préoccupations différentes. De toute façon, il ne s'agit pas d'imposer quoi que ce soit à qui que ce soit, mais d'évoquer les possibles *publics* (j'utilise l'adjectif) du théâtre.

DE LA PROGRAMMATION

M.M. – Mais poursuivons, Hervé, par un questionnement plus concret: comment organises-tu ta programmation? Tes saisons échappent-elles à la critique de Jean Jourdeuil eu égard au modèle festivalier des tendances programmatiques actuelles ?

H.L. – Elles tentent d'y échapper, mais on n'échappe pas à son époque. On ne peut que lutter contre les tendances dominantes.

J'essaie d'organiser des saisons cohérentes. Ce n'est pas simple puisqu'il y a une multitude de paramètres que nous ne parvenons pas à maîtriser et qui surdéterminent les choix: le marché culturel, les réseaux, le système spectaculaire fondé sur l'évènementiel, les tendances des spectateurs, l'influence des médias, les contraintes du calendrier, les pressions directes ou indirectes des milieux (politiques, enseignants, associatifs)...

Que peut signifier la cohérence dans une telle situation? Commencer par refuser l'éclectisme, valorisé aujourd'hui comme une preuve d'ouverture, quand il ne s'agit que d'une soumission aux lois du marché et aux prétendus désirs des spectateurs: un peu de cirque, un peu de chanson, un peu de «mix média»... N'en faut-il pas pour tous les goûts?

Tenter d'organiser une saison – et non pas un programme – selon des critères artistiques propres. Et, dans l'idéal, guider les spectateurs, d'un spectacle à l'autre, vers un point inconnu et désiré. Pour cela, je privilégie la discussion en interne, l'élaboration d'un échange ouvert et collectif.

Nous avons donc très régulièrement des séances collectives de programmation. Mais jusque-là, je n'ai pas voulu convertir ce travail interne en discours vers l'extérieur, donc en discours publicitaire. Peut-être parce que je ne nous sentais pas prêts à ça, que les choses n'étaient pas suffisamment claires. Peut-être aussi parce que la publicité suppose une réduction du discours qui est toujours désastreuse.

Je parle de publicité et non de communication. La publicité a un côté archaïque qui me convient bien, et renvoie encore à une idée de passage au public, de transmission. La communication – très beau mot à l'origine – est une mélasse qui prétend dire quelque chose du commun et qui ne fait que prendre les gens pour des oies à gaver. Je préfère donc parler de «publicité». Steiger, quant à lui, préconisait l'usage de «réclame», qui fait penser à une réclamation, donc à un soupçon de mécontentement, de révolte, d'insoumission. «Réclame», c'est bien.

M.M. – En nous renvoyant au secret de tes échanges avec l'équipe de la Comédie, tu botes en touche!

Par ailleurs, je ne saurais te suivre absolument lorsque tu considères le panachage des disciplines artistiques comme un opportunisme commercial. N'est-ce pas aussi, parfois, la possibilité de souligner les virtualités spécifiques de différents médiums? Lorsqu'il y a quelques années, au Théâtre Forum Meyrin, nous travaillions sur le thème de «la peur», nous proposions à l'analyse l'enjeu de la lumière, du son

et des voix dans la naissance de l’angoisse ; avec la connotation du cinéma, la force des gros plans devenait évidente et leur traduction théâtrale, une question formelle passionnante.

L’effrangement disciplinaire ou le dialogue des genres fait de leur mise en écho programmatique une préoccupation légitime.

DE L’AUTRUCHE

M.M. – En parlant « communication » ou « réclame », venons-en à *L’Autruche*. Je ne sens pas de souci de structure dans vos sommaires. Pourquoi renoncer à toute unité thématique ou même à un suivi plus strict de la programmation ?

H.L. – *L’Autruche* est une revue. Ce n’est ni un magazine, ni un supplément à la brochure de saison. Nous n’avons rien à vendre. Seulement le souci de faire circuler des idées et d’offrir un lieu de pensée. Ouvert. Je n’exclus évidemment pas les thématiques. Mais je m’en méfie. N’importe quel théâtre, n’importe quelle scène nationale – qui pourtant pratiquera l’éclectisme tous azimuts, c’est-à-dire, à mes yeux, la soumission aveugle aux lois du marché culturel – pourra mettre en avant des thèmes. Je pourrais dire que c’est même une des caractéristiques du système festivalier : faire semblant de révéler un noyau de pensée. La plupart du temps, les thèmes sont extraits a posteriori d’un programme établi à partir des critères du marché et de la mode. Et, quand le marché a réglé le programme, on fait semblant d’avoir des idées.

Une thématique peut facilement être extraite d’une série de spectacles : une compagnie me propose *Polyeucte*, une autre *Le Concile d’amour*, très bien, je n’ai plus qu’à ajouter *L’Évangile selon saint Matthieu* et à mettre sur pied une exposition d’enfants sur les Rois mages et une table ronde sur la résurrection en invitant de préférence l’inoxydable Ramadan qui pourra apporter la contradiction. Le modèle de cette pratique est télévisuel.

Je ne peux m’empêcher de craindre un asservissement du particulier à un général préétabli. Que les textes soient là pour illustrer le thème. Je préfère les effets de montage qui stimulent l’imaginaire. J’ai donc au contraire privilégié l’ouverture sur des points de vue qui sont tous légitimes mais qui peuvent être contradictoires.

M.M. – Fond et forme se contredisent quelque peu : *L’Autruche* est une revue, en effet ; elle permet des développements rares dans les publications des institutions théâtrales ordinaires ; mais son format, son grammage sont quasi ceux d’un journal : tandis que la plupart des articles méritent de vieillir, le choix du support exprime l’éphémère, me semble-t-il.

Quant aux thématiques, il conviendrait que tu précises ou illustres cette idée de « montages qui stimulent l’imaginaire » ; le hasard complet aussi stimule l’imaginaire, te répondraient les surréalistes !

Par ailleurs, tu glisses d’une réflexion sur la communication à une réflexion sur la programmation.

N’importe, cette confusion est intéressante et le glissement, légitime.

Pour m’y être essayé, tu le sais bien, je puis avancer qu’une pensée thématique de la programmation n’est pas une sinécure : rien de facile dans ce mode de faire quand on attend des propositions assemblées qu’elles valent toutes également par elles-mêmes ; à cette difficulté s’ajoute la suspicion, parfois fondée, de céder au didactisme ou d’imposer une clé de lecture aux œuvres – les réduisant ainsi à un discours. À Neuchâtel et Meyrin (ou Monthey dans une moindre mesure), je m’y suis lancé pourtant, considérant qu’aujourd’hui, la réception des œuvres est le plus souvent superficielle, sans rapport avec l’intention des poètes et l’engagement des artistes, considérant qu’il n’est pas de sens immuable aux œuvres, que le sens est le produit d’une transaction collective, d’une co-construction jamais aboutie, que le théâtre doit redevenir cette agora artistique

interrogeant notre présence individuelle et collective au monde, interpellant la société sur un mode sensible et complexe, considérant qu’un théâtre est un lieu politique de réunion des corps, qu’il offre un cadre pertinent aux luttes interprétatives.

Soutenir que l’art peut interroger nos vies, notre rapport au travail, à la science, à la nature, au monstrueux, à la conjugalité, au vieillissement, à la différence, à la révolution, etc., lever le voile sur les fondements de nos rapports sociaux, le démontrer en affichant des questionnements concrets contribue, je crois, à refonder l’esprit « public » dont nous constatons la dérive.

D’après moi, cette formule évite les sirènes de l’audimat comme l’écueil de l’élitisme, sans en rabattre le moins du monde sur l’exigence artistique. Elle s’adresse non à des clients ou à quelques *happy few*, mais aux citoyens (et pas que genevois... !)

Le mode de communication que tu privilégies s’adresse à des initiés ou – pour le dire de manière moins abrupte – aux gens qui aiment déjà le théâtre ; nous lisons ta revue ou suivons ton programme si les hasards de la naissance (pour faire vite !) nous ont fait connaître et apprécier Badiou, Corneille, Guénoun, Mompert, Py ou Mouawad.

J’ajouterais à cela qu’une direction artistique est un filtre qui trie entre toutes les productions et tous les accueils possibles ; or, ce filtre n’est pas neutre. Il agit par réflexion, par intuition ou suivant maints autres mobiles. Il agit, certes, en situation, mais opère des choix actualisant une liberté relative (aux ressources : la jauge, les moyens techniques, la concurrence, etc.) Rendre compte de ses choix, indiquer avec probité la généalogie de ses saisons participe de la fonction, selon moi. Dans le cas contraire, que l’on ne se plaigne pas d’être jugé d’après l’étalon froid des comptes ou celui de la fréquentation.

ÉLITISME ET INITIATION

H.L. – Permetts-moi de revenir sur le terme d’« initiés » qui pourrait confiner au délit. Oui, le théâtre demande une initiation. Mais pas plus que le football ou le rugby. Va comprendre quelque chose à un match de football – cette bataille de manchots qui tapent dans un ballon : si tu ne connais pas les règles, ce jeu semble absurde. Je crois qu’il en est de l’art comme du sport, ni plus ni moins.

Les organes de vulgarisation ne manquent pas. Chaque brochure de saison, chaque support publicitaire, à la Comédie ou ailleurs, contient des éléments de réflexion, de pensée. Mais ce qui n’a jamais existé en Suisse romande, ce qui a presque disparu en France, c’est un lieu où nous n’avons rien à vendre, et où nous décidons de ne rien retrancher de la complexité du monde et des questions qui nous travaillent.

Qu’à la Comédie, nous devons trouver les moyens de vulgariser ce que nous faisons, j’en conviens. Mais nous ne pourrions rien vulgariser si, au préalable, nous ne faisons pas l’effort de réfléchir sans tabou ni culpabilité. Car il existe une forme de culpabilité induite par un poujadisme régnant chez les artistes, une forme particulière d’abjection, qui se résume dans des expressions comme « Faut pas se prendre la tête », ou encore dans l’attitude qui consiste à vomir les intellos.

Je suis un intellectuel et de deux façons : d’abord parce que je ne trouve pas dégradant de travailler avec mon cerveau ; ensuite parce qu’en revendiquant le qualificatif d’« intellectuel », je me situe dans l’héritage de Voltaire, d’Hugo, de Zola, de Sartre et de bien d’autres. Rien dans cette lignée qui me semble devoir être jeté aux orties.

M.M. – Imposante lignée, en effet ; mais prenons Sartre, par exemple : engager la littérature, faire d’elle une force agissante et non un colifichet impliquait précisément, pour lui, de viser le lecteur *profane* – quitte à en rabattre sur la distinction formelle !

Par ailleurs, valoriser l’initiation n’est pas contradictoire avec une exigence profonde, c’en est la condition éthique,

politique et financière. Le partage du sensible, de l’initiation est un impératif et, de fait, bien peu s’en soucient avec l’attention requise – pour quantité de bonnes (manque de moyens) et de mauvaises raisons (désintérêt).

La comparaison avec le football a ses limites ; avec le théâtre « public », nous ne parlons pas d’une pratique sociale comme une autre, mais d’un art intéressant la citoyenneté, lançant une interpellation à la communauté : la résonance de cette interpellation exige un accompagnement ; mais celui-ci tient moins à la transmission de règles qu’à la constitution de conditions favorisant l’expérience esthétique collective la plus riche possible. Cette constitution est aussi de la responsabilité des lieux, je crois. Pas uniquement, mais également.

POUR UNE RÉFLEXION SITUÉE

M.M. – Permetts-moi encore un mot au sujet de *L’Autruche* : ne sacrifies-tu pas l’essentiel des pages au ressassement de réflexions « franco-françaises » aux dépens de l’éveil d’une réflexion romande, helvétique plus profonde ?

H.L. – Franco-françaises, je ne crois pas. Nous avons au contraire entamé – à ma connaissance, c’est la première fois – une réflexion sur l’histoire de la Comédie. Il eût été juste d’inscrire cette histoire dans celle du théâtre suisse, mais cette histoire n’est pas écrite. C’est évidemment dommage, et c’est un grand manque. Nous avons donc mis en perspective l’histoire singulière de la Comédie dans une séquence plus vaste, celle de la décentralisation française qui a fortement surdéterminé les évolutions du théâtre romand dans la seconde moitié du xx^e siècle. À ce titre, l’histoire de l’une nous renseigne sur l’histoire de l’autre.

Ne fallait-il pas prendre en compte l’influence de la France sur Genève ? Je n’y peux rien si la Suisse allemande – le modèle allemand – est moins fort ici que le modèle français. C’est un fait. Peut-être regrettable, mais c’est un fait.

COLLECTIVISER LA CRÉATION

M.M. – Un trait – les ensembles – caractérise encore le monde germanique et devrait intéresser davantage les contempteurs du théâtre commercial. Quels enjeux, d’après toi, recouvre la présence d’un ensemble au cœur d’une institution ? Doit-il atteindre une certaine taille pour répondre à ces ambitions ?

H.L. – Oui. Si nous comparons nos efforts à ce qui existe en Suisse allemande, ils sembleront dérisoires. Et pourtant. Il y a une quarantaine d’années, François Rochaix a créé un ensemble à Carouge (pour mémoire, on pouvait y trouver bon nombre de ceux qui ont contribué à orienter le théâtre romand dans les années qui ont suivi, en particulier Martine Paschoud, Dominique Catton, Michel Kullmann). Plus récemment, Maya Bösch et Michèle Pralong ont tenté d’animer le Grütlî autour d’un collectif. C’est bien mais c’est peu. On ne va pas attendre d’avoir les moyens des institutions allemandes pour commencer à bouger. Il faut faire preuve de prudence comptable – nos moyens ne sont pas comparables à ceux des institutions allemandes – mais il faut aussi avancer. Pourquoi ?

Les institutions théâtrales ont évolué d’une manière curieuse ces cinquante dernières années. On y trouve des techniciens permanents, des permanents administratifs, mais quasiment plus de permanents artistiques. Cette situation ne peut pas ne pas nous étonner. Pourquoi, dans le modèle français, la permanence des uns a-t-elle exclu, de facto, celle des autres ? Faut-il rappeler que l’évolution a été différente en Allemagne ?

Le problème n’est pas seulement de savoir quel est le meilleur modèle, mais de comprendre pourquoi nous avons connu telle évolution plutôt que telle autre.

On pourrait expliquer la disparition des troupes françaises par l’évolution des techniques comptables et des techniques théâtrales qui ont pris une importance considérable. Mais l’importance prise par les techniques de gestion n’explique pas tout. L’Allemagne nous prouve le contraire.

À l’époque de leur disparition, on expliqua que la fonctionnarisation des comédiens nuisait à leur qualité, qu’elle générerait un vieillissement des troupes, qui devenaient progressivement des « fonds de troupe », comme on le dit d’un fond de sauce. On a aussi invoqué le coût de ces troupes. Mais on n’a pas fait d’économies pour autant : l’argent a simplement été réparti autrement.

On pouvait les supprimer – ce qui a été fait – mais on aurait aussi bien pu les développer afin d’éviter le vieillissement, l’usure, la fossilisation, en apportant du sang neuf.

Je crois qu’il s’est d’abord agi d’idéologie. L’idée que le théâtre était une pratique collective s’est peu à peu délitée au bénéfice d’une idéologie de la création conçue comme le triomphe de l’individu dont les effets de signature sont la manifestation la plus évidente...

Cela a eu trois conséquences :

- le développement de l’intermittence, donc le développement d’un modèle qui combine le néolibéralisme (extrême souplesse de la main-d’œuvre) et le social (avec l’assurance chômage) ;
- l’émiettement de la production : une multitude de compagnies alimentent le marché sur la base de conditions de travail précaires ;
- la transformation des artistes en petits entrepreneurs commerciaux à responsabilité très limitée.

La pratique de la troupe, de l’ensemble, du collectif, ou du nom qu’on voudra bien lui donner, pourrait avoir quelques avantages :

- sortir de cette idéologie du créateur qui a fait son temps, qui n’est qu’une manifestation de l’emprise néolibérale dans le champ théâtral ;
- réduire l’émiettement de la production – cette spirale cancéreuse ;
- renouveler les pratiques artistiques et les relations avec le public.

M.M. – S’agissant du deuxième point : dans l’absolu, je ne condamnerais pas la multiplication des groupes théâtraux. Ils participent d’une forme – économiquement précaire, il est vrai – de démocratie culturelle. Tout être humain a droit au déploiement de sa palette sensible ; aussi une division sociale du travail plus poussée qui attribuerait à un nombre plus réduit encore qu’aujourd’hui le monopole de la créativité me semble-t-elle avantageuse pour l’économie du spectacle, mais contestable philosophiquement. C’est à un niveau plus global qu’il convient de juger l’intérêt qu’a une démocratie à rehausser l’assise mentale et corporelle de ses concitoyens, l’effort qu’elle est prête à consentir pour mettre en débat leurs représentations.

S’agissant du collectif, rappelons que l’Association pour une Nouvelle Comédie (ANC) étudie cette hypothèse avec sérieux, qu’elle y voit – en plus des avantages que tu énumères – la possibilité de constituer un répertoire offrant plus de souplesse à la programmation, d’opérer une action de médiation, de recherche, mais aussi de transmission plus généreuse qu’aujourd’hui.

Au fait, comment interprètes-tu ton rôle dans ce combat pour une Nouvelle Comédie ?

H.L. – Ce combat est conduit magnifiquement depuis une quinzaine d’années par des personnes dévouées, généreuses et compétentes. Il s’agit de les aider et de ne pas les gêner. Ce que je peux faire de mieux, c’est montrer que la Comédie n’est plus exactement ce que l’on croit ou a cru. L’actuelle Comédie doit tenter – à son échelle, c’est-à-dire avec un instrument et des moyens limités – de préfigurer la Nouvelle Comédie. L’ouverture de deux studios et la constitution d’un collectif vont dans ce sens. La publication d’une revue également.

M.M. – Je pense que pour concerner la population dans son entier – population à laquelle il sera peut-être demandé de se prononcer –, il conviendrait de proposer ce que

mes camarades plasticiens du Groupe de médiation L'Aventin appellent des «projets artistiques collaboratifs»: des projets non pas uniquement faits à l'attention des Genevois, mais avec eux, sur le mode des tragédies attiques du v^e siècle avant notre ère ou sur celui de nombre d'interventions artistiques contemporaines. Sur le mode, d'une certaine manière, éprouvé à la Comédie avec Solidarité Femmes.

LA PROFONDEUR ET LA GRÂCE

M.M. – Une question, pour terminer, au metteur en scène, à l'artiste: à quoi tient la grâce – mélange de joie et d'esprit – ressentie à l'occasion des *Juifs* et à quoi tient le sentiment d'«échec» lors d'autres mises en scène? Parviens-tu à en démêler quelques tenants et aboutissants?

H.L. – C'est une critique et, en même temps, un très beau compliment.

Le compliment d'abord. Je retiens volontiers le mot «grâce» – c'est ce que nous cherchons tous. Mais précisément, la grâce ne dépend pas de nous, c'est un don divin rarement accordé, elle nous tombe dessus sans crier gare. Je suis heureux d'en être de temps en temps le réceptacle car, nous le savons tous, les spectacles qui ont la grâce sont rares.

Mais je ne veux pas esquiver la question car elle touche un point sensible et très complexe. Celui de l'image au théâtre aujourd'hui.

Les Juifs ont été montés sans argent, dans la précarité totale. La création a eu lieu dans un théâtre que je connais bien, le Châtelard, et où je me sens bien. Le cadre est exigü, les contraintes techniques, nombreuses, mais on peut y travailler sagement.

Le cadre de la Comédie, où je n'avais pas travaillé pendant douze ans, est tout différent. Les conditions de travail y sont évidemment plus confortables mais également contraignantes. Le cadre institutionnel suppose d'autres relations, d'autres rythmes, d'autres temporalités. Je savais tout cela, je n'ai donc pas été surpris. Mais le cadre de la Comédie a ses particularités.

Quand je parle de cadre, je parle d'abord des conditions dans lesquelles s'organise la réception d'un spectacle, de l'image du théâtre dans lequel s'insère le travail artistique. Il y aurait beaucoup à dire sur ce point.

Le cadre de la Comédie, c'est aussi, très concrètement, le cadre de scène qui découpe l'espace de manière très bizarre – ouverture étroite et hauteur gigantesque –, très brutale, qui institue une relation au public qui m'a toujours paru froide – sans parler de l'acoustique difficile qui contraint à jouer frontalement.

Ces caractéristiques s'inscrivent dans un problème plus vaste. Nous assistons depuis des années à une évolution de la scénographie, très souvent réduite à la juxtaposition, sur une scène vide, de micros, d'enceintes, d'écrans vidéo, d'une table et de quelques chaises car il faut bien s'asseoir de temps en temps.

Je me souviens d'une ancienne réflexion de Jourdhéuil qui disait que le monde était une bibliothèque ou quelque chose de ce genre. Il y a belle lurette que la bibliothèque a été vidée de ses livres les plus intéressants et que le monde présenté – ne parlons plus de re-présentation – se limite désormais à un studio d'enregistrement et de diffusion. Même si cela rend compte de notre quotidienneté hyper-connectée, c'est là une réduction à laquelle je ne peux me résoudre et à laquelle je m'efforce d'échapper.

Dans ces espaces technologiques, les relations se font soit frontalement au public, soit à travers des prothèses techniques. Nous avons nécessairement un ou plusieurs micro(s) sur pied, qui pendouillent ou qui traînent par terre, que les comédiens viennent empoigner sans que nous sachions pourquoi. Cet arbitraire dessine un imaginaire pauvre et soumis.

M.M. – Oui, l'association d'un micro, d'un *beamer* et d'un nu, sans t'assurer la grâce, t'assure du moins un brevet de contemporanéité!

H.L. – Ce n'est pas tout. La surface de jeu se réduit souvent à quelques mètres carrés. Inutile de parler d'espace, de plans, de profondeur de champ, de lointain, et encore moins de diagonale. C'est une mise à plat de l'espace qui n'a plus que deux dimensions.

Or, l'espace a toujours été pour moi un problème de circulation des corps. Comment on pénètre dans un espace, comment on le traverse, comment on le creuse, comment on le vide, comment on en sort. Il y a une plasticité de l'espace que Krystian Lupa, par exemple, sait admirablement travailler aujourd'hui. C'est délicat et compliqué. Je ne peux me résoudre à l'aplatissement de la profondeur.

La profondeur, justement. En 1997, nous avons créé *Lettre au directeur du théâtre* à Avignon, texte dans lequel Guénoun préconisait une adresse directe au public. Il allait même très loin dans ce sens puisque, par instants, on aurait pu en déduire une forme de transparence possible entre la scène et la salle, entre l'acteur et le spectateur.

En 1997, je n'étais que moyennement d'accord avec ces propositions prises au pied de la lettre, mais elles avaient l'immense avantage de secouer la relation établie depuis longtemps qui respectait le quatrième mur. Ce n'était évidemment pas la première fois que ce quatrième mur était perforé, mais la proposition de Guénoun se présentait comme un programme alternatif possible.

Qu'en est-il une quinzaine d'années plus tard? Les spectacles les plus novateurs, les plus contemporains ou les plus branchés, comme on voudra, ne font trop souvent rien d'autre que de s'adresser directement au public en organisant un face à face brutal, en radicalisant la frontalité. La scène devient tribune, l'acteur devient tribun porteur d'une vérité, le public une masse qu'il faut le plus souvent aggraver. Ce face à face peut avoir quelque chose de dérisoire, peu importe. Ce qui compte ici, ce sont deux traits: d'une part, la distribution des places respectives, une distribution autoritaire et punitive. D'autre part, un problème théorique, car cette frontalité fait l'impasse sur l'existence d'un troisième terme qui conditionne toujours le dialogue, le duel ou le désir.

Or, je crois que c'est cette triangulation qui permet à une forme de profondeur d'apparaître si je puis dire. Il s'agit là en effet d'apparition, d'une forme d'épiphanie.

Müller raillait en son temps les metteurs en scène qui prenaient une tenue de scaphandrier pour débuser le sens de ses textes. Aujourd'hui, il pourrait être content, on reste le plus souvent à la surface.

Le théâtre devient un sport de glisse, avec ses performances obligées et sa surface revendiquée. Portrait de l'artiste en roi de la glisse ou en agent de surface.

M.M. – La profondeur ne suffit pas. Il y faut en sus une production de présence. Rien de moins superficiel que la chair ou la peau disait Valéry, je crois.

H.L. – Je tiens pour ma part à la profondeur de champ. Je ne parle pas de profondeur telle que l'entendait le théâtre psychologique. Mais d'une profondeur structurelle qui suppose l'usage de figures de style dans la langue, de plans différents dans l'espace et une recherche de la complexité du monde. À l'opposé donc d'une «idiotie» de la réalité comme le dirait Clément Rosset.

Pour répondre plus directement à ta question: en revenant à la Comédie, je me suis retrouvé devant une série de questions, de contradictions et de torsions qui ont été abordées mais qui sont restées irrésolues. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'aborder le problème autrement et de renouer avec d'autres méthodes de travail, plus souples, plus inventives.

Le premier résultat est plutôt encourageant puisque *Siegfried, nocturne*, à ce qu'on dit, avait aussi la grâce.

Hervé Loichemol et Mathieu Menghini

«Ge sui freres des dragons et compains des ostrusces.»

LIVRE DE JOB

Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

Programme

Un programme de théâtre était naguère un opuscule présentant la pièce, les acteurs et le spectacle proposé.

La chose a disparu, le mot est resté et désigne aujourd'hui la brochure de saison, assemblage hétéroclite de marchandises spectaculaires.

Programmer

Inscrire un film, une émission ou un spectacle dans une grille de programmes.

Programmeur

Personne chargée de remplir les cases d'une grille de programmes.

Grille de programmes

Quadrillage du temps de cerveau disponible, destiné à vendre des produits.

Trailer

Mot anglais remplaçant l'expression «bande-annonce» qui sent trop son cinéma de quartier et ses chaussettes trouées.

Pitch

Résumé de récit en une phrase. Beaucoup plus élégant que cet autre anglicisme, «slogan».

Flyer

Objet volant identifié. Remplace le vieux «tract» qui sent sa bouse et son tracteur.

Has been

Individu sorti de l'existence, qui subsiste à l'état de trace. L'être, c'est n'être plus. C'est un passé encore présent et déjà oublié. C'est triste.

Bashing

Mot anglais qui remplace avantageusement «dénigrement» (trop moral), et transforme le lynchage verbal en un aimable jeu de société.

Capital humain

- Ensemble des ressources dont dispose un individu, qu'il a la charge d'exploiter et de faire fructifier;
- Ensemble du personnel dont dispose une entreprise, qu'elle a la charge d'exploiter et de faire fructifier.

Individu

Petite entreprise à capital limité et à responsabilité illimitée.

Responsabiliser

Encourager l'individu à ne compter que sur lui.

Rationaliser

- Du latin «ratio», agir selon la raison;
- De l'anglais «rationalize», organiser une activité pour la rendre la plus rentable possible.

Rationalisation

Processus qui permet d'accroître les bénéfices des actionnaires en fermant les entreprises et en licenciant les salariés.

Win-Win

Gagnant-gagnant.

Gagnant-gagnant

Bégaïement qui simule avantageusement le principe d'égalité – auquel nous tenons tous, n'est-ce pas? Qui assigne, comme seul but à un échange, l'obtention d'un gain. Qui fait donc de nous des gagnants potentiels, donc des gagnants obligés, autrement dit des winners. Et bien sûr des warriors. *Vae victis.*

Un théâtre mauvais genre¹ En attendant Godot & Fin de partie

HÉDI KADDOUR

Écrivain français, Hédi Kaddour est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes publiés chez Gallimard ainsi que de deux romans: *Waltenberg* [Gallimard, Coll. Folio, prix Goncourt du premier roman et classé «Meilleur roman français de l'année 2005» par le magazine *Lire*] et *Savoir-vivre* [Gallimard, Coll. Folio]. En poste à l'École normale supérieure [Lettres et Sciences Humaines] jusqu'en 2006, il enseigne aujourd'hui la littérature française et la traduction à la New York University in France. Il est également en charge d'un des ateliers d'écriture de la NRF chez Gallimard.

POURQUOI ALLONS-NOUS AU THÉÂTRE ?

Pour nous distraire, pour retrouver le sentiment d'une communauté, pour la *catharsis* des tragédies, pour le *castigat* des comédies, pour la compassion du drame, pour devenir plus lucides, au prix du rire, des larmes ou de la transe. Telles sont les grandes fables traditionnelles qui – d'Aristote à Artaud – décrivent et règlent notre comportement de spectateur. Il y a un peu de tout cela dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, mais ces pièces nous racontent aussi autre chose, d'un peu plus rude que ces modèles optimistes.

Dans *Fin de partie*, Hamm réclame son chien. Clov le lui présente, et Hamm se met à croire à ce chien, bien qu'il soit en peluche, qu'il lui manque la queue, qu'il lui manque une patte et qu'il n'ait pas de sexe car «le sexe se met en dernier». L'animal ne tient pas debout, comme les histoires qu'on raconte dans la pièce, comme la pièce elle-même au dire de certains critiques. Mais on peut quand même croire à ce qui ne tient pas debout, à condition de le vouloir, et pour de bonnes raisons. Le vieil estropié finit par croire aveuglément au spectacle du chien qui ne tient pas debout, car il a besoin de croire que sur la scène un être lui réclame un os. «Il me regarde? interroge Hamm. Laisse-le comme ça, en train de m'implorer.» On peut toujours croire à des choses qui ne tiennent pas debout, à condition qu'elles aient l'air d'en appeler à notre regard et qu'elles nous installent dans une position de supériorité. Nous allons aussi au théâtre pour jouir de cette demande formulée par une œuvre humaine: reconnais-moi, moi qui semble tout faire pour qu'en moi tu puisses te reconnaître. La pièce nous distrait, nous émeut, nous étonne, mais elle sait parfaitement pourquoi nous sommes là: pour livrer un combat de la reconnaissance, pour jouir d'une forme risquée de la domination. Et comme chez Hegel, c'est celui qui s'estime vainqueur qui perd, car à se croire maître du jeu et de la dialectique, on dépossède l'autre de cette liberté qui pouvait fonder la liberté de notre conscience. Nous croyons à ces pièces parce que nous croyons les dominer, tandis que de leur côté elles savent parfaitement nouer les liens qui leur permettent de nous tenir sous leur emprise.

LE DOUBLE LIEN

«Posez-moi une question», demande Pozzo. Mais quand Vladimir obtempère et se risque, l'homme au fouet l'interrompt aussitôt: «Ne me coupez pas la parole!» Ces consignes contradictoires prolifèrent dans les dialogues d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie*. Quand Estragon lance à Vladimir: «Mais essaie donc de comprendre!», il le fait *avec colère*, ce qui n'est pas le meilleur moyen de donner à un interlocuteur l'espace et le temps de la réflexion qu'on réclame de lui. Dans *Fin de partie*, Hamm interdit à Clov de chanter, mais précise aussitôt: «Je ne pourrais pas t'en empêcher.» Le même Hamm ne réclame «deux roues de bicyclette» que lorsqu'il n'y en a plus, alors qu'il en avait refusé l'acquisition à Clov quand elles étaient disponibles. Demander à quelqu'un de faire quelque chose tout en lui interdisant de le faire, ou bien interdire tout en laissant ostensiblement la porte ouverte, les analystes appellent cela une structure de double lien. Une façon parfois de saboter un enfant ou même de le rendre fou. C'est surtout le meilleur moyen de s'assurer sur l'autre une emprise sans faille: «Bouge!», crie Hamm; et quand Clov a bougé: «Reviens!»

Beckett fait jouer tout cela comme un des ressorts du comique sur la scène. Mais le double lien joue aussi un rôle dans la relation que l'auteur noue avec son public. «Godot»: un mot énigmatique, chez un écrivain qui est d'abord anglophone. Une racine qui fait songer à Dieu? Qu'allez-vous penser! C'est sans aucune intention de la part de l'auteur: «*Unintended*. J'ai voulu dire ce que j'ai dit.» Un homme qui en tient un autre au bout d'une corde? Un maître qui traite en esclave celui qui fut son maître? Et l'esclave lui-même reprenant parfois le contrôle de la situation? Une dialectique? Allons donc: «Si je l'avais su, je l'aurais dit.» Une signification à décrypter? «Je me borne à créer un objet.» C'est tout l'art de Beckett: produire de fortes énigmes, et tourner en dérision les tentatives faites pour les résoudre. Un Sphinx qui ne tuerait plus, mais se foutrait de nous, de nos angoisses d'héméneutes, et de la façon dont nous jouons si mal le rôle d'Édipe: «Mon œuvre est faite de sons fondamentaux (blague à part) émis aussi complètement que possible, je n'accepte la responsabilité de rien d'autre. Si les gens tiennent à se donner des migraines avec les harmoniques, libre à eux. Et qu'ils se procurent leur propre aspirine².»

Face à un spectateur sur le compte duquel il se fait peu d'illusions, je ne connais pas de théâtre qui tente à ce point d'assurer son autorité. Il est en apparence désinvolte, il multiplie les effets de dénonciation du rituel scénique, il se présente volontiers comme un anti-spectacle, une négation ou une dérision de Racine, d'Ibsen ou de Sartre. Il s'affirme sans thèse ni programme. Mais il ne renonce jamais au pouvoir. Au contraire, il l'exacerbe grâce aux effets du double lien. Et il insulte ceux qui voulaient le prendre de haut avec lui: «Les gens sont des cons», nous rappelle Estragon dès le début de *Godot*. Certains parmi ses destinataires tentent malgré tout de partir à la chasse aux signifiés, de jouer le rôle d'interprète auquel les appellent les énigmes semées dans le texte. Ils finissent tous par se prendre la patte dans les pièges que l'auteur a ménagés.

MACHINE INFERNALE OU PIÈGE À CONS ?

Estragon raconte le début de l'histoire de l'Anglais au bordel. L'Anglais vient d'un pub, et la sous-maitresse trouve moyen de lui demander s'il désire «une blonde, une brune ou une rousse». Malgré la demande d'Estragon, Vladimir refuse de continuer à raconter l'histoire et sort, main à la braguette, satisfaire entre rire et douleur une envie pressante. Nous n'aurons jamais la suite. Les théologiens gris qui forment aujourd'hui les gros bataillons de la critique beckettienne nous expliquent gravement que l'Histoire étant bloquée et la parole proche de l'autodestruction, les récits sont pris au piège de cette mécanique existentielle et ne sauraient se développer. Une machine infernale bloque ainsi l'histoire des hommes, les fables du théâtre et la possibilité même de tout récit, dans un langage et une littérature qui ne sauraient plus dire que le neutre et la mort.

L'ennui, c'est que les théologiens connaissent peu de blagues salaces et qu'ils ont rarement eu accès aux délices du folklore obscène (quand ils le rencontrent, ils le nomment «scatologie»). Un petit savoir en la matière leur épargnerait pourtant bien des contorsions. Car la suite existe, les années cinquante la connaissent bien, les plus cochons d'entre nous l'ont encore rencontrée en fin de repas arrosés, et Ruby Cohn l'avait également signalée³ (dans l'indifférence générale de la critique). À la question de la sous-maitresse, l'Anglais répond: «Non, je veux un garçon!» Colère de la bordelière: «Je vais appeler un agent de police!» Réponse de l'Anglais: «Non, ils sont trop rêches.» Les prisonniers de Saint-Quentin qui jouèrent la pièce ne s'y étaient pourtant pas trompés, surtout quand ils accueillirent l'entrée du jeune garçon qui sert de messager à Godot par des sifflets et des cris énamourés. La critique catholique s'est comme d'habitude montrée à la hauteur de la situation: André Marissel notait gravement qu'en choisissant un garçon pour incarner ce messager, Beckett s'était sans doute souvenu de l'amour que le Christ portait aux enfants...

Les phrases de Beckett sont souvent ainsi tramées dans une ruse à l'affût des cons. Et quand elles ont fini de décourager tous les dangereux suppléments de l'interprétation, elles se moquent inversement de ceux qui sont passés trop vite: qu'invitait donc à penser la parenthèse «blague à part» après l'expression «sons fondamentaux» citée plus haut? Fartov ou Petermann, les savants évoqués par Lucky dans son monologue, pourraient sans doute nous le préciser. En lisant les spécialistes de l'écriture blanche qui s'aventuraient dans son texte en sur-interprétant ses silences et ses paroles, le Beckett des longues soirées au whisky a dû souvent rire sous cape, d'un rire un peu plus retors qu'on ne le dit d'ordinaire.

LUCRÈCE ET LA DRÔLE DE JOIE

À Ludovic Janvier qui lui demande pourquoi il a quitté le roman pour le théâtre, Beckett répond par le premier vers du livre II du *De natura*: «Suave mari magno turbantibus aequora ventis». Et il le traduit ainsi: «On est à l'aise dans le fauteuil, pendant que l'orage se déchaîne là-bas sur la scène...» Le théâtre, c'est la possibilité de sortir du moi et des angoisses du monologue par le dialogisme de la scène, par la mise en voix. C'est Hamm qui en décrit la recette: «parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit.» Au soulagement ainsi décrit par le personnage, s'ajoute donc chez l'auteur une douceur supplémentaire, douceur ambiguë apportée par le spectacle du malheur encouru par les autres. D'autant que la relation entre heurs et malheurs n'est qu'une question de vases communicants, c'est Pozzo qui nous le rappelle: «Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire.»

Mais Beckett ne s'en tient pas au seul soulagement lucrétien. À bien des reprises, dans *Godot* comme dans *Fin de partie*, ce lecteur de Nietzsche et de Schopenhauer transforme la douce conscience d'être à l'abri des coups en quelque chose de moins avouable, et nous amène à y prendre part. Nous pouvons rire quand – au début de la pièce – Estragon raconte qu'on l'a battu, mais «pas trop», d'un rire que nous pouvons retrouver quand – au début du deuxième acte – le même Estragon baisse la tête et garde le silence devant la question de Vladimir: «On t'a encore battu?» Ces coups sont encore proches des mécaniques de Guignol, du cirque, des coups pour rire de notre enfance.

Cela se complique un peu lorsque Vladimir et Estragon sont la proie d'une émotion charitable devant les larmes de Lucky. Ils se disputent – dans des vanités de belles âmes – le mouchoir avec lequel on pourrait lui essuyer les yeux. En bon connaisseur des coulisses de l'humanitaire et de la charité, Pozzo les exhorte: «Dépêchez-vous. Bientôt il ne pleurera plus.» Estragon sort vainqueur de l'affrontement et gagne le droit de consoler Lucky qui «lui décoche un violent coup de pied dans les tibias». Estragon fait alors le tour du plateau, en boitant et en hurlant, pour donner du temps à sa douleur et à notre plaisir, le plaisir de dire «Bien fait!» devant la méchanceté que la victime inflige au faux bienfaiteur. Et ce plaisir peut encore être lié à une morale, à une éventuelle «correction des mœurs» par le rire.

Donneur de coups, Lucky va cependant en prendre de plus en plus au cours de la pièce. Par Pozzo, dans la suite de l'acte I, quand il est à terre à la fin de son monologue. Puis par Estragon qui peut enfin – à l'acte II – trouver le goût de la vengeance quand Lucky est de nouveau au sol. Estragon frappe au bas-ventre et au visage, mais c'est pour se faire mal au pied, hurler et boiter de nouveau. Entre-temps, Pozzo devenu aveugle aura à son tour reçu – par Vladimir – sa part de gnons. Et tout cela ne va pas sans drôlerie ni plaisir pour la salle, à ceci près que notre plaisir et nos rires sont devenus adultes, riches d'une expérience qui nous fait goûter à la joie mauvaise, à la jubilation méchante que l'on ne peut se défendre d'éprouver au spectacle des malheurs d'autrui, très loin de tout projet moral.

Certes, ceux qui prennent les coups l'ont bien cherché, mais à ce stade le théâtre cesse de vouloir distraire ou réformer. Il devient théâtre de la *Schadenfreude*, le sentiment par excellence de ceux qui

**Imaginez
que vous pouvez trouver
tout ce que vous cherchez
dans un seul endroit.**

DR

Dans l'édito du numéro 3 de *L'Atruche*, nous disions combien la quantité de visuels qui circulent chaque jour, et à chaque seconde, a profondément modifié notre rapport à l'image, et plus généralement à la représentation. Combien les images, ainsi multipliées, noyées dans la masse, assujetties à l'immense et lucratif marché des industries de la communication, de l'audiovisuel et du divertissement, nous semblent disparaître en tant que telles. Combien, enfin, une nouvelle politique de l'image est aujourd'hui essentielle.

Ces réflexions avaient déjà favorisé les rencontres du 8 décembre 2012 intitulées « Questions orales ». Organisées par Doriane Roditi-Buhler et François Ansermet, elles avaient réuni à la Comédie des cinéastes, des philosophes, des psychanalystes, des psychologues, parmi lesquels Marie-José Mondzain, Jean-Louis Comolli, Claudio Pazienza, José Michel Buhler.

La philosophe Marie-José Mondzain a accepté de nous livrer une version écrite et retravaillée de son intervention. Nous l'en remercions.

Ses travaux nous rappellent combien dans tous les arts – cinéma, peinture, écriture, théâtre – et dans un monde où désormais l'on donne constamment tout à voir, jusqu'à la nausée, il est plus que jamais nécessaire de laisser une place au « hors-champ ».

L'appétit de voir, l'appétit de vivre

MARIE-JOSÉ MONDZAIN

Marie-José Mondzain est philosophe, écrivain, directrice de recherche émérite au CNRS, spécialisée dans l'étude du rapport aux images, de l'iconoclasme de la période byzantine jusqu'aux pratiques modernes et contemporaines des images et des arts du spectacle. Parmi ses dernières publications, on peut citer *Homo spectator* (Bayard, 2007), *Qu'est-ce que tu vois?* (Gallimard, 2008) et *Images (à suivre)*, *De la poursuite au cinéma et ailleurs* (Bayard, 2011). Elle dirige le séminaire de recherche OBI (Observatoire des images contemporaines) aux Ateliers Varan à Paris.

En un temps aussi bref, il n'est possible que d'esquisser ce qui construit et structure un humain, c'est-à-dire un sujet parlant, dans sa relation au monde visible et plus particulièrement dans sa relation aux images, tout en saisissant dans le même mouvement l'articulation de ce rapport à toutes les formes et à tous les objets de nos appétits. C'est pourtant le seul chemin possible pour qui veut comprendre comment s'élabore, par une succession de séparations, ce qui déterminera la mobilité et même la liberté du petit enfant et, par voie de conséquence, déterminera aussi la liberté de l'adulte. Si le mot « liberté » fait de plus en plus peur aujourd'hui, alors préférons-lui le terme « autonomie ». L'essentiel étant de s'accorder sur le fait que la rupture et l'abandon des dépendances successives sont les étapes nécessaires et souhaitables pour tout humain qui veut construire la figure singulière de son propre désir. Je pense que c'est à Françoise Dolto que nous devons l'essentiel de ce qui fut découvert à ce sujet dans ce qu'elle appela de façon plus ou moins heureuse « l'image inconsciente du corps ». C'est dans l'expérience clinique des pathologies infantiles qu'elle découvrit que la construction du sujet commençait dès la naissance, c'est-à-dire que les premières images du corps sont solidaires de ces premiers moments où le nourrisson se saisit du sein maternel, ou de ce qui en tient lieu, pour se nourrir. Les pathologies de l'appétit sont des pathologies de l'image de soi où les fantasmes de cannibalisme, d'automutilation et de fusion se manifestent avec violence dans une maturation perturbée. Il s'agit de reconnaître qu'avant même de se voir dans le miroir pour faire connaissance avec le corps qui est le nôtre, auquel nous donnons notre nom, tel que les autres le voient et le nomment, avant même de rencontrer cette image qui nous identifie pour un regard et qui nous sépare de notre image, une image archaïque s'élabore invisiblement dans une articulation intime des signaux externes et des signaux internes aussitôt liés à l'oralité. Cette image qui naît au confluent du besoin et du désir est une image qui ne disparaîtra pas au profit des images visibles ultérieures. Au contraire, ces images, qui sont des expériences originelles et constituantes, se déposent en couches successives et forment jour après jour, mois après mois, une sorte d'histoire géologique et généalogique de notre rapport au monde. C'est dans ce temps que se structurent les grandes lignes de l'inscription subjective. La faim, le désir de manger et la satisfaction de ce désir sont inséparables de la relation affective qui fait du corps nourricier à la fois un prolongement indistinct du corps propre et un objet qu'il faut appeler, qui fait attendre, qui peut venir à manquer, qui devra même manquer pour être progressivement remplacé par de nouveaux objets et la création de nos nouveaux appétits. En un mot, le site nourricier est dès le départ le site d'une adresse et d'une nécessaire négociation entre la rage de vivre et la rage de tuer. La bouche, bien avant les yeux, construit de l'altérité et se prépare à sa fonction symbolique, c'est-à-dire à la parole. Les signaux circulent et tout geste s'insère dans des boucles d'adresses et de réponses où s'inscrivent très précocement des rapports de pouvoir. Ainsi, la relation à l'autre, les relations d'altérité n'attendent pas l'éveil du regard ni celui de la parole pour constituer le sujet comme site d'une configuration complexe où se nouent ensemble une situation fusionnelle et une dissymétrie éprouvante mais constituante. En tant qu'il est sujet du besoin à satisfaire, l'enfant humain incorpore les bons objets qui apportent une réponse satisfaisante et donc le conduisent à la satiété. Ce qu'on

appelle « l’appétit » désigne à la fois le mouvement qui tend le corps vers l’état de satiété jusqu’à la jubilation gourmande, et celui qui le tend vers la dévoration cannibalique ou l’autophagie suicidaire. Mais on sait aussi que le sujet du désir peut manifester, au cœur de ses besoins élémentaires les plus intenses, une désaffection de l’appétit, un désintéret pour le corps, une abstinence mystique qui cherche sa jouissance dans la privation et l’exercice de l’indifférence. Prendre tout appétit en horreur et atteindre l’indifférence absolue face à toutes les figures du désir et de la voracité a été considéré par les pères de l’Église comme la tentation suprême proposée aux ascètes par les démons. L’homme sans appétit est ennemi de Dieu. Freud avait déjà fait la remarque suivante, qu’il n’y avait pas de représentant de la faim dans l’inconscient, signifiant par là que l’inconscient étant l’instance du désir et de tous ses avatars, la relation alimentaire attend son destin inconscient et sa symbolisation ultérieure de ce qui articulera chez le sujet la respiration à l’usage sonore de sa bouche vide et l’usage de cette bouche vide à la constitution de son image dans un regard.

En ce sens, l’appétit de voir est inséparable d’une économie de la faim, de l’histoire économique de la faim. Donc, au fur et à mesure de sa croissance, l’enfant, dont les besoins se maintiennent, vient inscrire l’histoire de son désir de vivre mais aussi celle de son désir de partager tous les signes dans la circulation et la permutation des signes où se jouent ensemble les transactions imposées par la nécessité et les ruptures imposées par le déplacement des pouvoirs. L’appétit est à la fois dictature et sociabilité, il est donc bien une énergie fondatrice des pactes et des crises où se constitue la communauté humaine. Il y a donc à penser un apprentissage de l’appétit qui a nécessairement une dimension intime et subjective et une dimension politique : passer du sein à la table est une grande affaire qui est bien loin d’être résolue par le seul changement d’alimentation. L’enjeu symbolique du repas pris en commun est dans toutes les communautés la scène rituelle où se joue le lien entre les commensaux et finalement le lien entre les citoyens. La convivialité, l’hospitalité et le partage sont les enjeux politiques de l’économie psychique de toute collectivité. Il n’est pas une religion qui n’ait inscrit les rituels du partage alimentaire dans la fondation de sa communauté et dans la détermination des exclusions et des excommunications. Les repas mythiques, les hospitalités légendaires, la sainte Cène, les jeûnes de toutes sortes qui s’achèvent en festin signalent le lien inaltable de la table où l’on mange avec le partage d’un sens, d’un contrat ou d’une promesse, dans des relations d’altérité marquées par des temporalités privilégiées. Manger suppose des rythmes, celui des heures, celui des calendriers. Dans l’histoire de l’appétit, il faut déceler la texture d’une conception de l’histoire à toute échelle.

Le désir de manger et de se nourrir, qui pourrait devenir inséparable du désir de vivre ensemble, s’accompagne d’un détachement progressif des premiers objets de satisfaction fusionnelle, poussant ainsi le sujet à investir sans cesse de nouveaux objets. C’est ainsi que le sevrage s’inscrit à la fois dans une modification alimentaire et une maturation digestive, et dans une transformation évidente du rapport au corps de la mère et du rapport à l’autre. Ce que remarque Françoise Dolto, c’est qu’à chaque étape de cette maturation, une séparation et un nouvel investissement conduisent le petit humain, de détachement en détachement, à une autonomie de son corps, de ses affects et de son image. Et cela jusqu’à ce fameux stade,

dit par Lacan « du miroir », où c’est de sa propre image que le sujet doit faire le deuil fusionnel pour accéder à l’usage de la première personne, à partir d’une triangulation établie sur un double point de vue et sur quatre sites : je, tu, nous, il ou elle. On renonce à ne faire qu’un avec ce qui est vu là-bas et que nous voyons, qui est bien moi mais loin de soi, en écart avec soi. Dépossédé de son image tout en s’appropriant ce qu’elle authentifie à partir du regard d’un autre, le jeune sujet jouit de sa première liberté. Ce qu’il faut retenir de la force de ces observations venues de la clinique, c’est que la relation au monde visible n’est porteuse de liberté et donc de puissance fictionnelle, c’est-à-dire de créativité, qu’au prix de séparations successives, à quoi il faut ajouter que ces gestes de séparation vont désormais accompagner la vie entière. L’histoire de nos appétits est la même que celle de nos amours, de nos angoisses et de nos haines. Qui ne reconnaîtra pas que la vie amoureuse est très spontanément envahie par le lexique de l’oralité, de l’appétit, de la dévoration cannibale et du dégoût ?

Qui se refuserait à associer la vie érotique à la suavité gastronomique du sucre et du sel ? L’anthropologie des saveurs et de la cuisine a largement alimenté, si je puis dire, la réflexion de Lévi-Strauss, pour reconnaître dans ces usages culturels la fondation du système des interdits et des alliances. Lévi-Strauss y a repéré la structure logique et épistémologique d’une pensée de la relation de la nature à la culture. Je serais plus tentée de rejoindre une pensée anthropologique moins disjonctive. Je veux parler d’une anthropologie non structuraliste qui envisage l’histoire des appétits sous le signe de la transformation et de la métamorphose. De façon plus deleuzienne, le destin de nos appétits et les figures de la cuisine ne sont que la partition musicale d’un devenir ininterrompu, celui de notre énergie érotico-politique.

J’en viens donc à la relation aux images qui, on l’a compris, est marquée de façon indélébile par les premières expériences de satisfaction et de frustration. Si la vie demande la séparation pour libérer non seulement le sujet qui respire mais le sujet qui désire et qui parle, alors pour en revenir aux images, la question aujourd’hui est la suivante : en quoi les flux audiovisuels de la télévision offrent-ils aux téléspectateurs un espace, et surtout un temps, de plaisirs et de connaissances qui respectent ou non le régime de séparation constitutif de toute relation à l’autre et, par voie de conséquence, de toute relation à la communauté des vivants ? Si l’histoire de nos appétits est inscrite dans une histoire de notre relation au pouvoir et à la liberté, comment porter un jugement critique sur la situation qui est faite aujourd’hui à nos appétits et à notre regard ? Plus précisément, je crois que nous vivons dans un monde où la satisfaction de tous les besoins est identifiée à la satisfaction de tous nos désirs, où elle est non seulement supposée possible mais proposée, où la création des besoins est indispensable pour entretenir la concupiscence des choses sur le marché de la consommation. Nous sommes pris dans la rhétorique visuelle suivante : pour que tous nos désirs soient satisfaits, il faut et il suffit que tout ce que l’on nous propose apparaisse sous la figure de la nécessité, donc d’un besoin. C’est le principe de toute addiction, qui met le sujet dans l’impossibilité d’accéder au sevrage sans éprouver une angoisse mortelle. Plutôt une mort comblée que cette angoisse qui concerne le comble du manque. Pour obtenir un comportement de demande ininterrompue, de satisfaction des besoins ainsi créés et qu’il faut sans cesse renouveler, faute de faillite,

une industrie s’est dévouée à la production même de cette demande. Si l’image est le régime qui ne constitue le sujet qu’au prix d’un écart et d’une séparation, alors il faut et il suffit de créer un dispositif de « désubjectivation » pour que l’image vienne remplir sans fin l’espace de la satiété. C’est ainsi que le traitement industriel de l’image, placée sous le signe de la consommation et de la demande incessante, est devenu le dispositif matriciel de la totalité du marché. On affame et on repaît. Cette industrie qui est celle des images est elle-même nécessairement un marché destiné à alimenter le marché des besoins et des satisfactions. Tant et si bien que le désir de voir, qui est par nature subjective un désir insatiable, est entièrement englouti dans une dynamique du besoin et de la satiété, dans le circuit de l’offre et de la demande. Le sujet du spectacle doit être repu. Le flux ne doit rien laisser à désirer. Les images produisent sans interruption des besoins auxquels elles prétendent donner une satisfaction complète et ininterrompue. Autrement dit, l’économie de marché est de part en part soutenue par une économie des images qui traitent le spectateur en pur sujet du besoin que l’industrie du spectacle et de la consommation est en mesure de combler. Une fiction ravageante a raconté cela : dans *Soleil vert*, le sujet de la consommation devient à son tour matière alimentaire et quitte le monde qu’il va nourrir allongé sur un lit de béatitude face à un écran où défile le sublime spectacle d’une planète printanière sonorisé par l’« Hymne à la joie ». Ici, l’on meurt enchanté. La couche socratique où le condamné meurt en homme libre est devenue le crématoire nourricier dont les nazis avaient su jeter les bases. Quelle différence entre la mort industrielle nazie et l’état du monde décrit par *Soleil vert* ? Elle est de taille : ce que les nazis s’efforçaient de cacher et d’effacer est au contraire venu fusionner avec l’industrie du spectacle en devenant l’essence même de la nouvelle économie capitaliste, celle des productions immatérielles qui soutiennent les profits financiers.

Ainsi, l’engloutissement du sujet du désir qui le réduit en site infantile affamé suppose une stratégie de la communication visuelle basée sur une régression de tous les spectateurs à un stade d’incorporation fusionnelle. Ce qu’on leur donne à voir arrive comme le lait maternel, aussi intarissable, fluide et chaud, jusqu’à l’assoupissement digestif. Voir, c’est sucer pour manger et pour boire. Il s’en suit que la séparation est intolérable, angoissante même, puisque l’on retrouve chez les téléspectateurs des comportements d’addiction qui sont identiques à ceux qu’induit l’abus de stupéfiants. Dois-je citer cette mère que j’entendis un jour préférer la menace suivante : « Si tu continues à regarder la télévision, je vais l’éteindre »? On entend bien le sophisme tragicomique de cette phrase qui dévoile l’existence de ce bain amniotique de l’image. La mère, inquiète d’y voir sombrer son enfant, énonce le sacrifice qu’ils vont devoir faire ensemble pour continuer à vivre. Le feront-ils ? C’est une autre affaire. Je veux dire, c’est notre affaire, celle de tous ceux qui se posent la question des atteintes portées par les flux audiovisuels au tissu relationnel et aux rapports d’altérité.

Des films ont dénoncé ces effets de déréalisation du monde, où les spectateurs, perdant leur statut de sujets, basculent dans une confusion totale entre le réel et l’imaginaire, tout surpris de constater que tel gêneur réel qui faisait obstacle à leur rêve ne se relève pas après qu’ils l’ont sauvagement poignardé comme dans les jeux vidéo ou comme à la télé. Ce n’est pas du tout parce que l’on a vu

des images de meurtre que l’on tue, mais parce que l’on est tué par les images qui nous privent de respiration et de liberté. Il s’ensuit que dans la fascination pour les flux audiovisuels, il faut considérer que c’est bien de la totalité du désir qu’il s’agit, c’est-à-dire du destin du désir de vivre ou du désir de mourir (dont le désir de tuer n’est que le retournement transitoire). Dois-je rappeler *L’Appât* ou les discussions oiseuses sur *Scream* ?

Comment les flux opèrent-ils un tel saccage subjectif ?

Dans les images fixes, vous avez devant vous un exemple presque trop beau pour illustrer ce don de tout par un lieu qui est tout et avec lequel on forme un tout. Cela s’appelle ailleurs une figure du totalitarisme. Image violente s’il en est. Mais dans les flux, en quoi consiste cette violence ? Non pas à montrer de la violence, mais à chercher à priver celui qui regarde de tout accès à la parole, de toute patience, de tout ralentissement, de tout rythme respiratoire. Les images qui anéantissent commencent par couper le souffle par leur accélération et par la précipitation des séquences émotives stressantes qui doivent, selon les directives des programmeurs, maintenir le spectateur dans un état de tension continue puis de satisfaction brève, puis de nouveau de tension et cela à un rythme gouverné par la concurrence entre les chaînes. On sait par exemple que telle chaîne bénéficie pendant cinq minutes d’un pic d’audimat parce que cela correspond à la séquence publicitaire de telle autre chaîne et que le spectateur n’aime pas cette baisse de tension devant des clips trop familiers. Alors les questions du programmeur sont les suivantes : « Reviendra-t-il après la pub ? Comment le faire revenir ? » D’où la cadence des stress et des attentes comme devant des enfants qu’on ne saurait laisser inactifs sans qu’ils risquent de profiter d’une liberté inquiétante et néfaste. Ils pourraient parler par exemple. L’atteinte est donc portée non pas par le contenu des images, ou en tout les cas, pas par elles seules, mais avant tout par leur cadence. C’est une atteinte portée à la respiration des sujets désirants et parlants, une atteinte portée à leurs rythmes intimes ; une sorte d’apnée visuelle s’installe qui rend impossible, et angoissant, tout sevrage. Il s’ensuit que les comportements alimentaires devant la télévision sont à la mesure de cette boulimie visuelle. L’enjeu du visible n’est pas l’espace visible mais le temps lui-même. La question n’est pas à mes yeux : combien de temps passe-t-on devant les écrans ; mais plutôt : de quelle temporalité s’agit-il ? Est-ce du temps approprié subjectivement par l’histoire du spectateur ou est-ce la durée inqualifiable d’une désappropriation de soi ? Ira-t-on s’inquiéter du temps passé devant une œuvre d’art ou dans une relation amoureuse ? De quel temps s’agit-il ? Comment l’enfant fait-il l’apprentissage de ses temporalités désirantes et intimes ? L’écrasement de la distension temporelle est une menace pour l’unité sensorielle et psychique de chacun de nous.

Nous construisons une société où il est impensable et impossible d’accepter que l’objet de notre désir soit d’autant plus vivant qu’il est inatteignable, qu’aussitôt atteint, il change et va chercher ailleurs et autrement ce qui le fait vivre. Définit le sujet vivant et désirant comme un sujet insatiable permet de se donner de nouveaux critères dans le jugement que nous portons sur les productions visuelles. En effet, il va sans dire que dans une économie de la satiété, ce que l’on voit peut tout promettre et tout donner et, face au désir de voir, prétend tout montrer et ne rien cacher. Tout voir, tout montrer, tout offrir, tout acheter, tels sont

les maîtres mots des nouveaux totalitarismes qui veulent à la fois combler le regard et le corps en ramenant les spectateurs au fantasme originaire de ne faire plus qu’un avec ce qui est tout.

Autrement dit, pour que les instruments audiovisuels construisent, qu’on le veuille ou non, le regard de l’homme moderne sur son propre monde, encore faut-il que nos regards soient éduqués pour continuer à produire la distance et la séparation nécessaires au maintien de ce qui définit l’humanité elle-même. Je veux dire pour que nous restions des sujets parlants donc désirants ; des sujets insatiables qui partagent un monde commun qui laisse fondamentalement à désirer. La plainte majeure qui habite la dimension dépressive de notre société concerne la vitalité du désir bien plus que la frustration des besoins. La violence civile et l’industrie du divertissement sont les deux réponses inséparables et aggravantes à cet état des choses. L’appétit de vivre est malade et produit les nouvelles pathologies du boire et du manger au cœur de la consommation des spectacles. La parole s’éteint. On ne peut parler la bouche pleine, on le savait déjà.

Que faire ? Il faut tout faire pour que les images que nous partageons produisent de la parole et de la liberté. Il ne s’agit en rien de condamner la télévision et de la jeter par la fenêtre. L’anorexie n’a jamais été le remède contre la boulimie. C’est un régime pensé, une diététique du regard construite par la parole et par elle seule, qui seuls peuvent nous permettre de saluer les nouveaux médias sans idolâtrie et sans phobie.

Il y a quarante ans déjà, en Amérique, les artistes du pop art ont été les premiers à dénoncer dans leur pratique visuelle le formatage artificiel du désir à travers la consommation alimentaire ; on était dans les années soixante, et ce qu’on appelle aujourd’hui « la société de consommation » s’alarmait elle-même de la perte du sens dans la communauté à travers le prisme symptomatique du destin de l’appétit. Les artistes, soucieux de liberté et veilleurs de notre désir, produisirent des artefacts immangeables qui voulaient manifester l’indigestion de l’esprit et l’effondrement de la parole dans un monde où la bouche n’est plus dévolue qu’aux fonctions de l’engouffrement, où le corps n’est qu’une machine à traiter, recycler et rejeter. Ce fut aussi le cinéma qui se chargea des opérations de la même vigilance. Souvenez-vous de *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri ou de *Salò* de Pasolini qui poussa à l’extrême l’allégorie scatophage du fascisme. Je ne voudrais pas assombrir le propos en convoquant les fantasmes coprophiles qui servirent à dénoncer les dictatures, mais je voudrais malgré tout rappeler que les images du genre « la télé-poubelle », en étant moins malodorantes, disent bien le souci que nous avons de devenir nous-mêmes des déchets recyclables dans un monde d’images qui nous traitent comme de purs consommateurs. C’était justement le sujet d’un autre film, *Soylent Green* (*Soleil vert*), qui évoquait la fiction lointaine d’un monde où l’on mourait en spectateur d’un enchantement magique sur écran avant de devenir un aliment recyclé pour une communauté sans désir. Parions que ce n’était qu’un film.

Je voudrais évoquer un instant la nature morte, qui mit en scène l’appétit de voir en figurant des aliments qu’on ne pouvait pas manger. Cette frustration du désir, qui met le regard en appétit, fut une réponse profane à la scénographie eucharistique qui propose aux fidèles de consommer pour s’incorporer et disparaître dans une union sans écart.

Mais souvenons-nous aussi du *Festin de Babette* de Gabriel Axel (1987), d’après la nouvelle

de Karen Blixen, qui associa un somptueux repas à l’acte de la générosité absolue, puisque celle qui fit ce jour-là la cuisine y consacra la totalité de ses biens et révolutionna finalement le rapport à la vie sensible et les rapports d’altérité de toute la communauté luthérienne qui faisait de l’abstinence et du carême des vertus. Je vois là l’allégorie la plus poétique de ce qu’est le bonheur de donner à manger pour faire découvrir l’amour et la liberté.

Je crois en vérité fermement que nous pouvons encore penser et construire notre rapport au monde visible et choisir les images que nous faisons et que nous voyons. L’histoire de nos appétits implique des politiques du désir. Chaque société doit choisir le régime de ses passions pour que la vie sociale soit un partage du sensible et pas seulement une distribution mercantile des biens. J’en donne pour preuve la vitalité des jeunes artistes dans toutes les technologies vidéographiques, cinématographiques, numériques. L’usage de plus en plus répandu et démocratique des instruments imageants est le plus sûr moyen de rendre à tous la puissance de création et de séparation. Il faut donner aux enfants les moyens de faire des images, d’en parler, de parler de ce qu’ils voient, de choisir ce qu’ils veulent voir, afin de construire une cinéphilie moderne. Puisque les images sont la marque de notre civilisation, faisons tout ce qu’il faut pour en faire une culture, c’est-à-dire l’objet d’un partage de nos émotions corporelles et d’un partage de nos appétits de sens dans un espace, et surtout dans un temps, communs. Les images les plus appétissantes sont celles qui nous laissent sur notre faim, ce sont elles qui font la saveur du monde.

Marie-José Mondzain

**Agenda
de la Comédie
de Genève**

Spectacles

MA 04 – SA 22.03.2014

**Oh les beaux jours
de Samuel Beckett /
mise en scène Anne Bisang**

MA 25.03 – DI 06.04.2014

**Cabaret
de Hanokh Levin /
mise en scène Nalini Menamkat
STUDIO CLAUDE STRATZ**

MA 08 – VE 11.04.2014

**Yvonne, princesse de Bourgogne
de Witold Gombrowicz /
mise en scène Geneviève Guhl**

MA 29.04 – DI 11.05.2014

**Désir sous les ormes
de Eugène O'Neill /
mise en scène Guy Pierre Couleau**

**Mars
2014
—
Juin
2014**

Musique

LU 10.03.2014 – 19H30

**Concert sauvage n°2
Un violoncelle fou
par le Geneva Camerata**

LU 14.04.2014 – 19H30

**Concert sauvage n°3
Le Minotaure
Récitant: Michel Derville
par le Geneva Camerata**