

Le Théâtre du Grütli

Comment voir et entendre, dire le monde ?

Entretien avec Michèle Pralong et Maya Bösch réalisé par Bernard Debroux

BERNARD DEBROUX: Vous démarrez votre première saison à la direction du Théâtre du Grütli par ces quatre journées appelées Débats logoS en faisant se rencontrer des universitaires, des théoriciens, des philosophes et des artistes. C'est affirmer que vous prenez parti pour un théâtre de la pensée ?

Après une formation artistique à Philadelphie (USA) et à Paris, Maya Bösch entame une carrière d'actrice et de metteuse en scène à Bruxelles, Paris, Berlin, Vienne, Zürich et Genève. Son travail de mise en scène privilégie les auteurs contemporains: Heiner Müller, Sarah Kane, Mathieu Bertholet, Elfriede Jelinek et Michèle Fabien. En 2006, elle prend la direction du Théâtre du Grütli à Genève en compagnie de Michèle Pralong.

Après une formation en lettres à l'Université de Genève, Michèle Pralong entame une carrière de journaliste (*Courrier de Genève, Journal de Genève*). Conseillère artistique au Théâtre du Grütli et à la Comédie de Genève, elle assure la dramaturgie de nombreux spectacles (Elfriede Jelinek, Michèle Fabien, Orélie Fuchs, William Shakespeare). En 2006, elle prend la direction du Théâtre du Grütli en compagnie de Maya Bösch.

Maya Bösch: Notre intention est de créer à Genève une scène expérimentale qui mette en avant la recherche théâtrale, en permettant aux créateurs de prendre le temps de travailler et d'échanger des idées. Nous posons que, dans cette région où il y a beaucoup de Hautes Écoles, de facultés diverses, des centres de recherches très pointus comme le CERN, etc., il est possible de créer un champ de communication entre la science, la filière universitaire et les arts. Nous voulons produire non seulement des spectacles mais aussi de la rencontre.

La saison logoS, c'est aussi la volonté toute simple de retourner à l'origine du théâtre, d'être curieux d'une autre langue, de l'organisation, de l'esthétique et de la politique d'une société vieille de 2 500 ans, tout en se positionnant pour un théâtre du futur, un théâtre qui invente de nouvelles formes, de nouveaux rapports entre spectateurs et créateurs. *Les Grecs reloaded*, comme l'écrit Mathieu Bertholet dans son texte pour UTZGUR!

Michèle Pralong: Un théâtre de la pensée, oui, certainement, puisque c'est le ressort essentiel du théâtre: le langage, les idées qui passent d'une tête à l'autre. Il y a là un ballet de boîtes crâniennes: celle de l'auteur, du comédien, du spectateur. J'aime l'expression de Brecht qui disait que faire du théâtre, c'est penser dans la tête des autres. Mais il y a aussi transfert, passage, jeu entre les corps, et le théâtre qu'on cherche ne doit pas oublier le physiologique. Je pense très sincèrement que le théâtre suisse romand doit miser sur deux choses aujourd'hui: une attention renforcée à la dramaturgie et le frottement avec les autres arts, au premier chef avec les arts plastiques et avec la danse. Donc un théâtre du corps aussi.

Ces débats en ouverture de saison ont été un peu comme une grande séance de travail à la table, un travail dramaturgique qui prendrait librement toutes les pièces de la saison comme un corpus à questionner. Toute approche dramaturgique n'est intéressante que si elle commence par dynamiser les idées reçues. Ce que les interventions de Florence Dupont notamment, professeur à Paris VII, n'ont pas manqué de faire: elle s'est livrée à un véritable exercice d'essorage de l'Antiquité, d'essorage surtout de la fascination pour l'Antiquité, ouvrant ainsi aux créateurs un immense champ de liberté. Pour ma part, j'en garde au moins ceci, posé par la philosophe Sophie Klimis, que la force essentielle de la tragédie, c'est de se voir soi-même en autre, afin, en retour, de pouvoir comprendre l'autre comme soi.

Ces quatre jours étaient forts, et nous souhaitons poursuivre avec une série de séminaires dramaturgiques sur plusieurs tragédies et divers thèmes de logoS (le concours, le chœur, la guerre, la démocratie, etc.), avec des visionnements de captations scéniques emblématiques, guidés dans ce périple par Bernard Schlurick, l'un des auteurs de la saison, spécialiste de littérature comparée⁽¹⁾.

B. D.: Dans votre note d'intention pour la direction à donner à ce théâtre, vous utilisez le mot «déplacer». Qu'entendez-vous par cette notion ?

M. B.: Déplacer, c'est inventer ses propres instruments, sortir de ce qui est très prégnant ici, une sorte de *classicisme à la française*, et travailler sur des formes concrètes, avec des outils précis. Regardez ce qui s'est passé lors de la lecture des PERSES, projet mené par Claudia Bosse, lors des Débats logoS. C'était la première fois que l'équipe viennoise de ce travail monumental rencontrait l'équipe genevoise: chacun pouvait voir et entendre ce qui se passe lorsqu'un processus de travail est rendu public, lorsque deux approches, deux manières de dire se rencontrent. Il y a choc, saut, échange. Où l'on voit, simplement, que le théâtre nous concerne tous, qu'il ne propose pas seulement des spectacles mais qu'il est une pratique politique, un lieu d'analyses et d'expérimentation des réalités d'aujourd'hui. On est des créateurs. On doit chercher. C'est comme une pâte à modeler: il faut inventer plutôt que courir toujours à la même interprétation qui finit par fermer le sens.

Pour revenir à ces Débats, il faut avoir à l'esprit qu'à la Volksbühne de Berlin, lorsque les philosophes sont invités à prendre la parole, le théâtre est rempli de spectateurs et de praticiens. C'est vraiment une plate-forme. Pour les artistes, un matériau est fourni là qui sera ensuite déplacé, malaxé, concrétisé par des recherches.

B. D.: Un élément important pour vous aussi, c'est ce lieu dans lequel on se trouve. Ce théâtre avec ces espaces très particuliers...

M. P.: Nous avons conçu notre projet en fonction du paysage théâtral régional, de la mission du Grütli, et surtout de son infrastructure. Nous disposons de deux salles, toutes les deux polyvalentes, qui sont inscrites dans une maison des arts (arts plastiques, cinéma, danse, bibliothèques, restaurant, etc.). Tout ça au centre d'une ville très active culturellement mais qui, traditionnellement, valorise essentiellement la musique classique. On a donc commencé par réfléchir aux conditions de travail qu'on allait donner à ces espaces et au moyen d'inviter les créateurs à occuper le Grütli

dans ses grandes largeurs. Exemple: la proposition faite à Oskar Gomez Mata de prendre toute la maison pour un spectacle déambulatoire, installatif et éclaté, ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ.

M. B.: Il y a eu au départ cette décision risquée de dire: on enlève les gradins dans les deux salles. Il s'agissait d'élargir le champ des possibles et de laisser ouverte la géométrie dans laquelle on peut transformer à chaque fois la rencontre entre comédiens et spectateurs.

Mais pour nous, l'espace du Grütli, c'est aussi la rue! Lors de la conférence de presse, il y avait huit voitures renversées, posées sur leur toit, proprement garées, «à la suisse» mais à l'envers. Il y a aussi la ville, vers laquelle il faut aller. Cela passe par des relations de bon voisinage: à une banque proche, nous avons proposé d'organiser conjointement un cours de yoga... Il s'agit de manière générale de casser le circuit fermé du théâtre et de s'ouvrir à la société. C'est dans ce sens aussi que nous nous sommes intéressées au projet «let's experiment democracy», qui reconstitue un chœur de 500 citoyens pour LES PERSES: 340 personnes se sont manifestées pour en faire partie, autant de liens inédits entre la ville et le théâtre. De même pour le projet *Stations urbaines*, succession d'interventions échelonnées sur deux ans dans différentes architectures publiques, et qui se confronte au texte SPORTSTÜCK d'Elfriede Jelinek, à sa langue qui radiographie la complexité de la pensée contemporaine. L'urbanisme nous donne là des appuis pour investiguer, pour voir et entendre cette critique féroce, véhémement, ludique de la société.

M. P.: Le théâtre est vraiment un espace public important. Il y a donc ici des spectacles, des conférences, des rencontres. Le chaos, le bruit, la tourmente du monde doivent y entrer avec les spectateurs et les artistes. J'ai toujours beaucoup aimé le projet dans lequel Thomas Ostermeier avait remplacé un des murs de son premier théâtre à Berlin, la Baracke, par une paroi transparente, mettant ainsi en relation immédiate et non maîtrisable le théâtre et la rue.

B. D.: Votre projet est très ambitieux. Vous démarrez votre première saison sur le thème de la tragédie grecque; la seconde serait vouée au théâtre de la Renaissance et la troisième centrée sur les auteurs contemporains... Comme si vous vouliez faire toute l'histoire du théâtre en trois ans! Bien sûr les choses sont mêlées puisque dans la création des SEPT CONTRE THÈBES, il s'agit du texte d'Eschyle et en même temps d'un véritable texte contemporain...

M. B.: Ce qui est le plus important au théâtre, c'est de *se confronter à*. Comme tu viens d'en donner l'exemple avec les SEPT CONTRE THÈBES: il s'agit d'une traduction

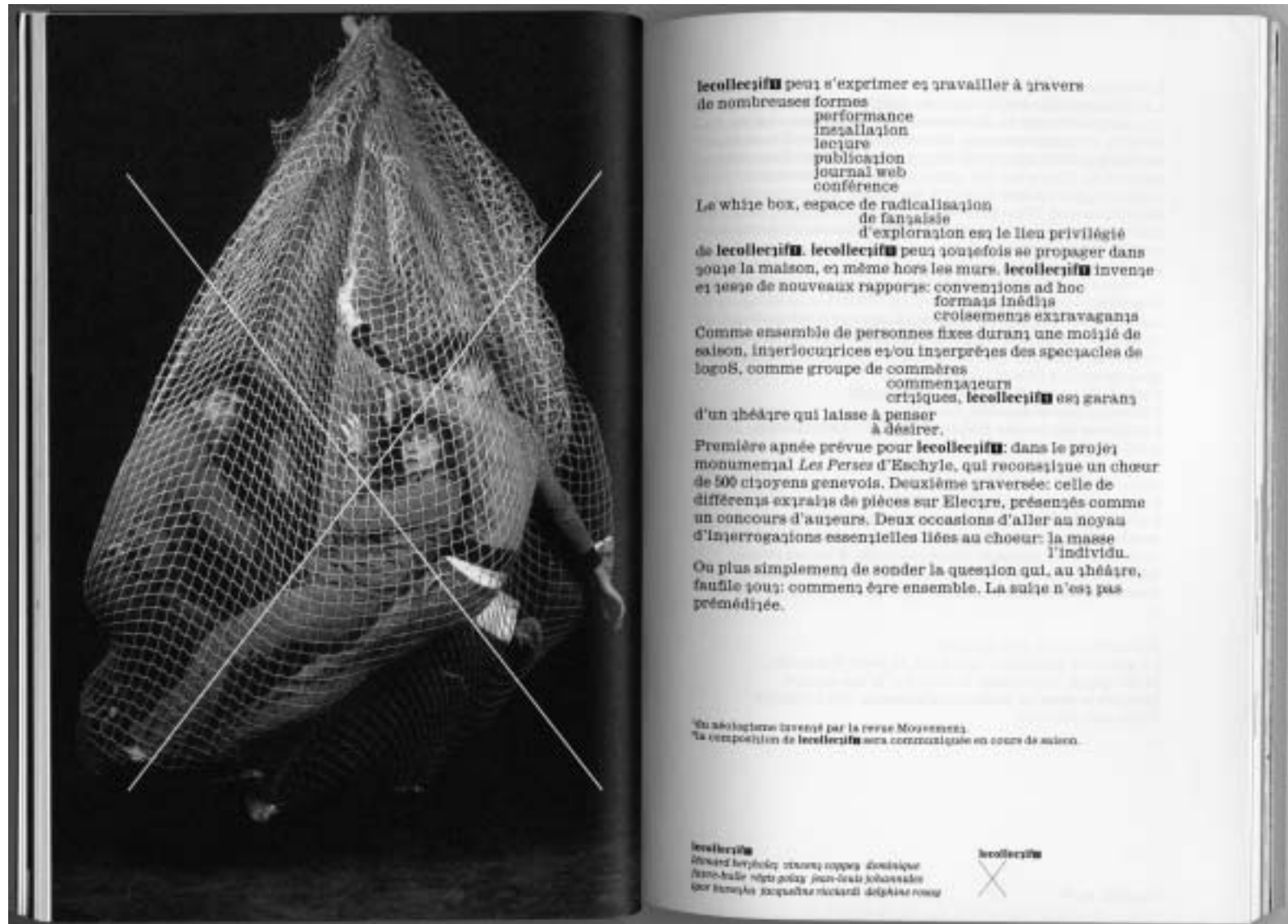


contemporaine bataillant avec un texte de l'Antiquité. Pour nous, il y a là un champ de frottement. Notre première saison n'est nullement une tentative de reconstitution du théâtre grec mais une mise en question, en situation, en confrontation des démarches contemporaines avec celles de l'Antiquité. Par exemple, je ne m'attends pas du tout au retour des masques (peut-être des masques de Mickey Mouse!). Mais je crois que le travail sur un matériau aussi riche peut nous ouvrir d'autres perspectives, une pensée très forte qui nous oblige à inventer de nouvelles formes ou simplement à utiliser l'espace et le temps autrement. La curiosité et le désir sont essentiels dans les domaines de l'art, sans eux, on arrêterait tout.

Depuis cinq ou six ans, il me semble aussi que les mythes reviennent en force comme référence, la figure d'Achille, Troie, Ulysse, etc., ce qui se passe au Moyen-Orient, les conflits et les guerres... Je pense aussi que pour être un théâtre expérimental, il faut non seulement s'engager dans une démarche pluridisciplinaire, cela avec des outils concrets, mais aussi revenir sur le passé, sur les formes du passé. Il ne s'agit pas d'une école mais d'un champ d'expérimentation qui a besoin de se frotter à des éléments qui peuvent résister. Comme l'Antiquité, par exemple... Peter Sloterdijk dit: «Sont classiques les textes qui résistent à leurs interprétations.» C'est utile, cette force-là.

M. P.: Peter Stein disait que la tragédie était la pente naturelle du théâtre. Comme tout écrivain fait un voyage en Italie, tout homme et toute femme de théâtre fait à un moment ou un autre un voyage en Grèce. Nous mettre

(1) Voir son intervention lors des débats telle que retranscrite dans ce numéro en page XXX.



sur le seuil de notre première saison et en même temps sur le seuil de théâtre occidental est un geste très simple. Peut-être très prétentieux aussi, si on imagine vouloir illustrer l'histoire du théâtre en trois ans, et donner comme un *digest*. Il s'agit surtout de ne pas oublier que toute l'histoire sociale, politique, esthétique de l'humanité nous façonne et nous appartient. Qu'il convient d'en faire usage dans notre métier d'homme. Le théâtre est, devrait être, un haut lieu de conscience. Je crois pour ma part qu'il y a une bonne partie de l'histoire du film muet dans chaque séquence tournée aujourd'hui. La question est: qu'est-ce que le monde antique peut nous donner comme instrument pour questionner/triturer/supporter/changer notre monde global? Où sont les variants et les invariants de la nature humaine? On ne peut pas faire comme s'il n'y avait pas d'héritage. Je précise encore que nous parlons avec logos d'une saison post-grecque et non pas grecque: s'il y a archéologie, c'est comme tremplin vers le futur.

Quant à notre deuxième saison, RE-, le thème en est moins la seule Renaissance que les potentialités de ce préfixe. RE- pour re-prendre, ré-inventer, ré-activer, re-présenter... Et CHAOS pour les XX^e et XXI^e siècles, saison qui sera, contrairement à ce que tout le monde pense, la plus contraignante puisqu'il sera difficile de revenir en arrière.

Pour l'instant, tout cela est rempli de questions, de doutes, d'hypothèses. C'est ça qui est amusant et galvanisant. Le théâtre est un jeu.

On a pensé à un certain moment proposer aux cinq metteurs en scène de la saison logos de monter la même tragédie, de manière à ce que les spectateurs voient ce que c'est que la mise en scène. On n'est pas allées jusque-là, mais la partie était tentante.

On aime bien ces jeux entre les thèmes, les expériences de la saison. On a par exemple deux artistes qui mettent la saison en tension sous le signe de cette éternelle question: une œuvre est-elle un système harmonieux dans lequel on entre en quittant le bruit et le chaos du monde? Car il y a deux manières de subvertir le quotidien: premièrement, la luxuriance, l'excès, le carnaval, le balbutiement, le raté, le bruit, le trop plutôt que le rien, et c'est la voie d'Oskar Gomez Mata; deuxièmement, l'ascèse, la concentration, la précision d'une construction minutieusement manigancée et en permanente implosion, le presque rien, et c'est la voie de Cindy van Acker, dont je pense parfois qu'elle chorégraphie jusqu'aux battements du cœur.

B. D.: Vous avez voulu ce lieu, le théâtre du Grütli, comme un lieu de travail...

M. B.: Oui, et à cet égard le projet des PERSES est assez emblématique, qui veut réunir 500 citoyens en référence au Conseil des 500 qui à Athènes établissait les lois. Il s'agit d'un projet fondé sur une esthétique de résistance et de dérangement. Tous les soirs, on a au théâtre et ailleurs dans la ville des répétitions entre coryphées et citoyens: chaque étage de la Maison des Arts du Grütli est ainsi un lieu de travail qui s'impose et fait résonner le plus vieux texte du théâtre occidental intégralement conservé.

Lors d'une conférence de presse sur LES PERSES, des membres du chœur ont évoqué cette aventure comme une expérience artistique mais aussi comme un devoir de citoyen, d'un questionnement sur la démocratie. Il y a donc comme une mise en perspective de cette notion démocratique, d'une part chez les Grecs, et d'autre part aujourd'hui à Genève.

B. D.: L'idée de collectif est très présente dans votre théâtre.

M. P.: C'est le génie du théâtre: seul, je ne suis rien, seul, je ne sais rien. Il importe de valoriser cette chance du commun, de la communauté, de tester des manières d'être ensemble. Le petit collectif que nous engageons chaque six mois est en cela un grand pari: il s'agit de constituer un groupe d'intervention permanent, lié à la maison, qui peut entrer dans les différents projets de la saison et inventer lui-même ses entrées. Comme par exemple le laboratoire de la catharsis qu'ils ont lancé après avoir travaillé sur *le Concours Électre* avec Patricia Bopp: une série d'expériences sur des spectateurs cobayes, pour tenter de comprendre comment peut naître l'émotion, essentiellement la terreur et la pitié. Dans ce premier collectif, il y a cinq comédiens et deux graphistes. Jusque-là, je dois dire que c'est une équipe de rêve. Par la suite, la composition de ce groupe peut évoluer. Toujours des acteurs, mais aussi des personnes d'autres disciplines qui peuvent alimenter les projets, amener d'autres ressources au théâtre, d'autres obsessions. Mais la question reste: que met-on exactement derrière ce terme *collectif*, qui décide d'appuyer sur le bouton? En ce sens, nous scrutons avec intérêt le fonctionnement du collectif artistique invité, Le Club des Arts.

M. B.: Comme les cinq acteurs font partie de pratiquement toutes les distributions, se construit peu à peu un esprit qui traverse la maison. Le collectif est avant tout une force pour la pratique théâtrale, pour un dialogue entre l'individu, l'acteur, la collectivité et les arts.

M. P.: Il est aussi important pour nous que les membres de l'équipe permanente du théâtre visitent les salles de répétition, voient les projets en train de se faire



et sachent de quoi il s'agit. Et que ce soit un véritable carrefour de travail pour les équipes qui passent.

M. B.: Au théâtre du Grütli, l'engagement de tous est essentiel pour trouver ces conditions de travail qui permettent d'autres réflexions, constructions et compositions. Comment penser différemment, pas pour faire les malins, mais pour échapper à la pression, au statu quo de langages déterminés par les media, la mode et le politique. Si on parle d'un théâtre de résistance, il faut commencer par soi-même (résister à ses propres habitudes, les mettre en question, en mouvement, les tester). On pourrait peut-être dire que tout cela est utopique, parce qu'on ne part pas d'une idéologie mais simplement d'un désir de faire, de trouver des balises dans un monde nébuleux et flou. Le théâtre pose ces questions-là: comment communiquer, comment construire des rapports, comment voir et entendre, dire le monde?

Le Théâtre du Grütli Scène d'expérimentation pluridisciplinaire

Michèle Pralong et Maya Bösch

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

Heiner Müller

Que les acteurs disent ce que personne ne dit puisqu'il ne s'agit pas de la vie.

Elfriede Jelinek (JE VOUDRAIS ÊTRE LÉGÈRE)

Nouvellement nommées au Théâtre du Grütli, nous voulons en faire une scène d'expérimentation pluridisciplinaire. Nous proposons une première saison uniquement faite de créations, avec des éruptions plus ou moins marquées du chorégraphique, et une poignée de performances à définir en cours de saison.

Un slogan de base, le fameux *less is more* de Mies van der Rohe, et trois interventions majeures sur les conditions de travail dans la maison:

une couleur historico-dramaturgique pour chaque saison (logoS et la tragédie grecque pour la saison 06-07); l'engagement à plein temps d'un collectif pluridisciplinaire intimement lié à la maison et renouvelé tous les six mois (de 5 à 8 personnes); la mise en contraste des deux espaces de représentation (un *black box* et un *white box*).

Less is more parce que dans un champ saturé de festivités et de propositions artistiques, nous croyons au choix. Rien de pire que le *tour de rôle* qui a pu tenir lieu de politique culturelle genevoise à certains moments. Nous choisissons donc cinq invités de saison (metteur en scène, chorégraphe, compagnie, collectif ou autre) qui peuvent dilater leurs répétitions et leur présence au Grütli sur un an, des hôtes privilégiés à qui plusieurs occasions de travail sont proposées: au moins une dans chaque espace. Objectif: faire moins mais avec des moyens, de l'insistance, et si possible un suivi de diffusion. Les invités 06-07: Patricia Bopp, Oskar Gomez Mata, Marc Liebens, Le Club des Arts et Cindy van Acker.

Signalons que cette première saison, une trilogie du héros s'est ajoutée aux propositions des cinq invités (au *white box* / PENTHÉSILÉE PLAYSTATION XY, mise en scène Philippe Bischof; UTZGUR!, création collective; et LEMNOS PROJECT: PHILOCTÈTE PAR EXEMPLE, mise en scène Bernard Meister). Et que divers autres statuts innervent aussi la maison: une metteuse en scène associée sur dix-huit mois (Claudia Bosse, THEATERCOMBINAT), un auteur associé sur trois ans (Mathieu Bertholet) et

trois groupes de recherche (Quivala + le noyau Michel Barras-Bernard Schlurick-groupe du vent + sturmfrei; voir plus loin le projet STATIONS URBAINES).

logoS: *mot grec / parole, raison / la raison humaine incarnée par la langue / être intermédiaire entre dieu et le monde.*

Mais commençons peut-être par ce thème de la tragédie grecque que nous proposons comme moteur de recherche, comme principe d'activation d'une saison contemporaine. Il semble y avoir un grand écart mais d'un bord lointain à l'autre, la représentation athénienne et la représentation actuelle se lancent des signaux. Le théâtre grec permet d'interroger nos modes spectaculaires: implication des citoyens, financement et organisation des Dionysies, jeu, danse, chant, efficacité civique, désignation des participants et des gagnants... En un temps où il importe de trouver au théâtre de nouveaux commanditaires, de nouveaux destinataires et de déranger un peu des savoir-faire et protocoles de création par trop sclérosés, la confrontation est bonne à tenter.

Mais comment expliquer qu'au « Nous ne sommes pas nombreux mais nous venons tous d'Athènes » d'un Pier Paolo Pasolini fasse écho le « Nous sommes fils d'Athènes » d'un Jean-Marie Le Pen? Qu'est-ce que cette Antiquité qui se donne à qui veut la prendre comme caution idéologique? Et ce fantasme de l'origine, comment s'y vautre-t-on aussi indistinctement? Toutes questions posées à l'orée des quatre journées de *Débats logoS*, organisées en septembre 2006 pour commencer à creuser ce matériau.

lecollectif1

Actif depuis maintenant 3 mois, le premier collectif se pose comme force d'activation et de surpeuplement des bureaux, comme opérateur d'intensité, comme pourvoyeur de critiques, comme concepteur de projets et comme groupe d'interprétation de plusieurs spectacles: LES PERSES, LE CONCOURS ÉLECTRE, ÉPIPHANÉIA. Un chœur donc, qui passe d'une tragédie à l'autre.

Espaces / protocoles de création

Cette machine du Grütli occupée par une équipe administrative permanente, un collectif, des artistes associés et plusieurs compagnies, il convenait de la mettre sous tension, par le contraste, le jeu entre forces verticales et horizontales de la maison. Cela en variant





les régimes de création (vitesses de travail, hiérarchies de conception, environnements, etc.). L'espace du deuxième étage a été peint en blanc, et il est destiné à recevoir des travaux exploratoires, à risquer la « méfinition », le geste mineur, ciblé, simple. Le *white box*, bon pour l'œil et l'esprit, moyen peut-être de sortir d'une spirale de perfectionnisme formel qui tend à homogénéiser les productions. On croit trop vite que l'art et la manière agréés par son temps sont des absolus. Répéter sept semaines, jouer 18 fois devant une salle plongée dans l'obscurité un spectacle qui dure environ une heure trente et qui conduit les spectateurs à applaudir : voilà la doxa. Altérer les régimes de création peut faire émerger des formes inattendues, inouïes. Au *black box* règnent le noir et, en principe, un temps de création plus long. Ce qui n'empêche pas l'essai.

Reste enfin à accueillir le spectateur, ce *deus ex machina* par qui soudain, tout se forme et se déforme. Mais nous pensons qu'il ne faut pas « obéir aux attentes du public », tout simplement parce qu'il y a plutôt des spectateurs qu'un public qui élaborerait son catalogue de desiderata. Il faut remplacer ce concept *attentes du public* par une réflexion sur ce que doit être un *espace public*.

Les deux B

Prendre la direction d'un théâtre en tandem, installer dans la maison un petit ensemble pluridisciplinaire, poser un thème de saison, commencer à *la table*: tout cela est davantage d'inspiration germanique que francophone. Faisant du théâtre à Genève, c'est-à-dire

pris dans le triangle théâtral actuel Paris-Bruxelles (Gand)-Berlin, nous choisissons de regarder vers les deux B.

Si nous orientons le Grütli vers l'Allemagne (donc aussi vers la Suisse allemande) et vers la Belgique, c'est affaire de goûts scéniques surtout, mais aussi de choix politiques : l'Europe comme elle va semble renforcer les cohésions linguistiques, au détriment peut-être, dans le cas de la Suisse, des échanges nationaux. On risque fort d'être encore davantage aspirés vers la France, tournant le dos à la Suisse allemande. Dans le domaine artistique en tout cas, ce serait regrettable, car la vigueur, l'humour et la grande liberté du théâtre allemand (duquel relève le théâtre suisse allemand) sont bons à prendre.

Le contexte genevois

On sait que le théâtre romand n'a pas d'ancêtres : il est d'usage de dire que son histoire commence modestement en 1949 lorsqu'une troupe d'amateurs lausannoise (*Les Faux-Nez*) remporte par erreur un prix professionnel à Paris. Et qu'avant cela, ce sont les interdictions calvinistes de *toutes danses et momeries*, puis les imprécations de Rousseau contre le théâtre corrompateur des mœurs qui tiennent lieu d'art dramatique. Pas de grand héritage donc, pratiquement aucune tradition, mais cela veut dire aussi pas de filiation qui oblige ; seulement la chance de l'orphelin, qui peut se rêver une ascendance et s'accrocher librement à ce qui lui paraît le plus vivifiant.

Il faut ajouter que ces dernières années, les structures pédagogiques suisses romandes se sont beaucoup développées : fusion de deux filières de formation de l'acteur en une Haute École à Lausanne, La Manufacture, avec qui nous sommes heureux de coproduire ce numéro d'*Alternatives théâtrales*; renforcement progressif d'ARTOS, centre de formation des techniciens de théâtre ; mise en place de cellules de formation en gestion culturelle et en dramaturgie à l'Université de Lausanne. Reste à souhaiter que les projets Nouvelle Comédie (construction d'un nouvel outil d'envergure internationale) et Maison de la danse (création d'une scène digne de ce nom pour les chorégraphes) se réalisent dans le moyen terme, devenant ainsi des pôles d'excellence et d'émulation.

Ajouter aussi que là où, par le passé, seuls les comédiens et les techniciens circulaient d'un théâtre à l'autre, enfermant chaque scène dans un isolement artistique parfois revancharde, idées et projets artistiques commencent à s'échanger entre les directions. Comme pour nous cette saison, avec l'Association pour la danse contemporaine (ADC), La Comédie et Saint-Gervais.

STATIONS URBAINES SPORTSTÜCK d'Elfriede Jelinek

Michèle Pralong et Maja Bösch

Après LUI PAS COMME LUI⁽¹⁾ et le projet WET!⁽²⁾ qui regroupe deux courts textes théoriques, la compagnie *sturmfrei* poursuit son travail sur Elfriede Jelinek, déplace son lieu de travail et prend la ville de Genève comme laboratoire, plateforme de recherche, d'expérimentation et de réflexion autour d'une autre forme de communication théâtrale. Autre, notamment parce que *sturmfrei*⁽³⁾ veut travailler sur la durée et dans l'aléatoire de l'espace public. STATIONS URBAINES, projet arrimé à SPORTSTÜCK (Une pièce de sport) d'Elfriede Jelinek (pièce traduite par Michel Deutsch et Marianne Dautrey mais non publiée), est un processus de travail prévu sur deux ans et en cinq étapes : une seule représentation intégrale de ce texte-fleuve, et quatre stations comme autant de bivouacs provisoires. Il s'agit de se mettre sur des seuils pour voir et entendre la ville, pour recomposer différemment le texte en fonction d'une parole prise là où le théâtre n'est ni attendu ni même souhaité. Le spectateur, volontaire ou de circonstance, sera inévitablement embarqué, actif, conduit à refuser la proposition ou à élaborer sa propre interprétation.

Entretien entre Michèle Pralong (dramaturge) et Maja Bösch (metteur en scène), qui poursuivent leur collaboration artistique entamée avec HUNGER! RICHARD III⁽⁴⁾ et sur le projet WET! (JE VOUDRAIS ÊTRE LÉGÈRE et SENS : INDIFFÉRENT. CORPS : INUTILE).

Si la réalité urbaine échappe à toute théorie générale modélisante ou prescriptive, elle est dans ses proliférations le champ d'expériences et de productions inédites qui sont à penser.
Chris Younès, dans ART ET PHILOSOPHIE, VILLE ET ARCHITECTURE.

Maya Bösch : On pourrait commencer par le bruit de Jelinek. Le bruit de Jelinek qui nous intéresse et qu'on essaie de développer en tant que concept et pratique.

Michèle Pralong : Juste après RICHARD III (voir ci-dessous), et à cause du magnifique travail de Gérard Burger sur le son, la différence entre la musique et le bruit me préoccupait beaucoup. Quelle est la définition du bruit ? Quand, comment sait-on qu'on passe de l'un à l'autre ? Et puis en lisant et relisant Jelinek, j'ai découvert qu'elle se répandait de plus en plus. C'est le contraire des artistes de la modernité les plus marquants, Beckett, Giacometti, Klee, qui vont vers le minimalisme, qui épurent, pour arriver à une espèce de diamant, tranchant, transparent. Jelinek c'est le contraire, en tout cas dans le théâtre : son écriture se dilate, les points de vue se multiplient et on est, face à ça, dans une

espèce d'affolement des sens, de la compréhension. Elle ne veut pas seulement écrire, elle veut remplir. Remplir la page, faire du bruit, occuper l'espace, taper sur le tambour des mots. C'est pour ça qu'il n'y a ni début ni fin dans ses pièces : cela pourrait se propager à l'infini. Cette découverte est à mettre en regard de la motivation première de l'écriture chez Jelinek : elle écrit pour celles qui n'ont pas de voix, celles qui sont occupées, traversées par le discours, c'est-à-dire qu'elle écrit pour les femmes. Et parfois pour d'autres sans-voix, les Juifs. Là où elle déjoue la structure qu'on pourrait dire fasciste du langage (si on suit Umberto Eco qui dit le langage fasciste par ce qu'il force à dire), c'est qu'elle refuse de construire pour ces victimes un discours de contre-pouvoir qui combattrait le discours des puissants. Elle produit quelque chose qui simplement prend de la place, saute d'un point de vue à l'autre, démolit toute certitude, à commencer par celles de ce langage rationnel confortant la suprématie masculine. Une espèce de contre-rumeur qui s'étale et bruisse.

M. B. : Le bruit chez Jelinek est aussi le sens. Le bruit, c'est à la fois ce flux incessant de mots, l'entrelacs de différents registres contemporains, l'invention des nouveaux termes, une veine libre et libératrice et l'articulation de sa pensée : elle mène, dirige, pose ses mots comme un marque un territoire ; il y a des sauts dans le texte, les sauts de Jelinek (*jumping Jelinek*, comme dit Michel Deutsch) ! Je suis impressionnée par la ponctuation, le souffle long, l'endurance, le copier-coller, la répétition, le retour, l'éclat et l'explosion de son entreprise linguistique. Le bruit, c'est la complexité de sa composition, qu'on a aussi appelé la jelinek (tique). Je dirais que c'est une écriture qui dérange, à l'écart. C'est une auteure qui cherche à ouvrir, à éclater les systèmes rigides, fermés, qu'ils soient sociaux, politiques ou simplement de vie quotidienne. Elle fait un chantier avec toute l'histoire de l'homme et ses conséquences jusqu'au XXI^e siècle. Elle creuse, cherche, provoque, chatouille, elle « tâtonne » (*stöckeln*). Sa véhémence, sa puissance – souvent j'ai parlé de *wucht* – se trouvent partout : la respiration de chaque mot bute contre la respiration du suivant, lui-même interrompu par un autre rythme, une autre langue, un autre son (*Klang*). C'est, en allemand, en tout cas, une langue de consonnes.

On est au moment des votations sur le droit de l'asile ici en Suisse et c'est encore une fois inquiétant. Parce que la peur individuelle, c'est à dire l'angoisse pour la survie économique et psychologique, l'emporte toujours sur l'utopie d'une société juste. Dès que l'homme a peur, il se ferme et les expressions totalitaires surgissent. Jelinek va là-dedans. Elle fait la radiographie d'une pensée très complexe et contradictoire ; sa langue est instrument, un geste, un moteur pour gratter ces processus.

(1) LUI PAS COMME LUI d'Elfriede Jelinek, mise en scène de Maya Bösch au T/50, Genève, 2004. Performance le 7 octobre 2004 dans une Vitrine au 16 rue des Étuves.

(2) WET! (JE VOUDRAIS ÊTRE LÉGÈRE et SENS : INDIFFÉRENT. CORPS : INUTILE) d'Elfriede Jelinek, conception et mise en scène de Maya Bösch.

(3) Association fondée à Genève en 2000, *Sturmfrei* reçoit le soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève. Département de l'Instruction Publique de l'État de Genève. Pro Helvetia Fondation Suisse pour la Culture. Migros Pour-Cent Culturel. Fondation Dr. René Liechti. Fondation Ernst Göhner. STATIONS URBAINES (UNE PIÈCE DE SPORT d'Elfriede Jelinek), création à Genève, 2006. WET! (Je voudrais être légère / Sens : indifférent. Corps : inutile), Orangerie, création à Genève. JOCASTE de Michèle Fabien, T/50, création à Genève, 2005. LUI PAS COMME LUI d'Elfriede Jelinek, T/50, création à Genève, Centre culturel Le Pommier, 2.21 et tournée, 2004. Performance / installation, Rue des Étuves, Genève, 2004. ELEKTRATEXT de Heiner Müller, Villa Bernasconi, Genève, 2003. CRAVE (Manque) de Sarah Kane, Le Galpon, création à Genève, 2001.

(4) HUNGER! RICHARD III de William Shakespeare, mise en scène de Maya Bösch, Comédie de Genève, 2005.



Planning :

– Re-traduction de *SPORTSTÜCK* : janvier à juin 2006, par Maya Bösch, Philippe Bischof et Michel Deutsch.

– Préparation (lieux, répétitions, enregistrement, élaboration et maquette, création de stations) août-décembre 2006

– Station urbaine 1 : début printemps 2007 sur les toits du Théâtre Saint-Gervais. Intégralité du texte *SPORTSTÜCK*.

– Station urbaine 2 : mai-juin 2007 dans un lieu commercial de Genève. Passages du chœur et d'autres figures de la tragédie grecque.

– Station urbaine 3 : septembre 2007. Piscines de quartiers. Monologues de différentes figures.

– Station urbaine 4 : lieu à définir. Bâtiment sous haute surveillance. Mise en scène et en situation de l'intégralité du texte. Représentation officielle.

– Station urbaine 5 : stade de la Praille. Match entre passages féminins et masculins.

Coproduction : *Sturmfrei*, Théâtre de Saint-Gervais, Théâtre de Grütli, avec le soutien de la Fondation Dr. René Liechti.
Production : *Sturmfrei*, Christine-Laure Hirsig.

M. P. : Le grand mystère et la beauté de cette écriture, c'est qu'elle ne donne aucun message, n'a aucun souci de cohérence, de rationalité, de construction, et que malgré cela, chaque œuvre a une portée critique tout à fait définissable. Le tout est plus pertinent que les parties, qui ne sont jamais que contradictions, impasses, *witz* à courte vue, etc. Elle développe par exemple un art improbable de la métaphore qui obscurcit. Mais je cherche toujours comment s'opère ce saut entre un magma mêlant la rhétorique télé, la phraséologie de la pub, la langue des fachos, les lamentations des victimes, entre ce magma et une œuvre qui fait sens. Ne donne pas de message mais fait sens.

M. B. : Jelinek écrit essentiellement pour le récepteur (lecteur ou spectateur). Impossible de lire Jelinek sans s'impliquer. Son écriture va vers, provoque, prend l'autre en compte. C'est comme un champ d'énergie qui veille et éveille, plutôt qu'une adresse linéaire. On pourrait parler d'une nouvelle forme d'écriture puisqu'elle exige de l'autre ouverture, intérêt et désir de communiquer, d'aller là-dedans, dans la crasse, pour voir. Il faut adopter le rythme de cette combattante, le rythme de sa pensée en action. Dans ce sens-là, elle vide le théâtre. Ce bruit le vide. Et ce non-message contient quelque chose qu'il faut examiner.

La question est toujours, plus que pour d'autres auteurs : comment représenter Jelinek ? Dans *STATIONS URBAINES*, après avoir tenté une petite cave (*LUI PAS COMME LUI*) et une orangerie (*WET!*) qui se prenaient pour des théâtres, on sort décidément du théâtre et on prend du XXL. On va frotter le bruit de Jelinek au bruit de la ville, de la société. Il s'agit de se confronter à la grandeur du décor urbain pour faire entendre la langue et l'impitoyable critique de *SPORTSTÜCK*. Comme un match Jelinek-Genève. Projet : matérialiser la tension entre texte et vue, entre lumière et ombre, entre quotidien et exception, entre architecture et langue...

C'est certainement un fantasme de chaque metteur en scène de créer son propre espace. Depuis quelques mois, nous sommes en train de constituer les différentes équipes d'action et de réflexion autour de cette





(5) BAMBILAND d'Elfriede Jelinek dans la traduction de Patrick Démerin. Éditions Jacqueline Chambon. Lecture improvisée en deux langues de BAMBILAND avec Claudia Bosse, metteuse en scène allemande (theatercombinat) et Maya Bösch le 10 octobre 2006 à l'Orangerie, Genève.

dramaturgie urbaine : architectes, urbanistes, scénographes, performeurs, compositeurs, etc. Notre première station aura lieu au début du printemps, sur les toits du bâtiment de Saint-Gervais, et sera ouverte pour un très petit nombre de spectateurs (voire un seul), pendant les deux ans du processus de travail (jusqu'en 2008). Cette station offrira une vue exceptionnelle sur la ville, en compagnie de l'intégrale de SPORTSTÜCK enregistrée par plusieurs voix. Le spectateur peut zapper, composer librement l'image et le texte, la vue et l'écoute, le sentiment et le sens. C'est aussi une station de ou pour la solitude, qui rejoint certainement en cela le lieu de la parole Jelinek. Une deuxième station aura lieu en mai 2007, durant une journée, dans un commerce :

espace propice à faire résonner la critique de Jelinek sur la consommation. La troisième station s'installera dans des piscines publiques pour palper la profondeur humaine. Puis je pense au stade de la Praille pour 2008, suite à une seule et unique représentation / mise en situation de l'intégralité du texte, vraisemblablement dans un bâtiment stratégique et hautement surveillé. Plusieurs équipes ainsi qu'un grand ensemble d'acteurs seront engagés dans cette série d'interventions. STATIONS URBAINES crée ainsi des lieux décentrés, dérangés et dérangeants, à l'écart. Des lieux inédits, théâtraux toutefois puisque mis en tension avec du texte. Des lieux d'imagination.

M. P. : C'est le troisième texte de Jelinek que tu montes, plus la lecture bilingue de BAMBILAND⁽⁵⁾. Il y a tout à coup une forte insistance de ta part sur cette écriture-là. Et c'est vrai que plus on s'enfonce dans SPORTSTÜCK (200 pages tapuscrites), moins on a envie d'en sortir : son analyse de la globalisation comme de la famille, sa manière de fusionner guerre et sport, sa vision cynique d'un consumérisme allant jusqu'à la vente des corps et des sentiments, tout cela tient au ventre. Elle réussit cette gageure de poser une figure de l'auteur hypertrophiée dans un texte qui s'ouvre au maximum, qui tente d'englober le monde entier. Pour moi, cette démesure tranche agréablement sur la minceur de l'autofiction ambiante. Quelle est pour toi l'importance de cette auteure, ici et maintenant ?

M. B. : Jelinek est essentielle dans le contexte du Grütli, carrefour de travail, lieu de rencontre, d'échange et de confrontation, scène pour l'expérimentation théâtrale. Cette première saison, nous avons essentiellement accueilli des créations locales. Les différentes compagnies menées par Anna van Brée, Patricia Bopp, Marc Liebens, Oskar Gomez Mata et Cindy van Acker cherchent de manière différente un théâtre pour demain. Ce désir partagé d'aller vers de nouvelles formes bute pourtant souvent sur des conventions ; une certaine pression peut nous empêcher de suivre notre instinct artistique et d'inventer. Comme espace d'essai, le Grütli peut intervenir là où les choses commencent à se créer, dans l'espace intime de la création. Avec STATIONS URBAINES, la tentative est une exploration du rapport entre dedans et dehors, entre la manigance théâtrale et cet espace de partage qu'est naturellement une ville.

Tragédie morte : imaginez !

Bernard Schlurick

T NTRE SEIZE ET DIX-SEPT ANS, j'écrivais ma première pièce de théâtre, sans trop savoir ce qu'est une pièce ni même ce qu'est le théâtre. Or, quand mon maître de classe, l'ayant lue, observa : « Mais dis-moi, il y a autant de cadavres que dans HAMLET, c'est une vraie tragédie », ma fierté ne connut plus de bornes. Ainsi donc, j'avais écrit une tragédie. Vous voyez qu'on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans. Pourtant, je suis encore loin de mon conte, car ce manque de sérieux, il m'a fallu enseigner à l'Université pendant huit ans pour m'apercevoir à quel point il n'était pas l'apanage d'un adolescent spécialement innocent. En réalité, les contre-vérités, la méconnaissance et l'imposture intellectuelle concernant la tragédie y abondent. Pour commencer, j'aimerais donc partager avec vous mon indignation devant cet état de fait. La tâche sera d'autant plus aisée qu'à peine étais-je installé à cette table d'où je vous parle, je remarquai le livre de Steiner, LA MORT DE LA TRAGÉDIE. Jetant un coup d'œil que je voulais distraire à son quatrième de couverture, je me retrouvai aussitôt au cœur du débat : « définir la vision tragique du monde », peut-on y lire. Car George Steiner pose qu'il y a une « vision tragique du monde » et qu'on l'a perdue. Mais qu'il y ait quelque chose comme une vision tragique du monde, il ne vous échappera pas qu'il faille une bonne dose d'anhistoricisme pour le soutenir. L'anachronisme auquel on s'expose en faisant ainsi fi de l'histoire est d'ailleurs la conséquence d'un ethnocentrisme mal dissimulé sous la bannière universalisante de l'humanisme. Or, dans le droit fil de cette méconnaissance arrogante et délibérée au fondement de tout humanisme se situe une conception qui rassemble sous le même vocable de « tragédie » les tragédies antiques, le drame élisabéthain et la tragédie classique à la française. Autrement dit, on réunit sous le concept d'un même genre des pièces comme ŒDIPES ROI, HAMLET ou PHÈDRE, paresse intellectuelle et facilité de pensée, simplification qu'on ne doit pas s'étonner de voir à l'œuvre auprès de professeurs qui semblent aller à l'école de leurs étudiants, proclamant volontiers « Surtout, ne te casse pas la tête ». Or, nous vivons avec cette imposture. Les choses vont si loin que pas plus tard qu'hier, on commémorait un événement prétendu tragique, à savoir la tragédie du 11 septembre 2001. Mais comment peut-on seulement parler de tragédie alors que 2 700 personnes sont mortes sans savoir ni pourquoi ni par qui ? On le voit, la langue des journalistes n'hésite plus à embôter le pas des discours politiques. Aussi voit-on fréquemment aujourd'hui qualifier de tragédie le stade terminal du cancer de tel acteur, la rupture de fiançailles de tel baron, une catastrophe ferroviaire ou le passage d'un ouragan sur une ville. Mais de tout cela, je n'affecte ici de me plaindre qu'afin de mieux me gausser. Car ce processus d'érosion du sens, rien ne saurait l'arrêter, si tant est qu'il est inhérent au verbe. Je veux

dire qu'il commence avec l'origine. La tragédie, il faut bien comprendre sa mort comme quelque chose de toujours déjà là. Au point qu'avancer sans précautions qu'Eschyle et Euripide relèvent du même genre peut paraître hasardeux : la tragédie est une forme, comme telle vouée à l'incessant procès de ce qui la transforme. Va-t-on à l'origine du mot, la *tragodia* désigne un « chant de satyres ». C'est dire qu'au départ, il y a un rite dionysiaque qui aurait donné lieu à ce qui devient la tragédie. Et dans ce rite, il y a du chant, de la danse, et un texte, une narration. De tout cela va naître la tragédie, à travers une première trahison de cette origine, une première mort de la tragédie. Autrement dit, la dimension esthétique naît de trahir le religieux qui l'engendre et la sustente. À partir de là, on produira des textes qui, de l'avis même des contemporains, ne concernent plus guère Dionysos, prenant pour héros Héraclès, Ajax ou Antigone. On s'est ainsi peu à peu déporté d'une origine mystico-religieuse de la tragédie, et ça n'a fait que s'aggraver par la suite. Vous connaissez l'histoire d'Eschyle qui, à l'acteur solitaire dialoguant avec le chœur, en ajoute un second. Quant à Sophocle, on lui devrait le troisième. En somme, la tragédie n'existe vraiment qu'à travers une succession d'innovations et de reniements : son origine même est un déni d'origine. C'est la première chose que je voulais poser.

Maintenant, il n'y a pas que la religion dont la tragédie aurait eu à s'émanciper. Il y a aussi, déjà, la littérature. Dans un très beau texte, Jean-Christophe Bailly distingue opportunément l'épopée et la tragédie. Il démontre qu'il importe d'en bien séparer les écritures respectives. Et en effet, George Steiner a beau essayer de nous faire croire que nous pouvons voir dans l'ILIAD « les premiers éléments de la tragédie », ça n'a aucun rapport... Ce que Jean-Christophe Bailly suggère d'une manière absolument convaincante, c'est que dans le chant épique, vous avez quelque chose qui est la mise de la mort au service de la vie. C'est-à-dire qu'on subsume le malheur et la souffrance sous une cause honorable et grandiloquente, qui finit toujours par l'emporter. Comprenez en ce sens que les commémorations auxquelles la prétendue tragédie du 11 septembre donne lieu font partie d'un mécanisme foncièrement épique. Tel est l'épos de la grande américaine : nous avons été victimes, mais nous nous sommes redressés et nous avons fini par vaincre ; il y a eu Pearl Harbor, mais ensuite Hiroshima. On subsume la mort de tous ces innocents qui n'en peuvent rien mais dans une grande croisade patriotique imposant sa justice et son ordre aux méchants. Il ne s'agit évidemment pas d'une conscience tragique, qui au contraire prend la mesure d'une perte que rien ne peut compenser, d'un mal enduré que rien ne vient racheter. Dès le départ en revanche, avec LES PERSES d'Eschyle nommément, c'est-à-dire une

Auteur, fondateur et directeur des revues d'art et de littérature *Mal d'aurore* et *Cavaliers seuls*, Bernard Schlurick poursuit l'exploration d'un verbe prosaïquement poétique suivant la formule de « l'hésitation prolongée entre son et sens » (Paul Valéry).

des plus anciennes tragédies, nous avons quelque chose de proprement inimaginable pour une conscience patriotique épique. Vous me suivrez sans peine si j'avance que l'administration Bush ne saurait même envisager la production d'un drame consacré à la défaite de l'Islam vaincu par l'Amérique, a fortiori diffusé à une heure de grande écoute sur les chaînes de télévision nationales. Ce dont témoignent au contraire les réalisations artistiques majoritaires qui ont les faveurs du grand public américain, c'est le devenir épique d'une nation qui ne cesse de chanter ses triomphes et sa gloire en face de l'adversité. Or, la grande différence entre l'épique et le tragique, c'est que la tragédie n'essaie pas de subsumer la mort des victimes dans un chant de vie triomphant, mais au contraire ramène la grande cause irrésistible de la vie à la mort et à la catastrophe. Je dis catastrophe, parce qu'Œdipe par exemple ne meurt pas à proprement parler, mais la fin d'ŒDIPE ROI, le héros qui se crève les yeux et part en exil, c'est quand même une mort, sociale à tout le moins. Ainsi, la tragédie réhabilite la mort comme quelque chose d'indépassable, c'est du moins ce que j'entends dans le texte de Jean-Christophe Bailly. Alors, quand je lis sous la plume de Steiner qu'il s'agit dans la tragédie de «représenter les angoisses d'une conscience privée en public», je suis évidemment troublé. Qui a jamais vu une conscience privée chez un auteur tragique grec? George Steiner a l'air de croire, et c'est précisément ce qu'on appelle un anachronisme, qu'il y a une conscience privée qui serait une donnée universelle incontournable, s'exprimant à travers les monologues d'un Hamlet ou d'une Phèdre, et qu'il suffit de la projeter rétroactivement sur les héros grecs. Mais il n'y a rien de tel. La tragédie, c'est avant tout un dispositif scénique où le chœur est partie prenante. Or si je fais si grand cas du texte de Bailly, c'est qu'il y souligne que ce chœur tragique, le théâtre qui va lui succéder va s'empresser de l'oublier. Et en effet, le drame élisabéthain par exemple fera l'économie du chœur. Mais de quoi s'agit-il alors dans ce grand refoulé de l'histoire théâtrale qu'est le chœur, lequel semble effectuer un retour en force sur les scènes contemporaines? Bailly relève une espèce de coïncidence ou de simultanéité de l'apparition du chœur sur la scène tragique avec l'apparition de la démocratie. Il met en rapport «l'invention de l'espace démocratique» avec «l'invention de l'espace tragique» comme «problématisation» d'enjeux désormais voués à un «débat civique». C'est une hypothèse d'autant plus attrayante qu'on sait qu'Eschyle a 18 ans quand la démocratie fait ses premiers pas à Athènes. Une telle co-occurrence n'est donc probablement pas fortuite. Maintenant, il ne faudrait pas non plus se méprendre à son sujet. Bailly définit en effet l'invention de l'espace démocratique comme celui d'un débat civique. Mais y a-t-il débat civique à proprement parler dans la tragédie, permettez-moi d'en douter, ou à tout le moins de poser

la question. Parce qu'après tout, ce chœur, qu'est-ce que c'est? Les plus avisés d'entre les hellénistes, je parle de Jean-Pierre Vernant, de Marcel Detienne, de Pierre Vidal-Naquet, nous préviennent que le chœur n'est ni ne représente le peuple, au sens du *démós* de la démocratie. Et en effet: je me suis amusé en préparant cette causerie à examiner la composition des chœurs de nos trois grands tragiques. On y trouve énormément de femmes ou de jeunes filles; c'est-à-dire des êtres qui n'ont littéralement pas voix au chapitre dans la société grecque, qui en aucun cas ne peuvent participer à quelque débat que ce soit, civique ou non. Il y a aussi des vieillards, certes des hommes, mais pour ainsi dire à la retraite, déjà hors de l'espace de l'action civile, évacués dans la position de témoins. Ensuite, il y a aussi des esclaves ou des prisonniers de guerre, c'est-à-dire encore une fois des gens qui en rien ne participent d'un espace civique, d'un espace de dialogue démocratique. Enfin, il y a même des étrangers, puisque Eschyle nous livre un chœur de Perses dans sa pièce éponyme. Et je vous épargne les chœurs de divinités, comme les Euménides. En bref, le chœur convoque des êtres qui ne participent pas pleinement, c'est le moins qu'on puisse dire, au débat de la cité.

J'en viens à présent à ce qui devait être mon objet principal. À savoir, qu'est-ce que *Chaosmos*, qu'est-ce que le Théâtre du Grütli va héberger comme tentative à la fois de se réclamer de la tragédie et en même temps de la renouveler comme ça a toujours été son destin de l'être. L'écriture théâtrale que j'essaie de promouvoir dans le cadre et à l'invitation du Théâtre du Grütli, c'est une écriture chorale. Une écriture qui se souvient de ce qu'au théâtre, à l'origine, il y avait le chœur. Ce qui pose la question de ce qui me sollicite dans un chœur. Disons qu'il s'agit d'un type de parole tout à fait fascinant, dans la mesure où un chœur, c'est beaucoup de gens qui disent un texte très souvent en première personne. En effet, le chœur tout entier, et pas seulement le coryphée, dit «Je», ce qui est tout de même très étrange. Et souvent aussi, alternativement, il dit «Nous». On passe donc du «Je» au «Nous» perpétuellement dans l'écriture chorale originelle. Voilà un défi qui m'inspire et que je ne peux pas ne pas relever en tant que scripteur: qu'est-ce que c'est qu'une parole, d'où vient-elle? C'est tout le problème de l'énonciation qui se pose avec une singulière acuité dans le cas du chœur. Je passe sur la méconnaissance dont fait preuve Aristote lorsqu'il déclare dans sa POÉTIQUE que «le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, il doit faire partie de l'ensemble et participer à l'action». Encore une fois, je me réclamerai ici des hellénistes qui nous expliquent qu'Aristote, au moment où il écrit, ne comprend déjà plus la tragédie. Je passe donc et je reviens à cette parole très étrange dont le statut pour le moins interpellant est d'être à la fois collective et singulière. C'est ici qu'il serait opportun de se souvenir

de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisent au titre d'un agencement collectif d'énonciation. Car j'ai l'impression que c'est quelque chose de cet ordre qui est à l'œuvre dans la tragédie, et c'est précisément ce que dans CHAOSMOS j'aimerais ressusciter, de manière évidemment très différente. Cette différence découle de la disposition même de l'héritage tragique. Car on l'a vu, c'est un legs amputé du chœur que nous considérons aujourd'hui, obligés dès lors d'imaginer qu'on nous aurait privés du meilleur pour mieux nous réserver le pire. En l'occurrence, le personnage et l'intrigue. C'est alors à une nouvelle mise à mort de la tragédie que j'entends procéder dans l'écriture de CHAOSMOS. Pour commencer, et pour faire vite, nous devons renoncer au personnage parce qu'il est la porte ouverte à cette psychologie qui nous a pourri le théâtre. De fait, ce personnage et le rapport qu'il institue entre un acteur et les mots qu'il prononce, me paraissent sujets à la plus extrême caution. En d'autres termes, je ne pense pas qu'il vaille la peine de continuer dans une tradition qui voudrait qu'un être se définisse à travers les mots qu'il énonce. Car je ne crois pas que la parole d'un être le définisse en retour, ce qui me semble être ce que tout le théâtre classique tend à nous faire accroire. Et ce que vise alors mon écriture, c'est justement à dissocier l'acteur de cette parole qui le traverse bien plus qu'elle ne l'exprime. On n'est pas dans un espace d'expression, au théâtre. On n'est pas dans un espace où l'acteur va dire son fait et ce faisant dire son être. Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit pour l'acteur d'être traversé par un dire qui le dépasse, lequel nous commande bien plus que nous ne l'ordonnons. En ce sens, peut-être nous rapprochons-nous de la tragédie originelle. On connaît l'indignation de Platon devant l'énoncé tragique. Que se passe-t-il au théâtre selon Platon? Ce n'est pas tellement l'éloignement de la réalité qui le choque dans la représentation théâtrale. Il s'agit plutôt d'un argument qui disqualifie la position poétique selon lui. C'est surtout la trahison du propre, le fait que dans la mimesis, on fasse semblant d'être quelqu'un qu'on n'est pas. Si quelqu'un peut imiter à s'y méprendre, où va-t-on? C'est cela, me semble-t-il, qui rend folle la raison platonicienne. Donc, s'il faut bannir les poètes de la République, c'est avant tout parce qu'ils mettent en question l'être propre de tout un chacun. Autrement dit, le capitaine de vaisseau est un capitaine de vaisseau comme le boulanger est un boulanger. Rien ne saurait autoriser une quelconque permutation de leurs rôles respectifs. On ne va donc pas autoriser un art qui sur la scène favorise leur confusion. Mais c'est ici qu'il ne faut pas céder à la tentation d'un rejet en bloc de la position platonicienne. Car le rival des poètes et des sophistes se trouve avoir à la fois raison et tort. Son diagnostic en effet est correct: l'enjeu du théâtre met en crise la notion même de permanence d'une identité à soi. Son tort est de reculer devant les conséquences de ce qu'il dénonce

à juste titre, à savoir la dissolution du mythe de la propriété en tant qu'elle assignerait à chacun sa personne selon son dire. C'est de croire en somme qu'un être humain se définit à travers ce qu'il dit. C'est une superstition de la gravité de laquelle je ne veux pour preuve ici que Nietzsche – qu'il est toujours légitime d'invoquer quand il est question de la naissance de la tragédie. Il observe en effet, je crois que c'est dans L'ANTÉCHRIST: «Je crains bien que nous ne nous débarrassions pas de Dieu tant que nous croirons en la grammaire.» Qu'est-ce que ça pourrait vouloir dire? Au fond, je ne crois pas tant à la nocivité des prisons que les hommes, sottise ou méchanceté, érigent pour leurs congénères. Je ne crois qu'à une seule prison, c'est-à-dire à des milliards de prisons: l'emprisonnement dans sa propre tête de tout un chacun, l'emprisonnement de tout être dans un langage qui le parle au moment même où lui croit le parler. Nous sommes en effet prisonniers des phrases que nous croyons produire, et qui nous produisent jour après jour sur la scène de nos vies. Nous sommes leurs victimes, plutôt que ceux qui s'expriment librement à travers elles. Bref, nous sommes enfermés dans un langage que nous n'avons pas créé, et qui s'avère assez vite nous forger un destin. En d'autres termes, après avoir enchaîné les mots qui les composent, c'est au tour des phrases de nous enchaîner. Pour vous donner un exemple parfaitement trivial, quand on croit à des métaphores mortes, à des expressions toutes faites du genre «Un homme prend une femme» ou «Une femme se donne à un homme», ça emporte tout une vision du monde qui nous dépasse et dont on est alors l'esclave. Cette façon de voir que véhiculent notre vocabulaire quotidien et la grammaire élémentaire, qui nous fait sujets d'actions portant sur des objets, nous la subissons passivement, et passionnément. Or, et c'est là que bat pour moi le cœur de l'impératif esthétique, nous avons à récrire les textes dont nous sommes faits. C'est en tout cas ce que j'aimerais essayer d'entreprendre. Pour cela, il faut admettre que le discours n'est jamais personnel, que c'est le plus impersonnel que nous transportons au plus intime de nous-même. Je vais donc essayer de produire un langage qui puisse entrebâiller la porte de la prison, et dans ce but, m'attaquer à cette syntaxe dont André Breton remarquait que l'écriture automatique la respecte «naturellement». S'en prendre à la façon dont s'enchaînent les mots, voilà qui pourrait bien réduire nos chaînes. L'idée qu'il y ait un sujet du verbe n'est que théologie qui s'ignore. Parviendrait-on à miner cette vision grammaticale du monde, qu'il y aurait peut-être quelque lueur au bout de quelque tunnel. Je ne sais pas, j'espère. Il s'agit de remettre en cause cette omniprésence du langage qui nous transit et dont le théâtre nous donne une vision faussée à partir du moment où le langage qui y a cours est un langage expressif d'une soi-disant personne. Or, toute assignation

Eschyle Les Sept contre Thèbes

Une traduction « pneumatique »

Jacques Roman

d'une parole à un sujet est une impasse. Ce sont les phrases qui nous font ce que nous sommes dans l'illusion de liberté que nous sommes ce que nous disons quand nous les prononçons. Contre cette illusion, la tradition tragique est d'un recours précieux, à travers ce qui dans le chœur est l'existence ambiguë d'un discours qui est à la fois « Je » et « Nous ». Lorsque nous ressasons un cliché, lorsque nous répétons un stéréotype, et que le plus personnel en nous s'avère impersonnel, il n'y a pas de conscience privée, il n'y a que la répétition inlassable et lassante des diktats d'une parole collective anonyme. Or je crois, c'est mon seul acte de foi, que pour pouvoir se détacher de cette parole, il faut penser le mystère du chœur. Mais il faut aussi être conscient du nœud tragique, tel qu'il en vient à broyer par exemple Antigone. Que se passe-t-il quand il y a deux droits

qui s'affrontent, quand une Antigone se trouve parlée par un droit qui lui échappe, droit familial, viscéral, oral, cependant qu'un droit naissant, qui commence à s'écrire, qui est soi-disant démocratique et va imposer l'État comme juge ultime de ce qui est juste et de ce qui ne l'est pas, parle à travers la bouche d'un Créon ? Il est dans la logique de ce droit national étatique de décider qu'Étéocle a droit à une sépulture, et non Polynice. Or il ne faut pas oublier que la tragédie revendique les droits des deux, et que le chœur des SEPT CONTRE THÈBES se divise en deux pour maintenir ces deux postulations contradictoires et pour qu'à jamais on entende et Polynice et Étéocle, et Antigone et Créon. Si elle perd le sens de cet antagonisme irrésolu, la tragédie peut bien mourir, elle n'a plus de quoi renaître. Or donc, tragédie morte : imaginez.

Le mystère de la possibilité de traduire est le mystère de notre être personnel.
Hermann Broch

À l'écart des autres, seul, je pense ainsi.
Eschyle

Étéocle

Citoyens
de Cadmos
il doit dire ce qui se doit
celui qui
en garde des affaires de l'État
à la poupe de la cité
manœuvre la barre
sans que tombent lourdes ses paupières
car
au cas où nous agirions
avec succès
le mérite au divin en reviendrait
si par contre
– croisons les doigts – un malheur
arrive, Étéocle
– un seul nom sur toutes les lèvres –
sera acclamé par des concerts
de vociférations et
de lamentations dont
Zeus Protecteur en son nom puisse
épargner la ville des Cadméens.

Et vous à cette heure
aussi bien ceux qui n'ont pas encore atteint
l'âge viril
que ceux qui ont fait leur temps
il vous faut
bander fort votre puissance
chacun s'engageant
selon ses forces
il vous faut
secourir la cité et
les autels de nos dieux
afin que ne meure
leur culte
secourir
ceux de votre sang
et la Terre-Mère, nourrice chère
qui
assumant le dur devoir

VI

Évohé ohé évohé cri de ralliement
des alliés dévoués dévots du dieu
dévoyé fomenté des alliances contre
nature mésalliances au regard de
l'ordre social rigide ne tolère que
des épouses frigides résignées au mari
assigné renoncent à tout ce que
dénonce une société bien ordonnée
commence par elle-même les mettre
au pas à pas clameur qui va par monts
et par vaux par sons et par mots appel
sans appel exclamé dans le désert des
bois et des landes où déserte une faune
douteuse que le seul doute assure et
rassure marginaux que la ville refoule
dans ses marges exclus de la dignité
urbaine fauves indomptés indomesti-
quables sauvages qu'élude l'urbanité
les bannit hors-la-loi mis au ban déjà
se rallient au dieu ivre de plaisirs
suspects car insoupçonnés des honnêtes
gens sourds à ce qu'ils n'entendent
pas pourtant à peine évoquée voix du
ventre vide à la vocation d'être empli
sans position de repli rempli à ras bord
des lèvres tuméfiées gonflées de sang
turgescence verticale vulve horizon
du désir qu'éveille le vide se plaint de
n'être pas plein la culture a en horreur
l'orifice béant néant où tout être

s'abîme ça ne fait pas un pli au lit pâli
que sali l'aveu du vœu inexaucé
inexhaustible supplice de qui supplie
que ta volonté soit défaite comme nos
draps ton moi mort à moitié au moins
l'homme assoupli ainsi se plie à la
femme est un réseau pensant de
neurones que le seul corps à corps délie
bouche abouchée à l'organe tarde à
venir la boucher l'embrocher viande
à dépecer mise en pièces détachées
des chairs incarnées dans le carnage
sanguinaire boucherie des corps
morcelés chacun son meilleur morceau
pas un pour tous ni tous pour un mais
chacun le sien élu par le désir est la loi
cruelle courbant l'utile sous le joug
du futile embouchure de quel fleuve
débouche sur quelle mer battue par
quel vent renversante vacance du
ventre en attente que l'idée hante de
l'antre où nul n'entre intimité d'un
dedans fermé à tout dehors envahi
pourtant vagissant vagin voulant
l'invasion foyer domestique enclos dans
ses murs clôturent l'espace obtus arrête
le temps qui passe à sa porte close mais
rien n'arrête la clameur des bacchants
déchaînés appelant les enfermés à
s'ouvrir briser leurs chaînes sortir
de leurs gonds les femmes à se faire
bacchantes fêlées par l'air qu'elles

chantent à l'envers de ce qui leur
chante à l'ordinaire l'enchantement
les possède sans droit de propriété
hurlement d'un son qui sonne le glas
du repos quiétude que la vibration
du gong inquiète un silence assiégé
par le bruit dehors franchit tous les
obstacles que lui oppose l'habitable
intact demeure indemne inviolée en
butte à la violence heurte de plein
fouet la flamme courbe sous le courant
d'air fait brutale irruption bacchante
perturbant l'ordre ecclésiastique conjugal
et familial insertion du chaos pénètre
au plus profond de l'être s'insinue
au cœur du cosmos le dieu est force la
porte défonce l'huis enlève la lourde
aujourd'hui plus d'huis clos et pas
de nostalgie un panosage en règle du
plancher des souvenirs l'avoir dans l'os
et en redemander galantes noces du
présent dans le dos du passé assoupi
avec l'avenir impalpable encore mais
palpitant déjà dans la brusque saillie
subie subite urgence de la bite qui
se détend flèche de l'arc sans archer
turgescence instantanément instaurée
secousse instantanée souveraine qui
détrône la reine offerte au non moins
souverain spasme affolant soudain
la raison perd la tête gagnée par
la bête.

de vous élever
vous enfants encore rampants
sur son sol accueillant
vous a nourri
et de vous a fait des citoyens
armés de boucliers
dignes et prêts à la tâche.

Jusqu'ici
la chance est de notre côté
depuis le temps que dure notre réclusion
la guerre
– grâce aux dieux –
le plus souvent tourne
à notre avantage.

Mais aujourd'hui
le devin gardien des oiseaux
a parlé qui
par l'oreille et l'esprit
sans le recours au feu
observe
et dont l'art ne ment pas ;
maître des augures
il déclare
qu'une grande offensive achéenne
dans la nuit
se trame et s'ourdit
contre Thèbes.

En marche
équipés de tout votre armement
précipitez-vous aux renforts
et aux portes ;
massez-vous sur les murailles ;
des tours occupez les pontons
et le pied ferme
défendez l'accès aux portes
sans craindre le nombre
des assaillants
– le dieu travaille à notre cause.

Et moi
à l'armée ennemie
j'ai envoyé
des observateurs et
des espions qui
– j'en suis sûr –
ne se perdront pas en chemin.
Puissent leurs rapports écoutés
me mettre en garde
contre la ruse.

Le Messager

Étéocle
courageux chef des Cadméens
de retour de l'armée ennemie
j'ai – pour toi –
sur les choses de là-bas
un rapport circonstancié ;
j'ai – moi – été le spectateur de ces événements :

Sept commandants
hommes impétueux
égorgeaient un taureau sur un bouclier noir et
plongeant leurs mains dans le sang de la bête
par Arès et Enyo
et Phobos assoiffée de sang
ils juraient
qu'ils ne laisseraient à Thèbes
aucun signe de vie
après l'avoir détruite de fond en comble
ou alors
qu'ils gorgeraient de leur sang cette terre
par leur mort.

De leurs mains
pour souvenirs à leurs parents
ils attachaient au char d'Adraste
des objets personnels
tout en versant des larmes
mais ne proféraient aucune plainte.

Leur cœur de fer mâle
ardent rugissait comme les lions
Arès au fond de leurs yeux.

Ni hésitation ni recul dans leur détermination.

Je les ai laissés
chacun tirait du casque de guerre
le sort qui désignerait la porte
où il conduirait son unité.

Choisis donc rapidement
les meilleurs hommes parmi les hommes
de la ville
sois leur chef et
conduis-les auprès des portes
car déjà les troupes d'Argos
toutes en armes s'approchent ;
l'écume au poitrail
dans un nuage de poussière
leurs chevaux bavent sur nos plaines.

Toi
comme le marin veille à la barre
veille sur la ville
avant que les vents d'Arès ne tournent
à l'ouragan.
En ce moment même
le sol retentit de la vague ennemie ;
en face
reprends le plus rapidement possible
l'initiative.

Moi
fidèle observateur du jour
je garderai les yeux ouverts et
d'une claire parole apprenant
ce qui se déroule devant la porte
tu seras celui qui évite
le danger.

Étéocle

Ô mes dieux, ma terre
Zeus !
Ara, malédiction
et toi Erinys
du père l'ombrageuse stature
ne m'arrachez pas ma ville
– capturée –
– saccagées ses maisons, ses familles
ses fondations –
elle
voix de la Grèce
ne la pliez pas ma terre libre
la Cadméeenne
sous le joug de l'esclavage.

Soyez notre force.
J'espère de notre existence commune
parler :
une cité paisible honore ses dieux.

Le Chœur

Moi qui ai peur je crie ma détresse immense.

L'armée est lâchée.

Il a quitté son campement et déferle
vers nous, le peuple nombreux des cavaliers.
Preuve la poussière dans l'air, messagère
muette, authentique et solide à ma vue.
Le branle-bas des armes s'est emparé du sol
de ma terre, il s'approche, s'élançe, tonne.
Ainsi le torrent irréductible descend
la montagne.
Ce malheur dressé contre nous, ô dieux,
ô déesses, éloignez-le.

Le cri a franchi la muraille : la grande armée
des boucliers blancs s'est levée, elle fait

manœuvre vers Thèbes.
Qui des dieux, des déesses, la retiendra ?
Qui nous en préservera ?
Et moi que dois-je faire, sinon tomber à genoux
devant les statues de nos dieux ?
Ô bienheureux à l'ombre de vos sanctuaires,
vers vous, il est l'heure de presser le pas,
pourquoi s'attarder en plaintes vaines ?
Entendez-vous ou non le fracas des boucliers ?
Quand – sinon maintenant – avoir recours
à la procession des voiles et des couronnes ?

Je le vois le ferraillement, le fer à fer de plus
d'une lance !
Que vas-tu faire Arès ? Trahir ton ancestrale
terre ?
Regarde, dieu au casque d'or, regarde la ville
la ville à laquelle tu accordas ton affection.

Dieux de nos rues et de nos maisons, venez tous,
venez voir des vierges la horde suppliante,
suppliante à la pensée de l'esclavage.
Autour de la ville bouillonne – hommes ivres
à la crête emplumée – une vague soulevée
par le souffle d'Arès.

Ô Zeus, Zeus !
Père qui tout accomplit
de nos corps
repousse la main de l'ennemi.

Ceux d'Argos étranglent la ville de Cadmos.
En moi monte la terreur des armes homicides.
Le frein aux mâchoires des chevaux crie
le meurtre. Sept valeureux commandants
de l'armée ennemie, tirés au sort, équipés
de lances, ont pris position aux sept portes.

Et toi, Pallas ! née de Zeus, toi puissante
qui aime le combat
viens au secours de notre cité !

et que Poséidon, lui, maître des chevaux,
maître de la mer par le harpon lancé
sur le poisson
nous délivre, nous délivre du nœud de la peur.
Et toi, puisqu'il le faut, Arès !
sur cette ville qui tient son nom aimé
de Cadmos
telle la vigie scrute l'espace, veille inquiet.
Et toi, Matrice de nos races, Cypris !
de ton sang nous sommes nés, protège-nous !
Nous nous approchons de toi avec des chants,
des prières et des larmes.
Et toi, Lycos ! chef tueur de loup, Lycos !
fais hurler l'ennemi comme il nous fait hurler !
Et toi, Artémis !
recouvre-toi de toutes tes armes !

Dieu ! j'entends le roulement des chars
autour de la ville !
Ô puissante Héra !
Les essieux ont crié sous le poids des guerriers !
Artémis aimée !
L'air haché par la lance devient fou.

Quelle est cette souffrance endurée par ma cité ?
Que va-t-elle devenir ? Où le destin – encore
à la fin l'emporte-t-il ?

La pierre projetée de loin vient heurter
nos murailles !
Ô Apollon !
J'entends aux portes le choc des boucliers
de bronze !
Écoute
toi qui de par Zeus décide
du terme fatal de toute guerre ;
et toi, Onka !
souveraine à la proue de la cité
protège Thèbes
la ville aux sept portes.

Ah ! dieux tout-puissants – et déesses – destinés

et destinées à la garde de cette terre, ne livrez
pas cette ville exténuée sous le coup des lances
à l'armée de ceux qui parlent une langue
étrangère.
Écoutez, écoutez en toute amitié et justice,
la plainte des vierges aux mains tendues
vers vous. Chers dieux libérateurs, remparts
de notre ville, montrez combien vous l'aimez !
Acceptez nos sacrifices et, les recevant,
venez-nous en aide !
N'oubliez pas
et souvenez-vous de l'encens des mystères
brûlé à profusion.

Étéocle

Je vous pose la question
insupportables ventres mous :
est-ce là agir comme il se doit
pour la sauvegarde de la cité ?
Est-ce là redonner courage
à notre armée
assiégée ?
que d'aller vous affaler criardes
et gueulantes
aux pieds des dieux de bois ?
toute chose répugnante
pour un être sensé.

Pas plus dans le malheur
que dans les douces heures
je ne vivrai
sous le même toit que votre race
car
fortes, votre cœur n'est pas
de ceux auxquels on s'accorde
et
dans le danger
vous êtes un fléau pour le foyer
et pour la ville.

Ici et là, excitées
vous semez la débandade parmi
les citoyens
renforçant le parti de l'ennemi
cependant qu'à l'intérieur
nous nous livrons à notre propre
destruction.
Voilà ce qui arrive
à vivre avec des femmes !

À partir d'aujourd'hui
quiconque
ne suivra pas mon ordre,
homme ou femme ou
– qui est l'un dans l'autre –
une sentence de mort à son encounter
sera prononcée
et du peuple il ne pourra échapper
au jugement des pierres.

À l'homme
le soin des affaires du monde
et que la femme n'en décide pas.

Reste au foyer et cesse de nuire !
M'entends-tu, oui ou non ? ou bien
est-ce que je parle à une sourde ?

Le Chœur

Enfant chéri d'Œdipe, j'ai peur lorsque
parvient à mon oreille le branle-bas,

le branle-bas des chars où se mêle le cri
des essieux au claquement sec des harnais,

quant à la bouche des chevaux le mors,
fils du feu, jamais ne s'endort.

Étéocle

Eh quoi !
est-ce que le marin
remettant son salut à la manœuvre
fuit, de la poupe à la proue,
quand
sur la mer lutte en grinçant
le bateau contre la vague ?

Le Chœur

Non, je n'ai fait que courir confiante
vers les vieilles statues de nos dieux
que parce que grondait à nos portes ainsi
que la neige, l'avalanche meurtrière

et seulement alors, la peur m'a entraîné
à prier nos bienheureux

afin que retombe leur puissance sur la ville.

Étéocle

Priez (*prie*)
que le mur d'enceinte nous protège
du trait ennemi !
Cela, ce sera – prier –
et pour les dieux eux-mêmes !
Ne dit-on pas
qu'ils abandonnent
une cité prise ?

Le Chœur

Moi vivante, que jamais mes yeux
ne puissent voir

cette ville abandonnée des dieux ici rassemblés,

Thèbes saccagée parcourue par les incendiaires.

Étéocle

N'en appelle pas aux dieux
à tort et à travers
car la stricte observance – femme –
est mère des pratiques qui sauvent.
Il n'y a rien d'autre à entendre.

Le Chœur

Oui, mais plus élevé est le pouvoir des dieux.

Souvent, il balaye le nuage de devant le regard
assombri par la peine

de qui va démuné dans le malheur.

Étéocle

Il appartient aux hommes
de sacrifier
d'interroger l'avenir à l'ombre
de la chair ennemie.
Tu dois
de ton côté
te taire et
rester dans ta maison.

Le Chœur

C'est par la grâce des dieux que, de la foule
ennemie, nous protègent encore nos murailles,

et que notre ville reste invaincue.

Quelle justice peut prendre ombrage de cela ?

Étéocle

Non, je ne te dispute pas le privilège
d'honorer la famille nombreuse
des dieux
mais afin de ne pas ramollir
le cœur des citoyens
reste calme
et
ne te laisse pas submerger
par ta terreur.

Le Chœur

Ayant entendu de la mêlée le choc soudain,
épouvantée,

j'ai couru vers cette acropole, lieu vénéré.

Étéocle

Alors, à l'annonce des morts et des blessés
n'allez pas (ne va pas) en lamentations
vous (te) répandre
car c'est l'abreuvoir d'Arès que leur sang.

Le Coryphée

Oh ! j'entends
le hennissement fou des chevaux !

Étéocle

Entends
mais retiens-toi de le montrer.

Le Coryphée

Du fond des entrailles de sa terre
la ville râle comme étranglée !

Étéocle

Ce qui se passe réellement
c'est à moi d'en décider.

Le Coryphée

J'ai peur
le fracas aux portes redouble !

Étéocle

Tais-toi !
et cesse de crier de telles choses à travers la ville.

Le Coryphée

Ô dieux rassemblés
ne livrez pas à l'assaut le mur d'enceinte !

Étéocle

Vas-tu te taire ?
et garder ces paroles qui nous mènent à la ruine ?

Le Coryphée

Dieux de la cité !
que le sort ne me désigne pas à l'esclavage !

Étéocle

C'est toi-même qui me livres, moi et ma ville,
à l'esclavage.

Le Coryphée

Zeus tout-puissant
tourne ta lance contre l'ennemi !

Étéocle

Ô Zeus
pourquoi avoir engendré cette race de femme ?

Le Coryphée

Comme les hommes une race de malheur
si la ville est prise !

Étéocle

Encore tu parles
comme à tes dieux de bois.

Le Coryphée

Je perds pied
la peur m'arrache les mots de la bouche !

Étéocle

Et si pour en finir – je te le demande –
tu m'adressais un dernier mot, plus léger ?

Le Coryphée

Dis-le vite
aussitôt je le saurai !

Étéocle

Silence ! femme de malheur !
cesse d'effrayer les tiens !

Le Coryphée

Je me tais
le noir destin de tous sera le mien.

Étéocle

Tes derniers mots
ceux-là je les accueille
mais à ceux-ci ajoute
en t'éloignant de tes dieux de bois
ce vœu ultime :
que les dieux se battent à nos côtés ;
et approuvant mes vœux – à moi –
pousse
le cri rituel qui donne la victoire
et qui du grec est le cri sacré
insufflé
– toi – à ceux qui nous sont chers
l'ardeur qui dénoue les cordes de la peur.

Devant les dieux de la cité
les dieux des campagnes
et ceux qui veillent sur l'agora
aux sources de Dirke
à l'eau de l'Isménos
je déclare
que si le destin nous est favorable

si notre ville est sauvée :
sur les autels
en sacrifice je répandrai le sang
des brebis,
et des cadavres ennemis
je ferai tresser – offrandes –
les vêtements lacérés
qui flotteront sur nos maisons sacrées.

Voilà les vœux
qu'il te faut faire
plutôt que gémir et aller – hors d'haleine –
porter aux dieux tes cris
vains et sauvages ;
au destin ils ne te soustrairont pas.

Moi
six hommes à mes côtés
– je serai le septième –
je mènerai une fière action
afin de contrer l'ennemi ;
alerte
je les posterai à la défense
des sept portes de Thèbes
avant qu'à l'arrivée des messagers
dans la précipitation
ne circule la rumeur
et qu'on ne propage le feu
invoquant l'état d'urgence.

[Étéocle sort]

Le Chœur

Oui

mais la peur ne laisse pas en paix le cœur.
Le mien est escorté par des pensées qui attisent
terrible ma frayeur ; de tout son corps tremble
le pigeon
qui craint pour ses enfants

quand le serpent assaille et dévaste son nid ;
ainsi des attaquants
les uns se ruent en masse, en nombre
vers nos murs
– que va-t-il advenir de moi ? –
les autres, contre nos citoyens encerclés
lancent la caillasse coupante.
Par tous les moyens, dieux fils de Zeus !
sauvez l'armée des Cadméens !

Quel plus beau pays que celui-ci
retrouverez-vous
après avoir abandonné à l'ennemi
cette terre de nos racines et l'eau
la plus pure aux sources de Dirke
que Poséidon, qui baigne le monde,
et les filles de Téthys
ont fait jaillir ?
Aussi, dieux de cette ville
sur nos assaillants
semez le désordre qui entraîne la mort
la confusion qui jette la panique
et défenseurs de la cité
redonnez aux citoyens leur dignité ;
à l'ombre de vos sanctuaires,
à l'écoute de nos poignantes litanies,
restez !

Ce serait effroyable qu'une cité aussi ancestrale
soit précipitée aux Enfers, qu'à la pointe
de la lance
elle soit menée à l'esclavage,
qu'en braises et cendres
elle soit réduite
par l'homme Achéen
– de par les dieux, la proie d'un saccage
immérité –
que les captives
soient emmenées
les vieilles comme les jeunes
comme des juments
traînées par les cheveux

leurs vêtements arrachés
et que le cri du silence en la ville
entende leurs cris de victimes.
Je crains que m'écrase le destin.

Ce serait à pleurer
que des jeunes filles prises trop tôt
avant l'âge d'être femmes, violées
soient conduites dans une maison haïe.
Et certes, mieux vaudrait pour elles
– je le dis – la mort.
Voilà quand une cité est prise
les épreuves qu'elle endure ;
un tel emmène captif un tel, un autre tue,
ailleurs on incendie. La ville tout entière
est plongée dans la nuée ardente. Arès furieux,
qui dompte les hommes, empuantit tout ce
à quoi l'on tenait.

Partout, des bruits sourds, la ville
encerclée par des assemblages fortifiés,
et le guerrier
s'abat sur la lance du guerrier.
On entend la plainte d'agneau
des nourrissons égorgés, ensanglantés.
Un même sang recouvre qui viole et qui s'enfuit.
Le pillard aux mains pleines affronte
le pillard aux mains pleines ;
les mains vides en appellent à leur complice
le pillard aux mains vides ;
les uns contre les autres, rapaces acharnés.
Ce qui suit
l'intelligence peut se le représenter.

La vision des fruits de toutes sortes
jonchant le sol
endeuille la maîtresse de maison ;
en ruisseaux inutiles, les récoltes
pêle-mêle sont déversées.

Les captives dans l'égarement plongées,
plongées vives

à l'abject, au hasard
prises à la lance d'un homme,
pour finir,
s'en vont à la saillie, soumises
au caprice nocturne de leur vainqueur.

Le Coryphée

À présent – je crois – l'éclaireur,
à vous toutes amies,
apporte de nouveaux renseignements,
rapide
de ses pieds foulant ferme le sol.
Déjà le chef en personne
enfant d'Œdipe
accourt qui veut apprendre
du messager le récit fidèle.
Et lui aussi dans l'empressement
ne ménage pas son pas.

Le Messager

Je dirai tout ce que je sais concernant l'ennemi :
qui et comment par le sort s'est vu attribuer
chaque porte. Déjà, Tydée, pour la porte Proïtis
rugit, mais le devin [Amphiaraos] l'empêche
de franchir
la frontière de l'Isménos
invoquant le mauvais augure aux entrailles
des bêtes.
Et Tydée, en rage, impatient de combattre
– langue de serpent qui siffle dans le midi
du jour –
invective le sage devin, fils d'Oïclée
lui lançant qu'il fraye avec la mort
et encourage la lâcheté.
S'agitent sur son casque trois aigrettes sombres
tandis que du bronze de son bouclier
semblent s'enfuir des cloches terrorisées.
Sur ce même bouclier il arbore un blason

d'orgueil,
un ciel ciselé brillant d'étoiles ;
au centre
trône
œil de la nuit
le plus admirable des astres
une pleine lune éclatante.
Et c'est
comme fou dans son équipement brinquebalant
qu'il braille sur la berge du fleuve
excité à l'idée du combat.
Le cheval ainsi piaffe qui ronge son frein
avant que ne sonne la trompette de guerre.
Face à celui-ci,
qui vas-tu envoyer ?
Qui de la porte Proïtis, garantira la défense
quand tomberont les verrous.

Étéocle

Moi,
l'arrogante parure d'un guerrier
ne peut me faire trembler,
ni les aigrettes ni l'écho du bronze
ne mordent
sans la lance.
Quant à cette nuit
que tu dis se trouver sur le bouclier
éclatante au milieu d'étoiles,
rapidement
elle pourrait se faire prophétie
pour le fou qui l'arbore.
Que cette nuit vienne à tomber
sur ses yeux d'agonisant
et pour qui porte ce blason d'orgueil
elle deviendra la nuit de la mort
immédiatement et en toute justice ;
il aura rendu contre lui-même
cet oracle de démesure.
Pour défenseur de cette porte,
en face de Tydée,

j'envoie le fier enfant d'Astacos,
bien né et ayant le respect de l'honneur
il a en horreur les prétentieux palabres.
Refusant la fourberie, la lâcheté l'écœure.
Il est le descendant des hommes semés
épargnés par Arès.
[nés des dents du dragon semées par Cadmos]
Mélanipte est vraiment des nôtres !
Arès, de son engagement, décidera du hasard
mais c'est le droit du sang, ici,
qui le nomme
pour éloigner la lance ennemie
de la mère qui l'a enfanté.

Le Chœur

Que les dieux accordent la victoire à celui-là,
qui le droit avec lui, volant au secours de la cité,
pour notre défense, combat.

Je tremble à la pensée de voir les miens étendus
dans le sang.

Le Messager

Que les dieux lui accordent la victoire.

Capanée à la porte Elektra
a été désigné,
un autre titan celui-là
dépassant de beaucoup le précédent
ses outrances verbales
sont étrangères au commun des mortels,
devant les murs il lance de prodigieuses menaces
– le sort nous préserve de leur exécution.

Que les dieux le veuillent ou non
il dit
qu'il s'emparera de la ville
que la foudre même de Zeus

s'abattant sur la terre
ne saurait l'entraver.
Les éclairs et le fracas du tonnerre
dit-il
ne lui sont que coups de chaleur après midi.

Sur son blason figure
porteur de feu un homme nu
pour arme à la main
une torche enflammée.
S'étaient en lettres d'or les mots

J'INCENDIERAI LA VILLE.

Contre un tel homme envoie
– qui pourra l'affronter? –
qui sans faillir tiendra tête à l'homme outrancier.

Étéocle

Ici le comble accouche et nous comble :
la langue des hommes à la pensée égarée
en vérité les accuse.
Capanée menace
prêt à agir
méprisant les dieux et
d'une intrépide jouissance donnant de la gueule
simple mortel
il lance au ciel à l'adresse de Zeus
la houle de ses mots.
Je suis certain que du ciel sur lui
s'abattrà la foudre
en rien comparable aux chaleurs
d'un après-midi ensoleillé.

Contre lui – il a beau se démener de la gueule
brûlant d'arriver à ses fins –
Polyphonte le puissant
a été désigné sûr défenseur
debout prêt au combat
ayant pour lui la faveur d'Artémis

et des autres dieux.

Dis-moi encore quel autre et à quelle porte.

Le Chœur

Périsset celui qui contre notre ville profère
de telles menaces. Qu'il soit d'un seul coup
foudroyé avant que dans la maison il ne pénètre
et ne vide, de sa lance fière, la chambre
des adolescentes.

Le Messager

Je nommerai maintenant
du tirage au sort contre les portes
le nouveau sortant.
Troisième, Étéoclos a ramassé
tombé du casque de bronze
le troisième sort :
lancer son unité contre la porte Néïsta.

Il fait tourner ses chevaux
la tête fringante sous le cuir du harnais
piaffant du désir de charger
et leurs muserolles
sous le souffle puissant à leurs naseaux altiers
sifflent un air sauvage.

L'emblème figurant sur son bouclier
n'est pas sans orgueil,
un guerrier lourdement armé
impatient à l'assaut escalade
les traverses d'une échelle
appuyée contre la muraille ennemie ;
d'une suite de lettres on peut voir qu'il crie :

ARÈS LUI-MÊME NE POURRAIT
ME PRÉCIPITER
AU BAS DE CETTE MURAILLE

Contre ce clair adversaire
envoie un guerrier
apte à écarter de notre ville
le joug de l'esclavage.

Étéocle

Je l'enverrai à l'instant si par chance
je ne l'avais déjà envoyé.
Orgueilleux de la force de ses bras
Mégareus
descendant du Créon de la race des Semés
ne s'écartera pas de la porte
lui que le hennissement fou des chevaux
n'effraye pas ;
soit de son cadavre il payera
son tribut à la terre
soit s'étant emparé de l'homme
et son double en la ville du bouclier
il ornera de leurs restes
la maison de son père.
Parle-moi du prochain
et n'économise pas tes paroles.

Le Chœur

Oui je prie pour la victoire de qui protège
ma maison, et je prie aussi pour la défaite
de l'enragé qui, contre ma ville, prononce
ses menaces arrogantes. Puisse Zeus Justicier
dans sa colère le foudroyer de son regard.

Le Messager

Le quatrième
chargé de la porte voisine
celle d'Athéna Onka
s'approche en criant ;
cette allure

cette masse immense
c'est Hyppomédon.
Je ne cacherai pas avoir tremblé
le voyant faire tournoyer
sa tête de clou – je veux dire
le bouclier rond.
Somptueux le travail rendu
par l'artisan forgeron
qui le cisela :
de la bouche de Typhon s'échappe des flammes
ainsi qu'une fumée noire
sœur plus rapide de son frère le feu,
et court autour de la pièce de bronze
à la forme arrondie
une frise gravée de serpents entrelacés.

Il vient de pousser son cri de guerre
plein de la force d'Arès
et comme une femme possédée
les yeux exorbités effrayants
il en appelle à la violence.
Face à un tel homme et
à ce dont il est capable
il faut se tenir sur ses gardes.
Déjà de ses paroles
tremblent les portes.

Étéocle

Pour commencer
Pallas Onka veille,
proche de la porte,
elle n'a que haine pour la démesure
de cet homme
et tiendra à l'écart de ses enfants
l'horrible serpent.

Hyperbios
brave fils d'Oinops
a été choisi,
il est l'homme à la mesure de l'homme

et ne désire affronter son destin
qu'à l'heure exacte.
Il n'y a rien à redire à son allure
son courage et la tenue de ses armes.
Hermès
raisonnablement les a fait se croiser,
en adversaires, d'homme à homme,
ils s'affronteront,
eux et les dieux ennemis – car
si l'un arbore sur son bouclier
Typhon crachant le feu,
pour l'autre – Hyperbios – c'est
Zeus campé debout brillant
la foudre au poing;
et personne jamais n'a vu
Zeus vaincu.

Le Chœur

Je suis certaine qu'il tombera tête en avant
devant la porte, celui qui porte sur son bouclier
le corps répugnant du dieu souterrain,
image détestable à nos yeux et à ceux des
dieux éternels.

Le Messager

Qu'il en aille ainsi!

J'arrive au cinquième
attaquant de la cinquième porte
la porte du Nord
proche du tombeau d'Amphion fils de Zeus.
Cet homme jure sur sa lance en laquelle il a foi
plus qu'en aucun dieu
plus qu'en ses yeux
de ravager la cité des Cadméens,
Zeus s'y opposerait-il.
Voilà ce que scande ce rejeton
d'une mère montagnarde,

belle gueule,
tout juste sorti de l'enfance.
À ses joues s'épanouit un brin de barbe
mais sa fougue n'est pas aussi pucelle
que son nom de vierge :
Parthénopée
l'Arcadien s'avance l'œil assassin.
Cette sorte d'homme
est un métèque
payant impôt à Argos la prospère.
Il ne vient pas marchander son engagement
ni entacher le chemin d'honneur parcouru.
Dès lors
campé devant la porte
il n'est pas sans arrogance :
sur son bouclier de bronze
garde du corps
il a fait riveter
outrage à la cité
le corps sculpté étincelant
de la Sphinge
dévoreuse de chair crue.
Elle terrasse et maintient
l'un des nôtres
afin que s'abattent sur ce guerrier
le plus de traits possible.

Étéocle

Si les dieux leur faisaient subir
le sort
propre à leurs pensées et leurs paroles
sacrilèges,
haine et calamité
s'abattraient sur eux.
En ce qui concerne celui dont tu parles,
l'Arcadien,
il y a un homme
qui ne se vante pas mais dont la main
sait ce qu'elle doit faire :
Aktor.

Il est le frère d'Hyperbios
dont nous avons parlé avant.
Il ne permettra pas
que cette langue impotente
roulante entre nos murs
engraisse le malheur.
Il ne laissera pas entrer
celui qui sur son bouclier de guerre
porte l'image d'une bête
d'un monstre féroce ennemi ;
quand elle se verra martelé
au pied de notre ville
de son ventre
s'échapperont les plaintes
adressées à son porteur.

Puisse avec l'aide des dieux la vérité sortir
de ma bouche.

Le Chœur

Les paroles se livrent un chemin dans ma
poitrine, et mes cheveux se hérissent quand
j'entends les grossièretés de ces hommes
écervelés et prétentieux. Si seulement les dieux
les pouvaient faire périr sur ce sol.

Le Messager

Parlons du sixième homme, le plus sensé
et le plus brave, le savant devin Amphiaraios ;
en place devant la porte Homolois,
sans répit, il conspue la personne de Tydée
le puissant :

assassin
sèmeur de troubles
Grand Maître maléfique pour Argos
annonciateur de l'Erinys
homme de peine de la mort

et pourAdraste,
conseiller en malheurs.

Puis après avoir levé les yeux au ciel
par deux fois
il regarde ton frère le Grand Polynice
scande les syllabes de son nom
et pour finir s'adresse à lui :

La belle œuvre, chère aux dieux
et pour ta descendance
bonne à écouter et à répandre ;
avoir levé une armée étrangère
pour détruire
la ville de ton père
et les dieux de sa race!

Quelle cette justice qui doit
tarir la source maternelle ?
Comment la terre de ton père,
transpercée par la lance,
à toi pourrait s'apparenter ?

Moi, cette terre
qui n'est pas mienne,
recouvert par elle,
devin je la nourrirai.
Combattons!
Puisse la gloire accompagner ma mort!

Voilà ce que disait le devin
calme
tenant son bouclier tout de bronze
car nul signe sur sa surface
n'était visible ;
il ne veut pas paraître mais être
le meilleur de tous
ensemencant le sillon profond
de la pensée
où germent les hautes décisions.
À celui-là,
je conseillerai d'envoyer des adversaires

francs et intelligents.
Redoute celui qui respecte les dieux.

Étéocle

Ah ! l'aile du présage
qui fait d'un homme juste
le complice d'hommes sans foi,
quand rien n'est plus mauvais
en toute aventure
que d'avoir de mauvais compagnons.
Nul fruit à cueillir à cet arbre-là !
Qu'un homme honnête
s'embarque sur un navire avec des marins
décidés à n'importe quel mauvais coup
et il périra
avec cette engeance détestée des dieux.
L'homme clairvoyant,
rangé aux côtés des citoyens
ayant perdu la mémoire des dieux
et bafouant les lois de l'hospitalité,
se retrouvera – c'est justice – pris dans
le même filet,
capturé et harponné
par le dieu qui ne fait pas de quartier.
De même, le devin
– je veux dire, le fils d'Oïclée –
sensé, juste, bon, homme respectueux,
maître des augures, associé contre son gré
à des hommes sacrilèges à la langue insolente
et qui sait
qu'il est difficile le long chemin qui mène
à faire marche arrière,
lui-même,
par la volonté de Zeus sombrera.

Je pense qu'il n'attaquera pas nos portes
non par manque de courage
ou irrésolu
mais sachant qu'il va mourir au combat
s'il est vrai que l'oracle d'Apollon

tombe comme un fruit mûr
et
s'il ne parle, il se tait.

Toutefois, en face de lui, je placerai
un portier inhospitalier
le puissant Lasthénès
sagesse d'ancien mais
portant beau un jeune corps
l'œil est rapide
et la main à la lance n'est pas lente
à saigner la chair
soustraite à la garde du bouclier.
Mais pour l'homme
c'est un don des dieux que la chance.

Le Chœur

Dieux
prêtez l'oreille à nos justes prières
exaucez-les
en retournant contre nos envahisseurs
toutes les plaies de la guerre.
Et toi, Zeus
lance sur eux la foudre et
en dehors de nos murs
fais-les périr.

Journal de traduction Eschyle LES SEPT CONTRE THÈBES

Jacques Roman

CETTE traduction des SEPT CONTRE THÈBES est bien sûr tout d'abord dédiée à Marc Liebens qui m'y a précipité, mais aussi aux acteurs et actrices ayant, du don de la pensée, la bouche.
Je livre quelques fragments écrits, souvent à la hâte, durant le travail, mais c'est bien de cette hâte qu'ils me reviennent, à leur lecture, nécessaires :

Traduire ne consiste pas à tourner autour du pot mais à tomber dedans.

Traduire en rythme n'est pas encore traduire en souffle. Prendre la forme pour rythme, c'est vouloir corriger un bègue en l'obligeant à apprendre par cœur.

Passer en force quand l'image poétique est dite *intraduisible* n'est pas inventer mais ouvrir la porte de l'inconscient où l'image depuis toujours attendait d'être écrite.

En *l'oralité*, la tragédie *va et vite*. La langue le plus souvent va bourgeoise, lourde, grasse, comptable, de son savoir-pouvoir, langue pliée par le bourgeois lourd, gras, comptable en tournée électorale. Savoir-pouvoir affiché faute de savoir tenir compte du savoir perdu, du savoir caché, du savoir qu'au savoir on ne peut verser. Cette langue française si bien gelée au XX^e siècle... depuis on attend la fonte.

Traduire en poète, c'est recourir à la chair vive afin de ressusciter. Entendre dans une langue morte l'immortalité du sens, c'est-à-dire l'écho des voix disparues qui la façonnèrent.

Le traducteur entre dans un édifice dont les trous de lumière ont été obstrués. Il les doit retrouver, les dégager, accueillir une lumière qui pour lui être étrangère n'en est pas moins la mère-lumière de sa connaissance, la mère-lumière revenue le toucher.

J'ai fait deux années de grec dans ma scolarité. Mon professeur, un vieux prêtre aussi pervers que méchant, nous enseignait la langue morte avec cette inébranlable foi de parvenir à nous faire croire en toute mauvaise foi que nous parlerions, un jour, couramment, le grec ancien.

Lorsque je traduis, je n'oublie pas que je traduis une écriture mais lorsque cette écriture est destinée à l'oralité, je rappelle à moi les mots de Barthes : « Celui qui parle

n'est pas celui qui écrit ; celui qui écrit n'est pas celui qui est. »

Ceux qui à Athènes proféraient le texte d'Eschyle parlaient grec couramment, ils étaient des acteurs-poètes. Chez moi, l'acteur-poète qui parle couramment le français essaye d'être un traducteur-poète qui parlerait couramment de théâtre.

Retenir ces mots de Hölderlin dans la lettre à Böhlendorf (4 décembre 1801), concernant le tragique grec :

Mais ce qui nous est propre, il faut l'apprendre, tout comme ce qui nous est étranger. C'est en cela que les Grecs nous sont indispensables. Pourtant, c'est justement en ce qui nous est essentiel, national (c'est moi qui souligne), que nous n'atteindrons jamais leur niveau, car répétons-le, le plus difficile, c'est le libre usage de ce qui nous est propre.

(...)
Car ce qui est tragique chez nous, c'est notre façon de quitter tout doucement le royaume des vivants dans un quelconque emballage et non d'être dévoré par les flammes pour expier la faute de n'avoir pas su les dompter.

J'ai souligné le *national* qui, comme l'écrit Hölderlin, n'est ni la nation ni le destin des Allemands, mais bien *ce qui nous est propre... notre façon de quitter...*, le tragique moderne de la condition humaine et de la mort.

(...)

Non pas extirper les racines mais les cueillir.

Traduire, c'est fouiller l'humus.

Écrire, traduire...

Ce que traduire induit de *chance* pour qui écrit, je crois, n'est formulable qu'en se plaçant en quelque sorte *entre les chaises*. Il me plairait de pouvoir énoncer cette chance.

Peut-être :

Se voir penser ou pensé, à l'écoute de la voix de qui est *parfaitement* mort, ne serait-ce pas retourner le miroir de la mort contre le mur, n'écire jamais qu'au cul de la prétention ? Le *parfaitement* mort partageant avec nous sa part.

Traduire est souvent passer en force, après jugement, décider. Somme toute, passer du *kritiké* au *kritikos*, du subjectif à l'objectif. La racine de ces deux mots grecs,

Jacques Roman est comédien, metteur en scène et en onde, réalisateur indépendant et écrivain. Parmi les œuvres qu'il explore continuellement : Artaud, Roland Barthes, Kafka, Michaux, Bernard Noël, Perec, Pasolini, mais aussi Heiner Müller, Schnitzler, les lettres de Kokoschka. C'est encore un grand découvreur d'œuvres rares, de textes oubliés, d'écrits marginaux qu'il revisite pour en dégager l'urgence et l'actualité. Il est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages (dernière parution : MARIE PLEINE DE LARMES, préface de Bernard Noël, Éd. Lignes Manifeste, 2005). Au théâtre, il a travaillé avec de nombreux metteur en scène dont André Steiger, Martine Paschoud, Benno Besson, Matthias Langhoff et Manfred Karge.

la critique comme jugement et la critique au sens de décider de quelque chose, signifie *crise*.

C'est par l'effet d'une décision que la réflexion entre en *friction* avec l'œuvre d'art qu'elle étudie et qu'elle crée une situation de crise où la vérité de l'œuvre peut apparaître.

Dans le travail de traduction, la crise est *un saut qualitatif dans l'inconnaissance*.

Je ne rêve pas d'une traduction spectaculaire qui produirait des effets snobs, je rêve de parvenir au seuil du sentiment vécu par l'un des premiers auditeurs-spectateurs d'Eschyle.

Le rythme est un travail d'horloger, une affaire de rouages, de poulies pour rester dans le domaine cher à Eschyle. Parfois, une petite poulie en entraîne une plus grande ou le contraire. De l'entraînement des mots, leur agencement, l'oralité apparaît ou disparaît. La description des boucliers faite par le Messager me pose ce genre de problème.

Je me rappelle que Miguel de Cervantès appelait la traduction un *tapis à l'envers* : on voit la trame, les couleurs, mais non pas la splendeur et la délicatesse des teintes et des contours.

J'aime, traduisant, me rappeler la légende de la mort d'Eschyle qui veut qu'un aigle prenant son crâne chauve pour rocher ait laissé tomber sur lui une tortue. Elle me dit que les mots comme des noix se doivent casser à l'aide de l'intuition et de la connaissance. La légende, en l'occurrence, célèbre la *pensée* du poète, la mort ouvrant son crâne terrestre au vent de l'avenir.

Salvatierra dans sa préface, joliment intitulée *Quatre mots à qui les lira* :

«*Déguiser avec les formes obligées (je souligne) de la courtoisie moderne les phrases plates et simples, même vulgaires, que le poète utilise parfois; substituer ses élans osés et le vol d'aigle de sa fantaisie par les timidités et les convenances du vol bas de la médiocrité élégante, serait inventer un Eschyle de salon, très rhétorique et apprêté, mais qui ne serait qu'une caricature amoindrie du père de la tragédie grecque. Laissons cela aux traducteurs français non oublieux de cette régularité et politesse – excusez-nous le gros mot (je m'empresse de souligner) – qui constitue leur fameuse littérature, qui préfèrent la miniature d'un Maissonier à la franchise d'un Vélasquez.* »

Qu'en est-il de ma propre poétique dans la traduction d'Eschyle? La réponse à cette question est difficile, mais je peux dire n'avoir jamais cherché à *plaquer* ma vision de la poésie sur le texte d'Eschyle. Pour autant, bien sûr, cette traduction n'est pas exempte de ma pratique d'écriture. Je dirai qu'on peut retrouver le côté *heurté*, âpre, cette obsession que j'ai toujours eu d'essorer le sens non pour lui faire rendre je ne sais quelle vérité mais bien au contraire pour en ouvrir le gouffre.

En ce qui concerne image et imagination dans la traduction, je prendrai deux exemples : le troisième vers de la tragédie des SEPT CONTRE THÈBES contient une image poétique traduite tantôt par :

défendant ses paupières contre le sommeil

sans laisser dormir ses paupières

sans sommeil

etc.

Littéralement, le grec dit :

sans endormir les paupières dans le sommeil

Je traduis pour ma part :

sans que tombent lourdes ses paupières

L'image est là. La traduire demande à chacun une réflexion à partir des mots grecs, leur ordre, leur sens.

Si je prends un autre exemple, les vers 623 et 624 où littéralement il est dit :

et sa main n'est pas lente à attraper avec la lance ce qui a été dénudé par le bouclier.

Ici, le sens général est aisément saisissable, mais nous guette le risque de traduire de façon explicative ce qui est explicite. Là, il faut, pour rejoindre la poétique d'Eschyle, la nature violente inscrite au sein de son œuvre, tendre vers l'image. Là, ce n'est plus tant la réflexion que *l'imagination* qui doit nous servir d'outil.

et la main à la lance n'est pas lente à saigner la chair soustraite à la garde du bouclier.

En cours de traduction, une nuit, un rêve :

On avait tiré des SEPT CONTRE THÈBES un film. J'assistais assis dans la salle de cinéma aux premières images avant générique. L'écran était noir (vibrant le noir) puis lentement, montait une lumière et l'on percevait des formes en mouvements, formes qui, lentement, elles aussi, se précisaient, et l'on découvrait des hommes assis à même le sol, nuitamment rassemblés autour d'un casque retourné; ils en tiraient chacun à leur tour une pierre; tout cela dans le silence absolu.

On se serait cru dans un film de Kurosawa.

Traduire le théâtre c'est, pour moi, traduire le temps et la mort, comme je dis et répète que mettre en scène une pièce, fut-elle une comédie, c'est mettre en scène le temps et la mort. La voix au théâtre ne résonne que de sa nécessité et donc de son urgence. Dans ce sens-là, l'exactitude rejoint la nécessité et l'urgence, mais elle ne se donne pas pour intellectuellement être appréciée des «spécialistes», elle se donne dans sa vitalité : l'ouverture où elle nous entraîne pour notre soif et notre plaisir. La voix fait résonner les sons de la langue, ces sons surgissent puis s'évanouissent, le temps et la mort, par la *tournure* du poème, nous reconduisent à la vie. Si le metteur en scène est le premier spectateur, le traducteur est le premier *écouteur*. Certes, je traduis les SEPT CONTRE THÈBES, mais ce n'est pas ayant libellé la traduction que j'éprouve satisfaction, je n'éprouve la satisfaction de ce travail qu'à l'écoute *orale*. Le compositeur me comprendra, qui à la lecture de sa partition entend si cela *sonne* ou ne sonne pas.

LE SOUFFLE D'ESCHYLE

D'un jet le filet est jeté où vont les mots au fil aiguisé et l'éclat des sons en éclats, le double tranchant du sens, et vont la terre, l'eau, l'air, l'homme de chair et de cœur debout en proie au roulis des vagues et des dieux. Est-ce de tourner et tourner que la langue les invoque comme on s'excuse? Et l'on aurait inventé les dieux pour réguler le bavardage? Quelle belle invention!

La présence de l'humour, noir dans l'espace tragique, ne s'explique pas par le caractère du sujet mais bien parce que l'humour est une composante culturelle. Les Grecs étaient *humoureux*. Il nous faudrait être plus attentif à la porosité entre le genre tragique et le genre comique. Il est vrai que nous pataugeons dans les marais du drame

où le sérieux dessine en pointillé le nombril de nos douleurs, et que nos comédies morales nous invitent à nous contorsionner en fausse élégance au-dessus de l'abîme de nos lâchetés.

Comme j'aimerais entendre le murmure d'Eschyle traçant son poème! Les traductions ne le trahissent pas, elles sont seulement – c'est énorme – veuves de sa voix. Imaginez Eschyle, le dramaturge, debout auprès de sa tablette, le stylet en main, se reculant et proférant, scandant à voix haute, puis retournant à la tablette. Le voilà qui saisit une spatule pour écraser le vers boiteux et à la fin, après avoir *relu* et *relu* et *relu*, il sourit, une ombre d'inquiétude dans le regard.

On dit, en français, *travail de singe* pour désigner un travail inutile. Cette expression a pris pour moi une autre signification, plus littérale, quand je constate ce que la traduction peut devenir quand elle troque son *risque* (j'allais dire son aventure) contre une *tutelle*, et qu'ainsi elle quête (comme on fait la *quête*) son honorabilité auprès de ses pairs. Ironie, ironie dès lors que dans LES SEPT CONTRE THÈBES, c'est du lien de *paternité* que l'on discourt et cela bien avant que Jean-Paul Sartre ne nous dise qu'il n'y a pas de *bon* père mais que c'est le lien de paternité qui est *pourri*. Permettez, Jean-Paul, qu'à notre tour on vous assène ceci : éblouir les étudiants ébaubis avec une formule éculée chez les grecs relève du travail de singe.

Ma tâche de traducteur, je n'aurais pu l'accomplir sans Emmanuelle Métry. Emmanuelle retourne et remue la langue morte me laissant soudain entr'apercevoir un fragment de sens, un tesson de sens, ramassé précieusement. C'est elle l'archéologue. Moi j'essaye, ouvrier du chantier, de recoller les morceaux et l'inachevé de mon travail n'est pas étranger à la beauté de l'œuvre entrevue inépuisable, telle qu'ensemble nous l'approchons.

Haute école de théâtre de Suisse romande

Titre

Yves Beaunesne

FAIRE ÉCOLE. Comment le théâtre peut-il encore, au XXI^e siècle, «faire école»? Est-il encore possible d'enseigner un art? La question se pose d'une façon qui n'a cessé de s'aiguïser et de se diversifier tout au long du XX^e siècle. L'irruption de la modernité, qui vient différencier et individualiser le rapport au monde, hors des dogmes qui en cimentaient la construction mentale, a bien sûr eu des répercussions fondamentales dans la sphère artistique. L'enseignement des «beaux-arts», séquencé par disciplines, a évidemment été secoué par les différentes révolutions esthétiques, de l'expressionnisme au surréalisme, de l'école du Bauhaus au mouvement Dada. Cette vague de fond touche les arts, et le théâtre n'est bien sûr pas à l'abri d'un renouvellement radical des modes de création. C'est heureux.

Voilà pourquoi, sans doute, les écoles de théâtre sont devenues, parfois à leur corps défendant, des foyers de création, et même les creusets de profondes mutations: l'École du Vieux Colombier de Jacques Copeau, le Studio de Stanislavski, le Théâtre-Studio de Meyerhold, l'Atelier de Charles Dullin, le Studio de Erwin Piscator, l'École du TNP de Chaillot, l'École des Quartiers d'Ivry d'Antoine Vitez, l'Actor's Studio de Lee Strasberg, l'atelier de Grotowski et bien d'autres dont Barba, Craig ou Brecht. Ce lien profond entre renouvellement et transmission, entre recherche et apprentissage, est un héritage qui «n'est précédé d'aucun testament», dirait René Char.

Dès son ouverture en 2003, la Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR), a fait appel à une série d'artistes «en exercice» pour qui ce lieu magnifique est devenu un studio idéal où mener leurs recherches, en les confrontant aux imaginaires d'une nouvelle génération. Il me tenait à cœur d'inscrire notre travail, qui se veut à l'écoute des grands mouvements et de la modernité qui en est issue, comme un travail de recherche collective. L'essentiel de la philosophie de la Manufacture se trouve d'ailleurs dans ce proverbe africain: «Si tu veux marcher vite, vas-y tout seul. Si tu veux marcher loin, marche avec les autres.»

Si l'on ne peut envisager d'art sans technique, il est tout aussi évident que la technique, à elle seule, ne fait pas l'art. Dans cet esprit, il va de soi qu'une école de théâtre se doit de ne pas être uniquement un lieu d'apprentissage de techniques, mais surtout un foyer d'éveil des forces sensibles.

L'école est une préparation à la vie dans le théâtre, loin de l'esprit de compétition. Cela suppose une éthique, cela suppose que les jeunes acteurs⁽¹⁾ s'interrogent sans trêve sur leurs motivations, qu'ils veillent à bien répartir le poids entre l'être et le paraître. Si l'acteur n'est capable que de représenter la face visible de la réalité et non de donner chair à sa face cachée, il restera futile. Le théâtre est un lieu de contradictions perpétuelles: à peine avons-nous posé un principe que nous sommes



(1) Afin de faciliter la lecture du texte, nous renonçons à l'usage systématique des formes féminines et masculines pour désigner les personnes. Il va de soi qu'il s'agit toujours des femmes et des hommes.

mis en demeure de poser son contraire. L'acteur est donc un équilibriste.

Ni théâtre prêt à fonctionner, ni école pour débutants, mais atelier d'expériences pour artistes en formation, la Manufacture s'apparente davantage à un laboratoire théâtral. Elle est imaginée de telle façon qu'un ou plusieurs théâtres puissent naître à partir d'elle, car il s'agit bel et bien de donner aux apprentis comédiens les moyens d'inventer leurs propres gestes et d'aller au-devant de leurs propres désirs pour que le théâtre continue de se régénérer sans cesse. La Manufacture se veut être un théâtre libre dans lequel on peut tout oser. Le travail comme jeu, comme défi heureux à soi-même et aux autres.

Enjeux et esprit de la formation

La Suisse est un des premiers pays européens à s'être préoccupé, et avec une grande exigence, des questions liées à la formation artistique. Le théâtre est ainsi depuis longtemps considéré dans ce pays comme un des maillons essentiels de la formation et

de la transmission. La Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR), a été fondée par la Conférence intercantonale de l'instruction publique (CIIP) des sept cantons francophones ou bilingues de Suisse. Elle est la seule école publique pour l'enseignement supérieur de l'art dramatique en Suisse romande.

Implantée dans une ancienne usine de taille de pierres précieuses, la HETSR, appelée à dessein la « Manufacture », a ouvert ses portes à Lausanne en septembre 2003. Liée dès sa genèse au processus des accords de Bologne, elle poursuit, politiquement et artistiquement, une double vocation : nationale et internationale.

La Manufacture propose une formation de niveau Bachelor (trois ans) pour les comédiens. Le niveau Bachelor forme des généralistes, « un généraliste n'étant pas quelqu'un qui sait tout, mais quelqu'un qui est capable de comprendre tout. » En ce sens, l'enseignement intensif des matières nécessaires à la connaissance et à la pratique du théâtre permet aux étudiants, d'une part, d'acquérir les bases nécessaires pour comprendre les outils de « l'acteur au monde », et d'autre part, de mettre en œuvre leur appréhension personnelle de ces outils.

Au terme de la formation, les étudiants qui ont passé avec succès les épreuves de certification reçoivent un diplôme de Bachelor of Arts in Theatre. Ce diplôme, d'une « valeur » de 180 crédits ECTS, atteste d'une première qualification professionnelle de haut niveau, conformément aux objectifs formulés dans la Déclaration de Bologne. Cette valeur intrinsèque professionnelle du diplôme permettra d'assurer le passage de la Haute École vers la pratique professionnelle, de faire au besoin une interruption des études entre le Bachelor et le Master et d'élargir la mobilité des études au niveau Master au sein d'un large réseau de Hautes Écoles.

Celles et ceux qui ont obtenu le titre de Bachelor es Art pourront, s'ils le souhaitent et après acceptation de leur dossier, entamer des études de second cycle en vue de l'obtention du Master of Arts in Theatre avec spécialisation en mise en scène (filière en trois semestres, projetée dès 2008 en collaboration étroite avec les Hautes Écoles de Zurich, Berne et Verscio).

Des interprètes aptes à s'engager dans de véritables aventures artistiques

La Manufacture forme prioritairement des comédiens au service de leur art. Elle les veut disponibles mais surtout lucides, actifs, aptes à s'engager personnellement dans de véritables aventures artistiques. Des interprètes autonomes qui seront capables d'aborder les différentes esthétiques et figures du métier. Des partenaires artistiques chez lesquels l'être pourra se voir sollicité autant que le savoir.

Un entraînement à différentes techniques de base,

suivi de manière rigoureuse, permettra au jeune comédien de se forger progressivement une connaissance approfondie de son corps et de sa voix, ces instruments avec lesquels il devra, sa vie durant, jouer, composer, raconter.

Équipée d'installations performantes, la Manufacture est apte à fournir les moyens techniques et artistiques nécessaires aux démarches qui associent le théâtre et le travail sur l'image et le son, et ce sans faire l'économie d'une réflexion sur l'interdisciplinarité. Cette réflexion s'exprime dans la diversité même des approches auxquelles l'école offre un lieu de rencontre : formes émergentes, nouvelles écritures scéniques ou encore arts parents comme le théâtre d'objets, le théâtre d'images, le théâtre de rue, le théâtre musical, la marionnette, le cinéma, le jeu masqué.

La Manufacture est aussi pour les jeunes artistes un espace de proposition et d'expérimentations personnelles ou collectives : ils peuvent mener des projets où ils chercheront à éprouver en toute liberté, à définir, à partager leurs propres désirs de théâtre. Concrètement, chaque année, un projet de mise en scène proposé par un étudiant est produit par l'école et ses partenaires privilégiés, répété durant l'été et présenté à la rentrée. Ce spectacle peut servir de premier pas dans l'apprentissage de la mise en scène.

Charte de la Manufacture (HETSR)

L'esprit

L'objectif de l'école est de former – prioritairement – des comédiens au service de leur art, disponibles mais également lucides, actifs, aptes à s'engager personnellement dans de véritables aventures artistiques, des interprètes autonomes qui seront capables d'aborder les différentes esthétiques et figures du métier et de nouer une relation constructive et inventive avec le metteur en scène et ses collaborateurs, des partenaires chez lesquels l'être pourra se voir sollicité autant que le savoir.

L'école est le lieu par excellence de l'art du théâtre, elle a vocation d'être une école du théâtre. La recherche théâtrale, parallèlement à des rendez-vous réguliers avec le public dès la première année, s'entend d'abord comme un cahier d'exercice perpétuel, ce qu'Antoine Vitez rêvait comme le plus beau théâtre du monde : « la salle nue, le maître et les élèves, aucun objet de décoration, la lumière crue, les murs, une table ou des chaises de rebut. Et dans ce lieu sans grâce, la vie fictive se construit – sans grâce de ce lieu – pour trouver la grâce. C'est comme une loi – les usines de rêve que sont les salles de répétition et de cours sont généralement laides. Parfois elles sont encombrées, il faut savoir les utiliser – alors cela peut devenir un décor fabuleux. »



Le privilège accordé à la notion de jeu – du comédien avec lui-même, avec ses partenaires ou avec les spectateurs – induit que comédiens et metteurs en scène ne soient pas des atomes repliés sur leur nombril mais des citoyens ouverts sur le monde dans lequel ils vivent et qu'ils sont chargés de raconter, de transmettre et d'inventer.

L'école est donc un lieu de recherche où le travail sur le savoir-faire est indissociable d'une réflexion sur la participation du théâtre et de l'art au renouvellement du monde. Un lieu animé par des artistes en exercice, engagés dans une pratique qui est elle-même une recherche constante. Un foyer bouillonnant de remise en question de nos gestes artistiques. Car il ne s'agit pas de former des jeunes gens à reproduire mais bel et bien de leur apprendre à travailler, autrement dit de leur donner les moyens d'inventer leurs propres gestes et d'aller au-devant de leurs propres désirs pour que le théâtre continue de se régénérer sans cesse.

Un entraînement régulier de différentes techniques de base, suivi de manière rigoureuse, permettra au jeune comédien de se forger progressivement une connaissance approfondie de son propre corps, cet instrument avec lequel il devra, sa vie durant, jouer, composer, raconter.

Une école est une institution ouverte sur la société. Elle n'est pas un ermitage où se formeraient dans

l'idéalité de futurs comédiens. C'est un lieu vivant, actif, inventif, toujours en mouvement. Les idées y foisonnent, les expériences les plus contradictoires s'y rencontrent. On y croise non seulement des gens de théâtre mais aussi des cinéastes, des écrivains, des peintres, des musiciens, des danseurs, des chanteurs, des artisans, des philosophes, des sociologues, des scientifiques, bref, toutes sortes de personnes capables de vous relier au monde. Car le théâtre met en jeu la condition humaine. Le théâtre doit donner quelque chose à penser en même temps qu'à éprouver.

Notre tâche est d'aider le théâtre de demain à advenir et non pas de perpétuer les formes théâtrales qui nous ont émus quand elles se sont inventées sous nos yeux mais qui, à être répétées, ne peuvent que devenir des formes mortes, les fossiles de ce qu'était la création d'hier.

L'école est aussi pour les jeunes artistes qui s'y forment un espace de proposition et d'expérimentation personnelles ou collectives : à l'initiative de certains d'entre eux, ils pourront mener des projets où ils chercheront à éprouver en toute liberté, à définir, à partager leurs propres désirs de théâtre : désirs affirmés, ballottés, renforcés, déstabilisés, singularisés au gré des questionnements et des enthousiasmes que toute formation artistique ne peut manquer d'engendrer.

Quant à la formation à la mise en scène, elle sera fonction, pour chaque promotion, des besoins et des



compétences en présence. L'émergence d'éventuels apprentis metteurs en scène ne sera pas pensée comme la création d'une section obligée, mais comme une façon de saisir chez l'un ou chez l'autre une aptitude particulière et revendiquée à la transmission du sens, à la création de synergies, au placement des corps dans l'espace, à la musique et aux images. Avec une année de certification qui prévoira un programme complémentaire, dont des stages auprès de théâtres et compagnies.

L'art a toujours subi des pressions, on a toujours voulu le faire rentrer dans l'ordre, l'ordre des idéologies simplistes, des usurpations, des dominants et de l'autorité, des lavages de cerveau médiatiques, l'ordre de ce qu'on appelle « la culture » – cette culture qui est toujours pour la mort de l'individu. Mais l'art se construit systématiquement contre l'opinion des maîtres et des animateurs culturels. Le théâtre est un conflit entre l'élégance et la mode. La mode est le chemin de la soumission, l'élégance, celui de l'impudence. Faire du théâtre, c'est prouver que nous sommes les acteurs de notre propre vie, et que la pente ascendante peut être attirante elle aussi. L'art a toujours subi des pressions, on a toujours voulu le faire rentrer dans l'ordre, l'ordre des idéologies simplistes, des usurpations, des dominants et de l'autorité, des lavages de cerveau médiatiques, l'ordre de ce qu'on appelle « la culture » – cette culture qui est toujours pour la mort de l'individu. Mais l'art se construit systématiquement contre l'opinion des maîtres et des animateurs culturels. Le théâtre est un conflit entre l'élégance et la mode. La mode est le chemin de la soumission, l'élégance, celui de l'impudence. Faire du théâtre, c'est prouver que nous sommes les acteurs de notre propre vie, et que la pente ascendante peut être attirante elle aussi.

Si, par le théâtre, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir.

L'engagement personnel

La Manufacture est un laboratoire théâtral : ni théâtre prêt à fonctionner, ni école pour débutants, mais atelier d'expériences pour artistes en formation. Elle est imaginée de telle façon qu'un ou plusieurs théâtres puissent naître à partir d'elle, et qu'il n'y ait par conséquent qu'une porte de sortie pour ses apprentis : le nouveau théâtre qu'ils fonderont eux-mêmes, et rien d'autre. Car l'idée d'école et l'idée de théâtre ne sont qu'une seule et même idée, elles sont nées ensemble.

Aussi la morale en application ne sera-t-elle pas une morale scolaire mais une morale professionnelle : être à l'heure, savoir son texte, être entendu du dernier rang en sont les prémices. Ensuite aborder le texte avec humilité, sans se faire valoir. Simplement le sens, et l'articulation correcte, avec une intelligence craintive, comme le dit Jacques Copeau. Épeler modestement, sans chercher à épater, sans procédé tout fait, trouver le plaisir du balbutiement, car nous avons le temps. Nous n'aurons pas trop de toute une vie pour devenir les artistes que nous sommes appelés à être.

Mais cet investissement serait vain si les comédiennes, si les comédiens avaient des pensées banales, psychologiquement, moralement, politiquement, philosophiquement. Ils banaliseraient alors la pensée des poètes. Il faut un engagement à chercher une pensée d'acteur originale qui rencontre l'originalité des textes, comme le dit Pierre Debauche. Et pour cela, il faut expérimenter le théâtre comme phénomène global et comme apprentissage social. Nous nous formons sous et avec le regard des autres. Un regard qui devrait être la générosité même : il faut développer le don de soi, règle de vie qui enracine dans tout travail la nécessité du dépassement de soi. Il faut aimer l'idée de troupe pour entrer dans cette Manufacture.

Propos discontinus

Je voudrais une école de l'humilité, où l'artiste aurait à cœur de connaître l'instrument dont il doit se servir et qui doit servir le poète, comme un artisan connaît ses outils. Nos réalisations ne sont que la mise en pratique de nos recherches immédiates ; si elles choquent par leur imperfection, nous croyons qu'elles peuvent intéresser par les indications qu'elles contiennent déjà et que d'autres, après nous, réaliseront avec plus de bonheur.

Parce que théâtre et école vont de pair, c'est comme la mer et le sel, ou Tintin et Milou, on ne peut pas avoir



l'un sans l'autre. L'idée de l'École et l'idée du Théâtre ne sont qu'une seule et même idée.

L'école est la base de l'édifice théâtral. Fonder une école, c'est commencer la maison par les fondations. Ensuite, outre qu'il convient d'aimer les défauts de ses amis, seule une morale professionnelle est à prendre en compte, une morale qui implique des attitudes spirituelles déscolarisées : travailler à la table, converser à partir de ce que nous voyons et entendons, aborder les poètes sans se faire valoir, sans chercher à épater, épeler modestement puisqu'on a le temps, faire table rase des procédés tout faits, à portée de main, découvrir la solidarité de troupe.

C'est-à-dire partir de rien, de la recherche gratuite. Michel-Ange lui-même n'a pas jugé futile de sculpter un bonhomme de neige pour un des Médicis. Comment pourrions-nous ambitionner de faire plus beau ou plus utile ou plus durable ?

Il faut, pour favoriser cette transformation du désir

en démarche authentique, se tenir à l'écoute de chacun, offrir résistance et écho, donner confiance, désigner les risques mais pas interdire. Il faut ouvrir l'imaginaire et, tout en favorisant une liberté essentielle, absolue, apprendre l'exigence. Enseigner le don de soi – éthique, règle de vie qui enracine dans tout travail la nécessité du dépassement de soi.

Je me fais l'effet d'un pêcheur à la romagnoles, ce drôle de trident qu'on lance dans l'eau un peu au hasard. Peut-être parce que je suis parti d'une chose, une phrase de Claudel : « L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination. » Je ne veux pas d'une école trop bas de plafond : « Abaissez les montagnes, que l'on voie la mer ! »

Et puis, nous sommes tous des voleurs. D'ailleurs, au bout du compte, nous serons jugés seulement sur ceci : qui avons-nous choisi de piller, et qu'en avons-nous fait ? J'appelle de tous mes vœux une école pour grandes voleuses et formidables malfrats. C'est-à-dire une bande



qui a ce côté aspirateur, comme Dalida, ce côté curieux de tout. Et qui sait que choisir le théâtre, ce n'est pas faire le choix de la célébrité ni de l'argent. C'est Harry Truman qui disait : « Si tu veux de la reconnaissance, achète-toi un chien. »

L'école publique et gratuite qui a été imaginée ici dès le départ est donc organisée de telle façon qu'un théâtre puisse naître à partir d'elle, et qu'il n'y ait par conséquent qu'une porte de sortie pour ses étudiants : le nouveau théâtre qu'ils fonderont eux-mêmes.

D'ailleurs, défendre une école, c'est bien sûr également défendre une vision du théâtre. Et donc une vision de la vie et du monde. Malgré ses côtés fascinants, il faut avouer que le monde est aussi une vaste poubelle. Prendre conscience de son impuissance à la nettoyer n'a rien de réjouissant. Le théâtre et le monde sont tout sauf une histoire de publicité, c'est-à-dire une histoire avec un homme blanc, beau, de quarante ans, avec une BMW, une femme et deux enfants.

L'engagement à vouloir ébranler la vie quotidienne du monde tel qu'il va, ou plutôt ne va pas, ne sera possible qu'à travers la complicité du spectateur.

Et celui-ci ne peut être actif que si le spectacle crée un univers empreint de contradictions et de conflits. Je crois à un théâtre inachevé, inaccompli. Un spectacle ne doit pas être plus clair que du marc de café. Le théâtre ne doit pas être consolateur : consoler le spectateur, cela signifierait lui montrer des spectacles auxquels il s'attend, qui lui plaisent d'emblée, et ne pas prendre le risque d'un affrontement.

Un spectacle doit être assez poreux pour que le public puisse écrire le sien au fur et à mesure. Le théâtre travaille sur la force des manques. Le théâtre a une fonction de pont, il permet de sortir de cette solitude, et d'éveiller le désir d'un monde autre. Faire toujours en sorte que tout soit possible et ne jamais dire qu'on ne peut pas. C'est dans l'action que l'on organise les choses. Et c'est dans cette dynamique du provisoire que nous aimons travailler.

« N'ayez contre nous les cœurs endurcis, rien ne m'est sûr que la chose incertaine. » (François Villon)
C'est vrai que nous n'avons rien d'assuré, si ce n'est un désir éternellement inassouvi, un désir qui démange.

Le théâtre, c'est comme la bicyclette, ça ne tient debout qu'en avançant.

Loin de l'école

Philippe Macasdar

« Il faut du travail, encore du travail. Il faut une école. »
Alexandre Taïrov

« L'enseignement de l'acteur n'a jamais changé, il faut lui rendre cette justice. Il est aussi déplorable sous tous les régimes, dans toutes les écoles. »
Charles Dullin

« Mais l'école, l'école, il nous faut une école. »
Jacques Copeau

LA RÉCENTE fondation de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande par les sept Cantons de langue française est une décision proprement historique. Cette institution mobilise la volonté politique et les moyens financiers de Cantons qui, pour la première fois, se sont unis pour se doter d'un outil de formation à vocation régionale, nationale et internationale.

Sise à Prilly, commune industrielle limitrophe de Lausanne, cette école a pris place dans les locaux d'une ancienne manufacture, d'où son nom. Idéalement située, entre le Jura et le lac Léman, à bonne distance de Genève, ouverte sur la France et la Suisse romande, proche de la Suisse allemande et du Tessin, La Manufacture occupe une position privilégiée géographiquement et spirituellement.

Le canton de Vaud, à l'image de la Suisse romande dans son ensemble, s'est distingué pour avoir vu séjourner plusieurs figures marquantes de la scène artistique et intellectuelle européenne, de Gogol au couple Pitoëff en passant par Dostoïevski, Strindberg, Stravinsky, Chaplin ou Walter Benjamin... Alliant la culture du vin à la splendeur du paysage, cette région offre, sans pourtant que ses habitants en soient toujours conscients, un climat social et intellectuel propice à la réflexion et au travail.

En quatre ans, Yves Beaunesne et son équipe ont su construire de toutes pièces une école active et solide, ouverte à des élèves suisses et étrangers, et en cela conforme à la pluralité des origines et des influences constituant cette « province qui n'en est pas une » selon la pertinente expression de Charles-Ferdinand Ramuz.

Des jeunes gens à l'expérience variable et d'âges très différents ont commencé à se diriger vers Lausanne, en provenance de Neuchâtel, Fribourg, Genève, mais aussi de Grenoble, Bruxelles ou Poitiers. Pour les accueillir, des professeurs, tous fortement engagés dans la scène contemporaine, se partagent des tâches fixes propres à la formation de base (Robert Bouvier, Denis Maillefer, Marc Liebens, Philippe Morand, Michèle Millner, Heidi Kipfer, Philippe Saire, Marco Berrettini, notamment), alors que des intervenants multiples sont appelés à assurer le renouvellement régulier des points

de vue et des pratiques. Ont enseigné ou vont bientôt s'y atteler : Benno Besson et Claude Régy, Omar Porras, Emilie Valentin, Oskar Gomez Mata, Antoine Jaccoud, Isabelle Pousseur, Madeleine Marion, André Steiger, Lilo Baur, notamment.

Lorsqu'en hiver 2002, Yves Beaunesne m'a proposé de réfléchir à une formule de cours alliant « théorie et pratique » dans la perspective d'un enseignement pratique de l'histoire du théâtre, nous sommes vite arrivés à l'idée de « sorties organisées » suivies d'un « retour avec bilan ».

Sortir de l'école / rentrer à l'école, c'est dans ce double mouvement d'ouverture et de repli que nous nous sommes efforcés – avec Sandrine Kuster qui a bien voulu accepter de me rejoindre dans cette fragile initiation – de mettre sur pied un cours itinérant, à la manière d'une dramaturgie appliquée. C'est ainsi que chaque nouvelle promotion (A, B et, à présent, C) a été invitée, durant une année, à se rendre au spectacle (théâtre, danse, opéra, performance...) et à s'exercer à l'analyse critique, au-delà des réactions spontanées et bien souvent faiblement argumentées.

Loin de l'école (ou la fièvre du vendredi soir) est à prendre au pied de la lettre. La première année, nous sortions le vendredi soir, et le samedi matin nous reprenions le fil de la discussion engagée la veille, à chaud. Par la suite, ce rendez-vous rituel de fin de semaine a cédé la place à des allées et venues moins systématiques. Mais la fièvre n'est pas retombée... En s'éloignant physiquement de l'école, les élèves se retrouvent, en groupe, non seulement face à des spectacles différents mais aussi dans des villes et des théâtres divers, loin de Lausanne : Monthey, Annecy, Genève, Chambéry, Thonon... Le déplacement physique est aussi mental.

Faire sortir les élèves de l'école pour les conduire au théâtre est un geste minimal, voir un service minimum. C'est à la fois volontariste et peut même sembler aller de soi. C'est précisément ce qui caractérise notre démarche : travailler sur les lieux communs, les réflexes conditionnés, les jugements hâtifs et expéditifs, tentant de dépasser ainsi le sempiternel « j'aime / j'aime pas » pour se forger un regard et une posture structurée. Exercice d'observation et d'attention à ce qui est *autre*, qui ne correspond pas à ce que l'on croit savoir.

Notre mission consiste à dégager dans la multitude, les possibilités et le hasard des programmations, les quelques soirées susceptibles de leur faire prendre connaissance de démarches vers lesquelles ils ne se tourneraient pas toujours d'eux-mêmes.

Aller au spectacle ensemble, éprouver séparément, mais dans la proximité des autres, le jeu d'un comédien, le style d'un texte, la dynamique d'une distribution, la scénographie, les lumières, le son, la mise en scène, sont des composantes qui appellent en retour une réception concrète et de préférence partageable.



Sortir pour mieux nourrir, apprécier, comprendre, contester ce que les travaux et les jours de l'école représentent : mettre les enseignements en perspective.

Les deux premières années, les élèves ont pu découvrir le travail, par ordre d'apparition, d'Éric Lacascade, Wayne Traub, Gilles Jobin, Rodrigo Garcia, Matthias Langhoff, Omar Porras, Olga Mesa, Jean-Paul Wenzel, L'Alakran, Irina Brook, Jérôme Deschamps, Piotr Fomenko, Dan Jemmet, Olivier Py ou Arpad Schilling, notamment.

À plusieurs reprises, des rencontres ont eu lieu dans la foulée de la représentation ou à l'école.

Par ailleurs, nous avons invité des artistes, sans forcément avoir vu leurs spectacles. Je me souviens d'une matinée saisissante passée en compagnie de Gérard Guillaumat.

Notre souci est d'impliquer les futurs comédiens et metteurs en scène dans un processus qui s'apparente à une « école du spectateur ». Artisans de la scène, leur tâche (et leur dé-plaisir) est de l'appréhender de l'extérieur, puis de mettre en relation la chose nouvellement observée avec les choses connues (reconnues), alternant perte et renaissance de repères. Un débat s'organise, entre ordre et désordre, chacun se jette à l'eau, la confrontation des points de vue se développe, le groupe se teste, se remet en question, se renforce. Une petite assemblée voit le jour.

Sortir de l'école ou remuer l'eau de l'aquarium. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.

Avec le temps, et sans pouvoir malheureusement entrer ici dans le détail, *Loin de l'école* apparaît comme le négatif (au sens photographique) de l'école, la coulisse,

le hors-champ, le point de fuite et aussi sa récréation... Faire le point sur l'état du théâtre (des théâtres), troubler la vue, la préciser, la révéler enfin comme on fait d'une photo, tel est le geste qui nous anime.

En l'absence délibérée d'un cours régulier d'histoire du théâtre, la Manufacture a élaboré, avec *Loin de l'école*, une espèce d'espace d'histoire du théâtre concrète, fatalement lacunaire, mais dont les fragments d'expérience vécue par les élèves conduisent à établir des passerelles avec la mémoire du théâtre (écrite, orale ou audiovisuelle).

En clair, un spectacle est susceptible d'être analysé à partir des résonances, filiations et autres références qui donneront lieu à un chapitre provisoire (un cours / un récit) sur le théâtre et sa mémoire. Articulant pratique et théorie, intuition et analyse, notre quête est un peu celle du « gai savoir », inquiète, curieuse, grosse d'incertitudes productives et d'espérances têtues.

Aujourd'hui, Sandrine Kuster et moi sommes heureux de poursuivre avec la troisième promotion (C) une démarche au potentiel encore considérable, et qui nous réserve encore bien des surprises.

L'invitation d'*Alternatives théâtrales* et de Marc Liebens m'aura cependant permis de cerner combien toute véritable entreprise pédagogique participe d'une utopie et d'un fantasme plus ou moins collectif, qu'il faut se garder de travestir en (grande) illusion (comique ou non).

Il faut se souvenir de celui qui oublie par où mène le chemin.

Héraclite d'Éphèse