

Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse

Instantané de l'histoire de l'écriture théâtrale en Suisse francophone, l'anthologie que voici cherche, au carrefour du millénaire, à brosser le portrait des plumes romandes de trois générations d'auteurs qui ont décidé, en janvier 2004, de se réunir pour réaffirmer leur désir d'écrire au cœur des théâtres d'ici et d'ailleurs en fondant leur association : les Écrivains Associés du Théâtre de Suisse, présentés ici par Sylviane Dupuis.

En répondant à la question de la journaliste Sandrine Fabbri : « Pourquoi » ils écrivent du théâtre, et en proposant aux publics et aux professionnels un extrait de texte récent et une bio-bibliographie de chacun pour la question du « comment », les auteurs présentés ici conjointement permettent au lecteur de se faire une idée de la diversité, de la richesse, des directions et des errances de l'écriture théâtrale de notre région.

Situés dans l'histoire du théâtre romand par Joël Aguet et regardés attentivement et subjectivement par la journaliste Anne Fournier, les lecteurs et les auteurs pourront ainsi mieux saisir la place que les écritures dramatiques occupent dans ce paysage provisoire.

Acte militant, objet promotionnel, geste volontaire vers l'extérieur, le *Livre des eat-ch* est également un outil précieux pour les partenaires essentiels de l'écrivain : le public, les metteurs en scène, les directeurs de théâtre, les éditeurs et les collègues d'autres pays.

LE CONSEIL DE DIRECTION :

Abmed Belbachir, Michel Beretti,

Olivier Chiacchiari, Anne Cuneo,

Gilles-Souleymane Laubert, Yves Robert

Ce livre se prolonge par le site www.eat-ch.org

Enjeux; Hors-Série

Le Livre
des écrivains associés
du théâtre de Suisse



Théâtre en camPoche
Enjeux; Hors-Série

*Collection « Théâtre en camPoche »,
dirigée par Philippe Morand,
publiée en partenariat avec la Société Suisse des Auteurs (SSA)*

Cet ouvrage a été réalisé grâce aux précieux soutiens de :
Société suisse des auteurs – Fondation Leenaards
– Loterie romande – Canton de Genève – Ville de Genève
– Canton de Vaud – Ville de Lausanne – Canton de Fribourg
– Ville de Fribourg – Canton de Neuchâtel
– Ville de Neuchâtel – Ville de la Chaux-de-Fonds –
Canton du Jura – Canton de Berne – Canton du Valais
– Ville de Sion

Il a été subventionné par la Fondation suisse
pour la culture Pro Helvetia dans le cadre de la promotion
des livres de poche suisses en langue française

« Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse »,
« Enjeux ; Hors-Série »,
deux cent trente-troisième ouvrage publié
par Bernard Campiche Éditeur,
a été réalisé avec la collaboration
de Gérald Chevolet, Sandrine Fabbri
et Marie-Claude Schoendorff

Couverture et mise en pages : Bernard Campiche
Photographie de couverture : Yves Robert
Photogravure : Bertrand Lauber, Color+, Prilly,
& Cédric Lauber, L-X-ir Images, Prilly
Impression et reliure : Imprimerie Musumeci,
Quart (Val d'Aoste)
(Ouvrage imprimé en Italie)

ISBN 978-2-88241-233-1

Tous droits réservés, pour la présente édition
© 2009 Bernard Campiche Éditeur
Grand-Rue 26 – CH-1350 Orbe
www.campiche.ch

« *Il y a encore à dire* » :
la création des eat-ch

« **L**ES ANCIENS, monsieur, sont les anciens. Et nous sommes les gens de maintenant. » En page 2 du livre rouge des « Écrivains associés du théâtre » intitulé : *Quoi de neuf ? L'auteur vivant !*, paru en juillet 2001¹, la déclaration empruntée à Molière a valeur de manifeste. Suit une autre citation, de Bernard-Marie Koltès : « Personne, et surtout pas les metteurs en scène, n'a le droit de dire qu'il n'y a pas d'auteurs. Bien sûr qu'on n'en connaît pas, puisqu'on ne les monte pas, et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions, alors que c'est la moindre des choses. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si on ne leur demande rien et qu'on ne tâche pas de tirer le meilleur de ce qu'ils font?... » Mort en 1989, Koltès (qui, lui, eut la chance de s'attacher Patrice Chéreau durant sa trop courte trajectoire de dramaturge) prend acte d'un état de fait que Vinaver, à son tour, dénonce dans ses *Écrits sur le théâtre*² : l'auteur dramatique vivant serait aujourd'hui « en voie de disparition », non parce qu'il n'en existe plus, ou par manque de talent, mais

¹ *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! – État des lieux et propositions* (collectif des EAT-France) *du théâtre*, hors-série n° 14. Paris, juillet 2001.

² Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1998.

parce qu'*on ne lui demande plus rien* et que son rôle s'est progressivement effacé devant la prise de pouvoir du metteur en scène, qui préfère monter *son* Shakespeare revisité, *son* (troisième) Molière ou *son* adaptation de roman plutôt que de se risquer à créer la pièce d'un(e) inconnu(e) qui, elle, pourtant, offrirait aux spectateurs d'aujourd'hui un « examen du réel » (Enzo Cormann) et leur tendrait un miroir subjectif de leur quotidien, de leur histoire, de leur sensibilité ou de leurs rêves...

À l'aube du III^e millénaire, les créations d'auteurs vivants ne représentent en effet que... 8 % de la création théâtrale en France, contre 35 % en Allemagne! Depuis au moins trente ans, le répertoire français se « muséalise », et envoyer une pièce à un théâtre ou à un metteur en scène se révèle aussi utile que de ne rien faire, aucune réponse n'arrivant jamais. C'est fort de ce constat que, en juin 2000, un collectif d'auteurs dramatiques (parmi lesquels Michel Azama, Philippe Minyana ou Véronique Olmi, rejoints – parmi bien d'autres – par Valère Novarina, Olivier Py et Michel Vinaver) fonde les « Écrivains associés du théâtre » (eat), dont « le but premier est de redonner la parole et surtout les scènes » aux dramaturges contemporains de langue française. « Les inventions des nouvelles formes viendront de l'écriture elle-même, martèle Xavier Durringer. Nourris nous-mêmes du passé, nous préparons l'avenir. » Et Enzo Cormann : « tout est encore à inventer », « il y a encore à dire ». En octobre 2001, ils sont deux cents.

Membre fondateur de ce mouvement qui, très vite, va remporter des victoires inattendues (le dramaturge Jean-Michel Ribes devenant le directeur du Théâtre du Rond-Point à Paris, aujourd'hui entièrement dévolu à la création d'auteurs vivants, suivi quelques années plus tard d'Olivier Py auquel se voit confiée la direction de l'Odéon, et la dramaturge Louise Doutreligne accédant à la direction de la SACD, tandis que les subventions du Ministère affluent), Michel Beretti (ralliant Gérald Chevolet et la soussignée) rêve d'en exporter la formule en Suisse romande, en la réinventant. Après plusieurs débats nourris entre auteurs dans les locaux de la SSA, ce sera chose faite, le 17 janvier 2004: saluée avec enthousiasme par nos collègues français, la création des eat-ch a lieu au Théâtre du Passage à Neuchâtel, qui accueille pour une journée un « marathon » de soixante lectures d'auteurs suisses francophones vivants auxquels se joignent quelques auteurs français. Soixante-dix comédiens offrent gratuitement leurs lectures; on croise dans le hall Bernard Liège et Jacques Probst, ou Agota Kristof, mais aussi Michel Viala, disparu des scènes depuis des années et que le Poche Genève Théâtre en Vieille-Ville inscrira la saison suivante à son programme; ou encore deux jeunes inconnues: Sandra Korol, qui accédera deux ans plus tard à la scène du Vidy-Lausanne, et Valérie Poirier, dont la pièce lue ce jour-là sera créée en 2006 au Théâtre du Grütli. On rencontre même, dans le public, metteurs en scène et directeurs ou directrices de

théâtre... Et l'on se retrouve à la fin, toutes générations confondues, autour d'un repas offert par les eat, dont l'intrépide comité s'était lancé sans un sou dans l'aventure!

Trois ans plus tard, les eat-ch, qui visent à «affirmer la présence et la place de l'auteur vivant, et plus particulièrement des auteurs francophones écrivant en Suisse, dans les institutions et la vie théâtrale», regroupent la quasi-totalité des auteurs dramatiques actifs en Suisse romande. Forte de quarante-cinq adhérents, qui tous ont été joués sur scène et/ou publiés, l'association, désormais soutenue par la SSA, la Loterie, La Fureur de Lire à Genève, plusieurs villes ou cantons et de nombreux théâtres, a organisé en 2005 un deuxième «marathon» au Théâtre Vidy-Lausanne (précédé d'un débat entre auteurs et metteurs en scène), un «café littéraire» au théâtre des Osses à Givisiez-Fribourg (comportant des lectures d'auteurs suisses alémaniques et francophones suivies d'un débat avec le public), et une série de lectures de pièces intégrales dans trois théâtres genevois de l'institution (la Comédie, le Poche et le Théâtre de Carouge), qui ont collaboré pour l'occasion et généreusement assumé l'ensemble de la manifestation.

En 2006, trois auteurs membres des eat-ch ont participé, en France, au Festival Textes-en-l'air de Saint-Antoine-l'Abbaye près de Grenoble, tandis qu'en septembre le Théâtre Extrapol (Jura) accueillait un week-end de lectures et de débats. En

2007 s'est déroulé le Festival Février des auteurs organisé à l'initiative du Théâtre du Passage et conjointement avec les eat: ralliant l'ensemble des théâtres du canton de Neuchâtel, il a proposé lectures, créations de pièces et débats. La même année a été lancé à Genève un partenariat avec les écoles secondaires et l'Université, qui inviteront des auteurs à rencontrer les étudiants genevois, ou à écrire une pièce pour et avec eux, dans le cadre des ateliers-théâtre ou des cours de français.

... Révolution sans précédent? Oui et non. Ils ont été nombreux, au début, à nous prédire l'échec, comme on aime si bien à le faire dans nos contrées dès qu'on y tente quelque chose, et à nous rappeler que les quelques initiatives précédentes de ce type avaient toutes fait long feu. Nous avons voulu croire que des textes d'auteurs vivants (et même suisses romands...) pouvaient rencontrer un public, et que théâtres et auteurs accepteraient de se rallier au mouvement. Quelques pionniers, ou pionnières, avaient ouvert la voie: Gisèle Sallin au Théâtre des Osses, Anne Bisang à la Comédie de Genève, et François Rochaix (aujourd'hui directeur du Théâtre de Carouge), tous avaient passé commande de pièces inédites à des auteurs. Mais surtout: en tant que directeur du Poche Genève, Philippe Morand avait, pendant sept ans, exclusivement consacré sa programmation aux textes contemporains – en remplissant son théâtre! Une action aujourd'hui poursuivie par Françoise Courvoisier, qui lui a succédé en 2003. Le moment semblait donc propice,

et la situation un peu moins critique qu'en France (de peu : de 10 à 12 % d'auteurs vivants à l'affiche en Suisse romande pour 2004) ; mais le succès de l'entreprise, soutenue dès le début par la presse, a dépassé nos espérances, amenant *Le Temps* à titrer en page 3, le 23 novembre 2005 : « Jamais les dramaturges vivants suisses n'ont été aussi nombreux sur les affiches. » C'était le soir du lancement officiel de la nouvelle collection de théâtre *Enjeux*, chez l'éditeur Bernard Campiche. Qui, à la question : « Pourquoi vous être engagé ? », répondit : « Parce qu'il y a plus de dynamisme chez les dramaturges que chez les romanciers de la région. » Parmi les principales raisons de ce renouveau théâtral, l'article mentionnait aussi « la création en janvier 2004 des eat {...}, force de frappe constituée sur le modèle des eat français ».

Dont acte. Une première étape est donc remportée. Mais demeure une ombre au tableau : s'il est arrivé à Michel Vinaver, souvent déçu des mises en scène de ses pièces, de les appeler ironiquement des « mises en trop », le passage du texte à la scène n'en reste pas moins l'épreuve décisive, parfois éprouvante, mais nécessaire, qui seule permet à l'auteur dramatique de « tester » sa pièce et de progresser dans la connaissance de son art – comme au texte lui-même de s'incarner au présent dans le corps des acteurs et l'espace, de devenir théâtre (et donc : *événement collectif*) au sens plein du terme, de trouver son ou ses publics. Or, trop souvent, on se contente de *lectures* des textes contemporains au lieu

d'oser les propulser sur scène (ce qui, bien entendu, coûte nettement plus cher, suppose une prise de risques accrue et l'audace d'inventer du nouveau). Ou bien, un auteur est joué une fois, voire même deux ou trois, puis – quel qu'ait été son succès – oublié: « Le drame, c'est qu'il n'y a pas de suivi », observait Joël Aguet en 2005, évoquant le cas exemplaire d'Olivier Chiacchiari – qui a aujourd'hui retrouvé son public avec deux créations genevoises, en automne 2006.

Le numéro de juin 2005 de la très renommée revue *Littérature* s'intitulait: « Théâtre: le retour du texte ? ». Souhaitons pour nous qu'il en aille ainsi ces prochaines années; et qu'on y assiste non seulement – en dépit des théoriciens du « théâtre post-dramatique » qui ont prétendu l'évacuer au seul profit de la « performance » – au retour (et à la réinvention perpétuelle) du texte de théâtre, mais aussi et surtout du texte *joué*! Alors seulement les « Écrivains associés du théâtre » auront vraiment rempli leur rôle.

SYLVIANE DUPUIS

www.eat-ch.org
leseatch@gmail.com

Maîtres anciens

DEPUIS quand les auteurs dramatiques de Suisse romande ont-ils songé à s'organiser et à promouvoir ensemble leur travail? L'histoire nous l'apprend¹: la première expérience de ce genre remonte à trois générations à peine, vers la fin des années 30, et court sur la décennie suivante. Bien sûr, on écrit ici pour le théâtre depuis bien plus longtemps. Des auteurs dramatiques ont été montés et publiés sur les terres francophones entre Alpes et Jura déjà bien avant que, vers 1830, ne s'élabore la notion de Suisse romande. Des passions, des mystères, des soties ou des jeux ont été réalisés au Moyen Âge et diverses formes similaires se sont perpétuées jusqu'au XVIII^e siècle dans les régions demeurées catholiques. Les cantons qui passent à la Réforme voient, eux, éclore tout un courant original de théâtre protestant virulent dont l'œuvre majeure, *Abraham sacrifiant*, de Théodore de Bèze, étonne encore par sa force plus de quatre siècles et demi après sa création à Lausanne en 1550.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et jusqu'en 1840, le théâtre de société est très à la mode dans les bonnes familles. À partir de 1750, aussi, les tournées professionnelles se multiplient et

¹ Voir les chapitres «Le théâtre et ses auteurs», dans l'*Histoire de la littérature en Suisse romande*, tomes 2, 3 et 4. Lausanne: Payot, 1997-1999.

les troupes elles-mêmes, ou leur directeur, font bâtir des théâtres provisoires en bois, avant que des investisseurs privés ne commencent à construire des salles plus durables pour les accueillir. Plusieurs auteurs régionaux écrivent et sont joués à ces occasions, ou lors de séjours à Paris, comme François Tronchin ou Jean-Jacques Rousseau. Dès le XIX^e siècle en France, grâce au nouveau droit d'auteur, il devient possible de vivre et même de faire fortune en écrivant des pièces de théâtre : considéré jusque-là comme un mal nécessaire par les troupes qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, le rémunéraient aussi peu que possible, l'auteur prend dès lors une place déterminante et, durant plus d'un siècle, on appellera « maître » chacun de ceux qui auront connu quelque succès. En Suisse, sans cour dispensatrice de postes rémunérateurs ou de prébendes, et sans reconnaissance du droit d'auteur international (qui n'interviendra qu'en 1922), il n'est guère possible, pour les auteurs de talent, de vivre de leur plume autrement que par le journalisme. Ceux qui écrivent pour le théâtre s'installent alors à Paris, comme Marc Fournier et Marc Monnier, ou se manifestent au gré des circonstances, souvent pour défendre leurs idées.

Dès la fin du XIX^e siècle, quelques expériences permettent de regrouper divers auteurs et artistes au sein de mouvements éphémères. Ainsi, dans le cadre de l'Exposition nationale suisse de 1896 à Genève, autour du Théâtre d'ombres du Sapajou, des auteurs et des peintres genevois collaborent à des œuvres dont le raffinement technique comme les qualités

graphiques et littéraires n'auraient pas détonné aux grandes heures du Chat Noir parisien.

Jusqu'en 1914 en tout cas, les compagnies d'amateurs restent les principales réalisatrices de textes dramatiques d'auteurs régionaux. Ainsi René Morax (1873-1963), reconnu dès ses premières pièces comme l'auteur naturaliste que la Suisse romande attendait pour exprimer sa réalité et son histoire, doit l'essentiel de ses premiers succès à des comédiens amateurs. L'entreprise estivale et biennale du Théâtre du Jorat, qu'il bâtit à Mézières dès 1908, ne fait appel que peu à peu à des comédiens professionnels, lorsque ceux-ci deviennent capables de rendre avec crédibilité des personnages romands. Morax suscite une grande adhésion populaire durant cette période avec des thèmes qui touchent le cœur des foules, servi qu'il est par son écriture lyrique et émouvante en adéquation avec la musique et les chœurs, qu'ils soient du compositeur Gustave Doret ou d'Arthur Honegger.

Émile Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia révolutionnent alors la pratique et les idées sur le jeu comme sur l'espace scénique, et l'écriture dramatique est l'un des rares domaines artistiques à n'en pas tirer parti pour se renouveler formellement, à quelques exceptions près. L'un des seuls à mener en ce sens une recherche originale est Fernand Chavannes (1868-1936), dont le *Mystère d'Abraham* (1916) inspire à son tour Charles Ferdinand Ramuz pour l'*Histoire du soldat* (1918). Chavannes travaille ensuite avec trois des plus importants metteurs en scène de son temps : Jacques Copeau de passage à la Comédie de Genève pour *Guillaume le Fou* en juin

1916, puis Georges Pitoëff. De 1914 à 1919, la revue des *Cahiers vaudois* édite les textes de Chavannes, de Ramuz et de Morax, en même temps qu'elle constitue pour eux un important lieu d'échange et de rencontre avec d'autres auteurs romands, des illustrateurs, des musiciens. Quant aux Pitoëff, venus de Russie, ils fondent leur propre compagnie professionnelle à Genève avant de s'installer définitivement à Paris en janvier 1922 avec toute leur troupe de comédiens suisses, parmi lesquels l'inénarrable Michel Simon et deux animateurs qui compteront plus tard en Suisse romande : Jean Bard et Jean Hort.

Durant l'entre-deux-guerres, plusieurs metteurs en scène travaillent en effet avec des compagnies professionnelles et présentent de nombreux textes d'auteurs suisses, le plus souvent hors des grandes scènes officielles. Ainsi Jean Bard (1895-1983) avec le Théâtre suisse romand (1927-1930), puis durant plus de vingt ans avec la C^{ie} Jean-Bard, part de Genève et tourne dans la Suisse entière. Carmen d'Assilva (1890-1939), qui a joué chez Jacques Copeau à Genève et à Paris, enseigne dès 1924 dans son Studio d'art dramatique et monte des spectacles avec la C^{ie} du Studio plusieurs étés consécutifs au Théâtre du Parc des Eaux-Vives qu'elle dirige. De 1937 à 1939, le Parisien Pierre Valde, sorti de l'école de Dullin, dirige à Genève son Théâtre du Temps avec la comédienne Germaine Tournier. Après vingt années passées avec les Pitoëff, Jean Hort (1898-1968) fonde sa compagnie et donne en Suisse, de 1940 à 1947, près de six cents représentations

d'une trentaine de pièces, dont une dizaine sont des créations d'auteurs du pays.

Au cours des années 30 et 40, des animateurs font de leur compagnie d'amateurs des creusets du développement théâtral régional. À Neuchâtel, Jean Kiehl (1912-1968) fonde en 1934 la C^{ie} de la Saint-Grégoire. À La Chaux-de-Fonds, Magali Hello, c'est-à-dire l'institutrice Berthe Pfenninger (1892-1954), lance l'expérience brève mais remarquée des Compagnons de Saint-Nicolas, compagnie d'enfants et adolescents (1935-1940), écrivant pour eux des « jeux historiques ». Jo Baeriswyl (1892-1988), formé à l'école de Jaques-Dalcroze, fonde à Genève en 1936 avec Alexandre Cingria les Compagnons de Romandie dont le but est de faire connaître les chefs-d'œuvre du théâtre catholique, pour la plupart adaptés par René-Louis Piachaud. À Lausanne, enfin, n'oublions pas l'activité débordante de la Muse et du Théâtre vaudois, défenseurs d'un répertoire populaire, souvent rural, comme celui de Marius Chamot (1880-1937), ni celle du Cercle théâtral et littéraire fondé en 1930 ou celle des Compagnons de la Marjolaine (1933-1938), groupe de jeunes mené par le Fribourgeois Paul Pasquier (1904-1982) formé au Conservatoire de Lyon.

LES AUTEURS ROMANDS À LA CONQUÊTE DES GRANDES SCÈNES

En 1936, la Comédie annonçait deux pièces suisses sur les trente réalisations prévues au

programme de sa saison, et les auteurs du pays ne figuraient tout simplement pas à Lausanne. La piètre situation de l'écriture théâtrale romande sur les grandes scènes de la région n'était pas neuve, mais les succès importants rencontrés ailleurs par ces auteurs montraient à l'évidence qu'ils auraient dû recevoir davantage d'attention chez eux. Le cas le plus instructif à cet égard fut celui de *6^e étage*, d'Alfred Gehri, pièce créée en mars 1937 pour deux représentations, à l'occasion des soirées dites « au bénéfice » des artistes de la troupe du Théâtre municipal de Lausanne. Pour ces soirées, les comédiens choisissaient leur réalisation à leurs risques et périls, en toute indépendance des critères directoriaux. Le directeur, Jacques Béranger, s'était toujours refusé à monter le texte de Gehri et il fallut que la pièce triomphe à Paris au Théâtre des Arts six mois après les deux représentations dites « au bénéfice » et qu'elle y dépasse la centième représentation pour qu'il se décide à la reprendre à Lausanne. En revanche, sur la scène du Casino-Théâtre de Genève, la saga familiale romande de *Paul et Virginie* rencontre dès 1937 un énorme succès public : elle est due à deux comédiens passés à l'écriture, le Genevois Alfred Penay (1896-1955) et le Vaudois Charlie Gerval (1892-1987), qui l'ont d'abord imaginée pour la radio. La réussite de l'entreprise incite le directeur, Alfred Fradel (1877-1941), à entrouvrir à quelques auteurs romands les portes d'un lieu jusque-là dévolu aux pièces parisiennes de boulevard. Dans le contexte de la guerre, ces succès encouragent alors les auteurs à se rassembler et à s'unir.

L'ÉVEIL DES AUTEURS DRAMATIQUES ROMANDS

Le 14 septembre 1940, la Société des auteurs dramatiques romands (SADR) est fondée à Lausanne; elle élit un comité composé d'un auteur par canton francophone. Par ses statuts, elle se donne pour but « de créer et d'entretenir une solidarité effective entre les auteurs dramatiques suisses de langue française, de protéger les intérêts artistiques et matériels de ses membres et, plus généralement, de défendre la cause du théâtre en Suisse romande¹ », mais les droits restent gérés par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) de Paris. Combatif, Alfred Gehri précise que la priorité est de faire accéder des auteurs romands aux grandes scènes de Lausanne et de Genève. Ce mouvement peut s'appuyer sur *Le Mois théâtral*, périodique qui, depuis 1935, publie d'une à trois pièces par mois et donne des informations relatives à l'activité théâtrale locale. Il est diffusé dans toute la Suisse romande, et fourni comme supplément mensuel de deux hebdomadaires: *La Patrie suisse* et *La Femme d'aujourd'hui*.

À cette activité coordonnée des auteurs, la Comédie de Genève répond en multipliant considérablement ses créations romandes pour la saison 1940-1941: elle en présente dix-sept, soit plus du

¹ « Statuts de la Société des auteurs dramatiques romands », In: Genève: Meyer, *Le Mois théâtral*, n° 70, octobre 1940, p. 28.

tiers des quarante-trois réalisations de la saison. Les principaux auteurs de ces textes, pour la plupart en un acte, sont Paul Casetti, Henri Mugnier, René Besson, Albert Verly, Pierre Vallette, André Marcel, Rodo Mahert, Paul Charmont, René-Louis Piachaud. *Le Mois théâtral* précisera, avec une satisfaction manifeste, que le résultat du bilan de saison de la Comédie est bénéficiaire, alors que certains promettaient la ruine à qui programmerait des œuvres romandes. La saison suivante, la Comédie renouvelle l'expérience et met à l'affiche onze pièces d'auteurs romands, dont plusieurs en trois actes. Cette politique doit aussi beaucoup au nouveau directeur du lieu, Maurice Jacquelin (1895-1975), Français établi et marié en Suisse depuis dix ans. À Lausanne, en revanche, le Vaudois Jacques Béranger inclut tout au plus trois réalisations en un acte et, la saison suivante, il refuse toute pièce romande, attitude qui incite l'exécutif municipal, mobilisé par l'indignation des auteurs, à venir soutenir leur cause en évoquant l'hypothèse de quotas inscrits au cahier des charges. La situation ne s'améliore cependant pas.

Reste aux auteurs le débouché important que constituent déjà pour eux les studios de Radio-Genève et de Radio-Lausanne: d'août à septembre 1941, par exemple, Radio-Lausanne a diffusé six comédies, huit jeux et douze fantaisies radiophoniques, six adaptations théâtrales, un roman policier en sept épisodes et a rediffusé quatre œuvres, le tout signé par des Romands. Parmi les principaux fournisseurs de la radio en pièces policières, citons

Georges Hoffmann (1894-1962) et Marcel de Carlini qui inventent les personnages du commissaire Galloix, de Roland Durtal et du malin Picoche, trio d'enquêteurs devenus très populaires, qu'ils portent aussi avec succès à la scène.

LES REGISTRES DOMINANTS

Pour l'essentiel, les pièces de théâtre romandes de cette époque, et de toute la première moitié du XX^e siècle d'ailleurs, appartiennent à deux types de répertoires : le « Village Suisse » et le « Boulevard Helvétique ». Le registre historique se fait en revanche plus rare qu'au XIX^e siècle.

De 1896 aux années 40, le topos du « Village Suisse », repli identitaire sur un monde rural donné pour modèle de « l'helvétitude », s'est répandu sur les scènes. Ce flot de littérature théâtrale à thèmes ruraux, avec des personnages paysans ou montagnards « dans leur cadre naturel », montre l'Arcadie helvétique comme le dernier refuge où puisse se rêver une société sans conflits sociaux. Il faut reconnaître que l'exotisme alpestre a pu exercer un réel attrait sur les citadins, jusqu'à triompher par exemple à l'Opéra-Comique de Paris avec *Les Armaillis* (1906), de Daniel Baud-Bovy et Henri Cain, sur une musique de Gustave Doret. Ce répertoire rural propose les modèles passésistes d'un terroir enjolivé, comme dans les pièces de Jules-Henri Blanc (1874-1938) ou du comédien et chanteur populaire Marius Chamot (1880-1937), ou

encore de la proluxe Marthe Matter-Estoppey (1888-1968). Parmi beaucoup d'autres titres, on retient l'inénarrable *Président de Vionc*, d'Aloys Theytaz (1909-1968), sur les jeux politiques valaisans, ou un drame étrange, *Le Pont de la Mandosse*, de Paul Casetti (né en 1905). L'œuvre majeure qui domine tout ce répertoire reste *Les Vieux Prés* (1939), du poète et pédagogue neuchâtelois Jean-Paul Zimmermann (1889-1952), drame jurassien aux antiques réminiscences païennes où les forces obscures de la terre et du désir mènent à l'inceste, puis se dénouent dans la folie et dans le meurtre.

En contrepoint, sur cette même période, apparaît un théâtre lié aux réalités sociales, qui est surtout le fait de l'activité des organisations politiques ouvrières et des salles des Maisons du Peuple. Parmi les rares textes qui furent imprimés se trouvent ceux de deux auteurs édités par ailleurs et chefs socialistes : Walter Biolley, avec son drame anti-alcoolique *L'Araignée*, et Paul Golay qui montre dans *Le Calvaire* le dilemme d'un officier « de gauche » qui a pour ordre de faire tirer sur les ouvriers en grève.

L'autre plus grande part de la production théâtrale romande des années 30 et 40 importe les modèles sociaux et culturels du boulevard français et sort peu du salon bourgeois tout en restant nettement plus pudique. Alfred Gehri (1895-1972) est dans ce domaine le plus efficace. Ami de Morax et administrateur des Pitoëff à Paris, il écrit une trentaine de pièces dont *6^e étage* où, sur l'ultime palier d'un immeuble parisien, s'entrecroise un petit

monde humble et vivant : un succès de plus de quinze mille représentations, traduit en vingt-cinq langues. Parmi les autres auteurs les plus actifs du boulevard mis à la mode helvétique, citons Albert Verly (1904-1966), rédacteur du *Mois théâtral* et auteur d'*On demande un voleur* et de *Mon Portugais* en collaboration avec André Marcel (1902-1996). William Aguet (1892-1965) laisse de nombreuses comédies en un acte et de grandes dramatiques radiophoniques dont *Christophe Colomb* (1943) qui expose les doutes d'un pionnier (musique d'Arthur Honegger). Quant à Rodo Mahert (1901-1974), ses textes sont plus décalés, comme *L'Amour chez les lions* qui se passe dans l'univers du cirque, ou socialement ironiques, comme *Le pendu conduit le bal*.

L'APRÈS-GUERRE

Ceux qui travaillent à nouveau le répertoire rural après guerre offrent de nouvelles perspectives, et une vision socialement plus critique. Ainsi, Géo-H. Blanc (1908-1991) propose notamment *Adrien* et *Le Visiteur* ; il écrit aussi le livret de la *Fête des Vignerons* de Vevey (1955) et donne au Théâtre du Jorat *Le Buisson ardent* (1958), tragédie biblique évoquant la libération des Hébreux, et ceci dix ans après la fondation de l'État d'Israël. Au Théâtre du Jorat, plusieurs auteurs proposent de grandes fresques généreuses. Jean Villard-Gilles, comédien formé par Copeau et père de la chanson française « à texte », donne *Le Passage de l'Étoile* (1950), parcours d'une

réfugiée amnésique et danseuse, puis *La Grange aux Roud* (1960), histoire d'amours terriennes et d'exil, variations sur des thèmes proposés en 1953 par Samuel Chevallier (1906-1969) dans *Le Silence de la terre*. Chevallier creuse surtout un sillon comique : en 1940, à la radio, il a lancé *Le quart d'heure vaudois*, sketch à trois personnages – le Syndic, le Caviste et le Régent –, merveilles malicieuses qui seront diffusées tous les quinze jours durant rien de moins que vingt-sept ans.

Dans les années 50 et au-delà, quelques auteurs continuent d'écrire du boulevard en Suisse romande. Jacques Bron (né en 1927), auteur prolifique d'amusantes satires, s'attaque au commerce des bananes et des prix littéraires dans *Loulou*. Pour la radio, il écrit de nombreux épisodes de la série *Énigmes et Aventures*, un temps en alternance avec la comédienne Isabelle Villars (1920-1996) qui en écrit plus de deux cents épisodes. Terval, pseudonyme du violoncelliste Franz Walter (né en 1907), est auteur de revues, de sketches, de pièces radiophoniques ainsi que de *Jean-Sébastien*, deux actes d'une rare cruauté ironique sur la place de l'art dans la société ; il écrit en outre l'étonnant et cynique drame bref des *Prisonniers*, dialogue entre une soldate allemande et un déporté qui reste muet.

UNE BATAILLE DE PERDUE

Dès la fin des années 40, les quelques bonnes habitudes prises en faveur des auteurs romands sont

rapidement oubliées. En 1950, toute velléité combative s'est éteinte et la Société des auteurs dramatiques romands laisse la place à la Société romande des auteurs dramatiques, simple succursale de la SACD parisienne. Les écrivains romands n'ont pas osé se risquer à recueillir eux-mêmes les droits d'auteur, garantie de pouvoir financier et décisionnel. L'expérience servira lorsque, près de quarante ans plus tard, en 1985, sera mise sur pied la Société suisse des auteurs (SSA), qui obtiendra, après de longues négociations avec la SACD, le pouvoir de percevoir tous les droits sur les spectacles en Suisse.

À partir de 1946, *Le Mois théâtral* cède lui aussi à l'air du temps : on y trouve de plus en plus de boulevard français. Les grandes scènes de Lausanne ou de Genève retournent sans état d'âme au répertoire estampillé parisien. Lourde de conséquences est la suppression par Béranger, dès la fin de la guerre, de la troupe attachée au Théâtre de Lausanne : cette scène est dès lors principalement mise à la disposition des tournées françaises, dont Béranger est l'agent pour la Suisse. La Comédie de Genève suit l'exemple quelques années plus tard. Ces changements ne sont pas favorables aux auteurs romands. Dans le nouveau modèle de gestion, la création d'une pièce est en effet d'autant plus risquée qu'un échec ne peut plus, comme par le passé, être compensé par la reprise rapide d'un spectacle au succès assuré, choisi dans le répertoire de la troupe.

Dans ce nouveau contexte, le créateur principal n'est plus l'auteur du texte mais l'ordonnateur du spectacle. De fait, à partir des années 50, les auteurs

sont presque toujours complices de la démarche artistique d'un metteur en scène, ou tout au moins d'un théâtre, d'une institution ou d'une compagnie.

UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'HOMMES DE THÉÂTRE

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la révolution du théâtre est partie de Suisse. Avant même que Bertolt Brecht ne vienne séjourner quelque temps à Zurich en 1947, deux des plus grands metteurs en scène européens de la seconde partie du siècle réalisent ici leurs premiers spectacles. L'un est Benno Besson (1922-2006), qui montre ses réalisations dans sa région natale d'Yverdon entre 1942 et 1943. L'autre est Giorgio Strehler (1921-1997), réfugié, qui, en 1945, réalise à la Comédie de Genève avec une équipe romande ses deux premières mises en scène professionnelles avant de retourner à Milan et d'y fonder le Piccolo Teatro.

Administrateur de Benno Besson en 1942, Prix de mise en scène au Concours de jeunes compagnies 1949 à Paris, Charles Apothéloz (1922-1982) dirige à Lausanne le Théâtre des Faux-Nez ouvert en 1953 ; en 1959, il est nommé directeur artistique du Théâtre municipal. Il en fait un Centre dramatique qu'il installe au Théâtre de Vidy, salle de quatre cents places bâtie sur les plans de Max Bill pour l'Exposition nationale de 1964. Il sauve cet excellent instrument d'une démolition programmée et parvient à l'ouvrir à nouveau au public dès 1972. Apothéloz encourage l'écriture dramatique, pierre de touche de

son grand projet de théâtre autonome et créateur en Suisse romande. Il met en scène de nombreux textes dramatiques d'anciens auteurs romands et réussit à susciter l'émergence de quelques nouveaux auteurs, dont Franck Jotterand, journaliste responsable de *La Gazette littéraire*, qui écrit plusieurs textes pour les Faux-Nez, dont *La Fête des Vignerons de la Côte* (1955), parodie délirante de la grande fête veveysanne et portrait à charge d'une certaine conception provinciale de la culture, et *Soldats de papier* (1960), où il met en jeu sa génération qui découvrait Sartre et l'engagement et se désespérait d'avoir vingt ans en pays neutre pendant la dernière guerre.

La première pièce d'Henri Debluë (1924-1988), *Force de loi* (1959), créée par Apothéloz et les Faux-Nez sur la grande scène municipale, transpose le fait historique de la dernière exécution capitale en Suisse et développe solidement l'action qui progresse inexorablement. «L'œuvre dévoile ici essentiellement l'inaptitude d'un groupe humain à gérer d'une façon rationnelle ses propres contrats: les sociétés sont aussi responsables de leur bêtise¹», tranchera Roland Barthes. Debluë propose ensuite *Le Procès de la truie* (1962), rusée farce populaire jouée à travers l'Europe. Et il écrit le livret de *La Fête des Vignerons* de 1977, inscrivant la thématique paienne dans une symbolique chrétienne.

Au début des années 60, le Théâtre populaire romand s'enracine dans le Jura neuchâtelois grâce à Charles Joris et à Bernard Liège. Ce dernier écrit

¹ Roland Barthes, postface à la 3^e édition de *Force de loi*. Lausanne: La Cité, 1966.

pour cette nouvelle troupe des pièces politiquement engagées (pour le détail de son œuvre, voir en p. 397).

À Genève, le comédien et animateur le plus marquant de la nouvelle génération théâtrale est François Simon (1917-1982). Fils de Michel Simon, élève de Charles Dullin, comédien des Pitoëff, il rentre en Suisse peu avant la guerre, anime dès lors diverses compagnies théâtrales et fonde le Théâtre de Carouge en 1958, dont il reste le directeur artistique jusqu'en 1966. Louis Gaulis (1932-1978) participe à la fondation de cette troupe pour laquelle il joue jusqu'en 1962. Il écrit aussi des pièces qui sont créées au Théâtre de Carouge, dont *Capitaine Karagheuz* (1960), peinture épique d'un petit monde opportuniste et bon vivant, qui connaît immédiatement un grand succès et se trouve traduit en huit langues. Avec *Le Serviteur absolu* (1967), Gaulis montre un trop parfait serviteur détruisant le bonheur factice d'un couple petit-bourgeois. Walter Weideli, l'un des premiers commentateurs francophones de Brecht, voit sa première pièce, *Réussir à Chicago* (1962), créée par François Simon avec le Théâtre de Carouge. Son *Banquier sans visage* (1964), présenté au Grand Théâtre par Jean Vilar, suscite une énorme polémique à Genève parce qu'elle évoque les spéculations du baron Necker.

Michel Viala, né Claude-Michel Tissot à Genève en 1933, est décorateur et comédien avant de passer à l'écriture. Il est joué dès 1963 sur les ondes et dès 1967 à la scène. Auteur de plus d'une centaine de pièces, textes et scénarios, son œuvre protéiforme cingle nos faux bonheurs quiets (voir en page 593).

De nombreux metteurs en scènes l'ont présenté, dont François Rochaix qui a suivi son parcours. En 1969, Viala monte, avec l'Atelier, *Liguarel*, cabaret parodique des velléités para-révolutionnaires des jeunes petits-bourgeois, et donne alors aussi ses « poèmes à crier ». Son verbe déraisonnable et magique, notamment dans l'étonnant monologue en décasyllabes *Par Dieu qu'on me laisse rentrer chez moi* (1979), fascine. Saisissant psychodrame d'aliénés, *Est-ce que les fous jouent-ils ?* (1980) est créé à Paris par Olivier Scotto.

À la Comédie de Genève, François Rochaix met en scène *Ciel noir* (1984), de Paul Lambert (1918-2004), qui fut aussi le cinéaste de *Fraternelle Amazonie* puis d'autres films remarquables sur des ethnies perdues dans quelques-unes des régions les plus retirées du monde. Lambert a écrit une demi-douzaine de pièces jouées à Genève entre 1945 et 1984.

En présentant *Jeunesse 64* à l'Exposition nationale de 1964 à Lausanne, le Théâtre populaire romand crée la surprise en affirmant qu'il s'agit d'une « création collective ». Ce nouveau procédé s'attire tout autant la sympathie du public que le thème traité : « la montée des jeunes » ; la troupe reprendra souvent ce procédé dans les années 70. Le Centre dramatique de Lausanne ou, à Genève, Les Tréteaux libres (1968-1972) et le Théâtre Mobile (1970-1991) se lanceront eux aussi dans la « création collective » qui se généralisera durant la décennie suivante, rendant d'autant moins confortable la place de l'auteur dans le théâtre.

LE QUOTIDIEN ET LE RÊVE

Dans les années 70, le théâtre du quotidien insiste sur les thèmes de l'enfermement, de l'étouffement. On les retrouve, emblématiques, dans les rêves de voyage inaboutis de *Djakarta* (1972), de Claude Frochaux (né en 1935), ou dans *La gare est de l'autre côté du fleuve* (1977) de Simone Collet, (née en 1948), qui écrit aussi *L'Étrange Assomption de la Mère Jeanne* (1983) et un autre texte intimiste, *La Maison des bains* (1995), tout en composant de grandes fresques dramatiques et légendaires pour des équipes d'amateurs qui les jouent souvent en plein air dans des décors naturels.

Henri-Charles Tauxe, né à Morges en 1933, joue à satiété dans *La Millième* sur les poncifs et les hantises de son époque, à travers le monologue d'une comédienne qui s'apprête à interpréter pour la millième fois Lady Macbeth. Jean-Daniel Coudray travaille de façon très réaliste sur le faux-semblant, le faux-fuyant, en quête d'une vérité atteinte ni dans la quête du grand amour à travers l'Histoire dans *Damien I^{er}* (1988) ni lorsque des parents tentent de comprendre le suicide de leur fils dans *Les Chauves-Souris* (1992) et reçoivent des vérités inacceptables pour eux, pas plus que dans l'irreprésentable attente du violeur potentiel de *Nuit* ou dans la situation désespérante du théâtre décrite dans *Off* (1994).

Découverte parcimonieusement en Suisse romande à la fin des années 70, l'œuvre de Robert

Pinget peut apparaître très liée au quotidien. Genevois découvrant le théâtre dans le cadre de la société d'étudiants de Belles-Lettres, il s'établit à Paris dès 1946 où il peint, puis écrit. Sa première pièce, *Lettre morte*, est créée par le TNP de Jean Vilar dans la petite salle du Théâtre Récamier, en même temps que *La Dernière Bande* de Beckett. Les dialogues successifs, denses, montrent le désespoir rageur d'un homme dont le fils est parti et qui ressasse cet échec ; Pinget construit ses pièces sur la dénégation, les affirme sur de constants refus de poursuivre. Son œuvre théâtrale travaille d'ailleurs constamment avec les différents niveaux d'identités de ses personnages et, loin d'être un espace de désespérance, elle élève de véritables monuments à l'humour noir, comme dans *Abel et Bela* (1971) ou *Le Bifteck* (1981).

Insérant des fragments d'univers onirique dans un réalisme faussement banal, le cinéaste Michel Soutter (1932-1991) écrit et met en scène trois pièces de théâtre entre 1965 et 1975 comme autant de variations sur le modèle « une femme, deux hommes » ; le ton, pourtant, est original. Les réseaux de relations amoureuses incertaines qui se nouent brièvement entre les personnages reflètent les nouvelles attentes de la génération des années 70. Dans une veine similaire, le journaliste Pascal Rebetez montre quelques vies étonnantes : celle de *Marie Coquelicot* (1985), du champion de ski Willy Favre dans *Le Meilleur du monde* (1992), d'un « artiste brut » dans *Les mots savent pas dire* (2005) que monte Philippe Sireuil. Philippe Lüscher (né en 1957 à Genève), comédien et metteur en scène, adapte ou

écrit puis réalise plusieurs de ses pièces, dont *Lettres à une inconnue*, tirées de son journal d'objecteur de conscience (1987). Dans *L'Échappée*, il montre un jeune sous tutelle qui parvient à se détacher et à partir vivre une vie intense. La pièce est créée au Théâtre Vidy-Lausanne en 1993 par Philippe Morand (né en 1951), lui-même auteur de plusieurs textes pour le théâtre où le rêve éveillé tient une bonne place.

Née en 1935 en Hongrie, Agota Kristof se réfugie en Suisse en 1956; dès les années 70, elle écrit pour le théâtre des textes très divers sur des échanges d'identité, de rôles, de bonheurs. Ping-pong magistral de répliques brèves, d'une drôlerie magnifique, *John et Joe* a été édité avec les autres pièces de l'auteur, métaphoriques et proches de l'absurde, dans *L'Heure grise et autres pièces* (1998). Plus étranges, mais dans un esprit plus grinçant qu'inquiétant, on retient quelques dialogues du comédien Jean-Pierre Gos, comme *Un oiseau dans le plafond*, ou *Solange et Marguerite* (1980). Eugène (né en 1969) fait preuve d'originalité avec *Le Dé à une face* créé à Lausanne par Yves Burnier en 1995 : cette « pièce en six coups » tient de l'anti-enquête policière et du voyage dadaïste. Il écrit ensuite des pièces pour enfants, dont le conte allégorique *Dorothy* (1996), et évoque la fin de Sissi dans *Cent pas et la passerelle* (1996).

L'une des écritures les plus saillantes à apparaître dans les années 70 est celle du comédien Jacques Probst (né en 1951), qui travaille et joue dès la fin des années 60 dans plusieurs compagnies du

off genevois, dont le Théâtre Mobile qu'il fonde avec Marcel Robert et François Berthet. Ses premiers textes offrent la poésie de monologues désespérés ou le choc d'échanges décalés entre des personnages qui n'ont pas la même perception de la réalité, comme dans *Jamais la mer n'a rampé jusqu'ici* (1974) ; il décrit aussi des tentatives, non moins vouées à l'échec, de rébellion ou de guérilla dans *Les Sept Vallées* et de nombreuses pièces voyageant vers des ailleurs improbables. Il trouve un nouvel élan à sa grande quête immobile de paysages en se ressourçant chez Cendrars pour rédiger *La Lettre de New York* (1990), premier d'une série de monologues puissants (voir page 517).

FABLES ET CRITIQUES DU MONDE

Né en 1935 en France, Bernard Bengloan travaille dans plusieurs théâtres de Suisse romande dès 1959, puis, sous la conduite du metteur en scène André Steiger, il fait réaliser au théâtre ou à la télévision une dizaine de ses pièces ou scénarios. En 1991, *César Ritz and Co* est créé au Théâtre du Jorat à l'occasion du 700^e anniversaire de la Confédération. Cette pièce, dont le héros est un petit chevrier valaisan devenu l'empereur des palaces avant de sombrer dans l'amnésie, met en évidence l'artificialité de la Suisse idyllique.

Né en 1948, Michel Beretti arrive de France en 1973 et travaille à Genève avec le Théâtre Mobile. Il adapte ou écrit depuis lors de nombreuses pièces,

principalement pour des spectacles d'André Steiger; récemment, il en a publié quelques-unes dont *Les Bruits de la passion* (1998) et *Le Principe d'incertitude*, hommages à Steiger (2003). Dès ses premiers textes, il manifeste un intérêt récurrent pour les événements historiques et les personnalités emblématiques de l'histoire suisse, comme *Dames et demoiselles autour du professeur Amiel* (1999), ou *Dunant*, consacrée au fondateur de la Croix-Rouge et réalisée à la Comédie de Genève par Simone Audemars (2003).

Dès les années 80, la langue incisive d'Yves Laplace (né en 1958) offre quelques textes d'une ironie cinglante, dont *Sarcasme* (1984) créé au Petit Odéon à Paris par Hervé Loichemol qui met ensuite en scène à Genève et au Théâtre de Ferney-Voltaire plusieurs de ses textes, comme le diptyque *Feu Voltaire* (1993), entre ténèbres et Lumières. Laplace donne aussi dans *Trois soldats* (1989), réalisé par François Rochaix, le reflet atroce, contemporain, de l'*Histoire du soldat*, pris dans le système de milice helvétique.

D'abord chansonnier, Michel Bühler (né en 1945) développe des thèmes aussi critiques que populaires en abordant le théâtre avec *Le Retour du Major Davel* (1988), monologue parsemé de chansons, puis donne notamment *L'Ombre du zèbre* (1994), magnifique comédie aigre-douce sur le racisme ordinaire. Il invente aussi de grandes fresques historiques comme *Le Chasseur de loups*, épisode qui remonte à quelques jours après la victoire des Confédérés sur Charles le Téméraire, à

Grandson, ville alors savoyarde et donc alliée du Téméraire (1991).

Ce ne sont ainsi pas les auteurs de valeur qui manquent en Suisse romande, mais plutôt la possibilité de jouer plus largement leurs œuvres, de les reprendre lorsqu'elles ont montré leurs potentialités, de les présenter plus souvent, notamment à l'étranger. Une bonne promotion des meilleures œuvres romandes actuelles et anciennes, qui constituent ensemble un vaste répertoire, mettrait en valeur, et en contexte, les nouvelles réussites des auteurs qui écrivent aujourd'hui en Suisse romande pour le théâtre.

JOËL AGUET

Insolente fraîcheur

« **D**U THÉÂTRE. Est-ce vraiment raisonnable? Les lectures n'intéressent guère dans ce domaine. Et disposons-nous de dramaturges traduits? » Les esprits s'échauffent, la discussion est lancée, la soirée sera trop courte. Chaque année, les Journées littéraires de Soleure profitent du retour du printemps et du cadre baroque de la ville alémanique pour mettre en scène des retrouvailles entre gens de lettres. Lectures, ateliers, la programmation veut refléter les dernières tendances et dévoiler des talents d'ici, quels que soient les genres. Pourtant, l'écriture théâtrale peine à convaincre. Au-delà des retenues face à des lectures de textes destinés au jeu transparaît la méconnaissance d'un registre contemporain en droit de revendiquer sa place parmi les formes dites « littéraires ». Et qui, souvent, réveille suspicion et méfiance. Pourtant, depuis quelques années, les auteurs dramatiques en Suisse romande font parler d'eux. Preuve en est cet ouvrage. Qui sont-ils? Que revendiquent-ils?

Quand les responsables de cette publication les ont interrogés sur leurs motivations premières à l'égard de l'écriture dramatique, plusieurs auteurs romands ont préféré évoquer le hasard, ou presque, sans revendiquer d'image du monde à faire exister. Du moins dans un premier temps. Simplement

l'urgence de dire. «C'est venu par surprise et avec plus de justesse que si je l'avais vraiment décidé», remarque Orélie Fuchs. «C'est d'abord qu'il {le théâtre} est un lieu fictif, un endroit "hors monde", un espace de jeu, d'expérimentation», explique Hélène Bezençon. N'y aurait-il de raisons d'être plus politiques ou philosophiques? Ou alors est-ce le retour en grâce de l'auteur de théâtre vivant, jeté aux oubliettes durant les dernières décennies, et qui veut, davantage écouté, façonner sa propre langue? Une langue capable de rendre compte de cette recherche, de ce monde fragmenté, de cet individu en construction qui hante le début du XXI^e siècle. Peut-être est-ce avant tout l'expression de ce théâtre en mutation auquel est sans cesse reposée la question ontologique du «à quoi sers-tu?»¹. Et qui, en Suisse romande, c'est l'une de ses marques identitaires, ne dispose d'aucune tradition ou ancêtre adulé pour revendiquer un héritage à prolonger. Alors? Que nous racontent-ils? Pourquoi avoir choisi la scène pour crier? Et pourquoi cette aventure qui exige souvent que l'on s'en remette à autrui pour donner vie à ses mots? Les questions s'enchaî-

¹ Le dramaturge français Enzo Cormann y répond en éclairant ce travail sur le langage: «Non seulement je ne crois pas à la mort du théâtre, que de grands esprits donnent pour imminente depuis environ deux siècles, mais je crois au contraire à son affirmation comme mode irremplaçable de re-saisissement du monde. Certes, cette affirmation passera par de profondes modifications (poétiques) de l'expression, et de nouvelles conceptions des structures d'invention, de production et de diffusion. {...}» (*À quoi sert le théâtre?* Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 128).

ment, spectres d'un univers qui a – et ce livre l'atteste – des talents à encourager.

Pendant longtemps, l'auteur a été laissé dans l'ombre. En Suisse comme dans les principaux pays voisins, la deuxième moitié du XX^e siècle fut celle des metteurs en scène. Dès la fin des années 30, l'écrivain a perdu son prestige. On rejette les conventions dramatiques et les matrices de la représentation: le langage comme mode d'échange, le personnage, l'action. La vague du Living Theatre et des happenings très inspirés par les théories d'Antonin Artaud se fait prophète d'une re-sacralisation de la représentation, d'un contact direct entre le créateur démiurge et la scène. Pendant une vingtaine d'années, la théâtralité est cherchée ailleurs que dans l'écriture. La scène se déclare capable de pallier le manque de texte et les metteurs en scène de monter toute écriture. En Suisse romande, après l'effervescence de la fin des années 60 et l'émergence de dramaturges phares comme Michel Viala et Jacques Probst, très attentifs au travail sur la langue, on assiste à un tournant. À une éclosion à petits pas, tributaire de démarches personnelles, d'audaces de créateur. Elle s'est longtemps tenue à l'écart, conduisant plusieurs observateurs à s'interroger sur l'existence d'une écriture dramatique romande. À l'image de Jacques Probst avec *Le Quai* au Théâtre de Carouge en 1979 ou *Missaouir la ville* à la Comédie de Genève en 1983, certains auteurs cumulent les fonctions et choisissent de mettre en scène leurs propres textes. Mais la frilosité des

metteurs en scène – voire souvent des directeurs de théâtre – face à des textes nouveaux décourage la production.

On a beaucoup entendu de critiques sur la retenue de certaines institutions face à cette prise de risque. En Suisse, « on aide à naître pour mieux mourir », déplorait il y a quelques années encore le dramaturge genevois Olivier Chiacchiari – pourtant, phénomène très rare, hôte à deux reprises de la Comédie de Genève (1997-1998). Au-delà de la prédominance dévolue aux metteurs en scène ou de l'envie de dépasser le texte, sa rigidité, les écrivains romands doivent composer avec d'autres paramètres, eux aussi façonneurs de leur identité. Le bassin d'action est étroit, la France soudain très éloignée et la résonance éditoriale limitée. On connaît des noms et leur rapport à la scène mais les talents montés et gardés à l'affiche durant plusieurs semaines restent des cas isolés. Au milieu des années 90, un journaliste parle de profession sinistrée en évoquant cette création dont les auteurs réellement affirmés se comptent sur les doigts d'une main. Pourquoi n'ose-t-on pas ? Dans ce contexte, la présence à la Comédie française de la pièce de René Zahnd, *L'Île morte*, en 1999 – une première pour l'écriture dramatique suisse –, s'avère encore plus inédite.

Les démarches orientées vers l'écriture d'aujourd'hui sont d'abord entreprises par les plus petites institutions. Car – et est-ce vraiment paradoxal ? –, les audaces vers la production contemporaine se sont

rarement révélées proportionnelles aux moyens financiers. En 1979, à Fribourg, deux femmes se lancent dans l'aventure que représente la gestion d'un lieu et d'une compagnie. La metteuse en scène Gisèle Sallin, associée à la comédienne Véronique Mermoud, fonde le Théâtre des Osses, à Givisiez. Elles s'engagent dans la création d'auteurs contemporains avec lesquels elles nouent une étroite collaboration. Au milieu des années 90, un autre souffle d'énergie est perceptible, qui sera essentiel. À Genève cette fois-ci. En 1996, le comédien et metteur en scène Philippe Morand reprend le Théâtre de Poche, petit théâtre institutionnel, avec la mise en scène de *La Seconde Chute* de la Genevoise Sylviane Dupuis marquant son envie de laisser une place à la création de texte d'ici et surtout de faire la part belle aux dramaturges contemporains. Le même automne, c'est un autre style mais aussi très connaisseur de l'écriture romande qui s'impose à l'Arsenic, salle off de Lausanne, avec Thierry Spicher à sa tête, désireux que « le sens ait plus d'importance que le « faire » ». Le public répond présent, accepte de se confronter à d'autres tonalités. Surtout, on aime découvrir ce qui regarde et interroge les réalités d'aujourd'hui.

Parallèlement, les jeunes metteurs en scène semblent plus conscients des richesses littéraires présentes et passées de Suisse romande. Un vent nouveau? Peut-être l'écho d'une conscience de soi et d'une redéfinition du rapport au langage, ressentie dans l'Europe entière. En Angleterre, les

encouragements à l'écriture – notamment la politique très applaudie du Royal Court Theatre à Londres – ont fait fleurir des plumes, à l'image de celle de Sarah Kane. Plus près de chez nous, en Suisse alémanique, a longtemps plané, stimulante et étouffante à la fois, l'ombre des références Friedrich Dürrenmatt et Max Frisch. Là aussi, ce sont les encouragements à l'écriture¹ lancés, quinze ans plus tard, qui ont fait se lever une nouvelle génération de dramaturges, très engagés dans la scène alternative. L'écriture théâtrale est dopée par le succès international en 1996 de *Top Dogs*, création collective du zurichois Theater am Neumarkt autour d'un texte d'Urs Widmer imaginant des cadres confrontés à la réalité du chômage. Plusieurs auteurs parviennent à vivre de leur art, montés régulièrement, voire traduits, comme Lukas Bärfuss, l'un des contemporains germanophones les plus joués. Cela dit, l'univers théâtral est organisé de manière très diverse. Les théâtres fortement subventionnés au bénéfice d'ensembles d'acteurs et de directeurs engagés pour plusieurs saisons occupent une place dominante. Le rapport au langage distingue également les deux régions linguistiques. Le lien au texte jugé essentiel côté francophone s'est retrouvé ces

¹ Pour exemple le *Dramenprozessor* qui, durant plusieurs mois, accompagne l'écriture d'un travail de mise en scène, ou encore le MC6 – *Masterclass 6*, pensé par le Centre suisse ITI (*Internationales Theaterinstitut der Schweiz*), grâce auquel des contacts sont tissés entre jeunes et écrivains d'expérience. Parallèlement, plusieurs maisons comme le Théâtre de Bâle ou le Théâtre Winkelwiese de Zurich soutiennent l'écriture dramatique contemporaine avec des commandes régulières.

dernières décennies avant tout objet d'expérimentation en terre alémanique. On joue avec les formes, leur mise en exergue ou leur réajustement scénique, voire leur mise à mort.

Quoi qu'il en soit, la mouvance se rapproche du texte, les auteurs s'interrogent sur le sens d'une parole inscrite dans les urgences de l'être moderne. En Suisse romande également. Quelle surprise lorsque la première lecture des Écrivains associés du théâtre (eat), organisée à Neuchâtel en janvier 2004, réunit plus de soixante d'entre eux, dont quarante vont se constituer en association. Où se cachaient-ils? Pourquoi jusqu'ici ne hurlaient-ils pas assez fort? Ils manifestent surtout une écriture en train de se re-faire, que cela soit ou non – et il n'est pas de notre ressort d'en juger de manière univoque – garant d'originalité et de qualité. On vient au théâtre, et c'est réjouissant, pour essayer d'autres mondes, pour sentir le rapport qu'entretient un sujet à sa propre parole, pour trouver un autre accès à la réalité. Dans un univers à la recherche de repères, d'alternatives à l'individualisme et à l'effritement des références institutionnelles ou éthiques, c'est bien souvent une écriture expérimentale porteuse de silence et de blanc qui fait entendre son timbre. Des liens se tissent avec la poésie dont le théâtre partage l'oralité, le caractère ouvert d'un langage en train de se faire. Le théâtre et son écriture deviennent aussi un remède à la paralysie du monde. Un peu pour réagir à l'échec des utopies, flagrant depuis la fin des années 80 et la chute du mur de

Berlin. L'auteur contemporain place souvent le spectateur dans une position de déchiffreur, l'obligeant à être actif, à s'investir dans la composition de l'œuvre ou à accepter de ne pas tout comprendre.

Alors, y a-t-il motif à évoquer une dramaturgie romande contemporaine – au moment où les arts et les sociétés snobent les frontières –, si ce n'est pour évoquer ses difficultés à trouver vie sur scène? Oui, et plus que jamais. Les thèmes et les laboratoires d'écriture abordés ces dernières années composent une kyrielle énigmatique, difficile à rattacher sans faillir à une écriture « suisse » ou « romande ». Mais dotée d'une réelle fraîcheur, d'une insolente et réjouissante envie de faire progresser la réflexion d'une société. S'il fallait discerner une forme ou une saveur propre dans ces pièces, relevons une forte propension au monologue ou à des scissions discursives propices à l'introspection. Quelques motifs – notamment ceux de l'exil, de la marginalité et de la solitude – se répètent, illustration d'une société de remise en question qui dépasse les frontières. La littérature suisse, surtout romande, n'est guère reconnue dans sa fonction de perturbatrice des discours dominants. À tort. Le théâtre de ce début de millénaire et ses auteurs s'inscrivent, que cela soit via des dialogues baignés d'ironie tels qu'en signe Olivier Chiacchiari, ou dans des travaux sur les langages avant tout lieux de représentation de l'inconscient, de ce qui travaille l'être « par en dessous » comme chez Sylviane Dupuis, dans une mise en lumière de contradictions et de malaises sociaux. Du

creusement intime sur ses propres origines aux interrogations identitaires plus collectives, la question de l'appartenance est aussi récurrente. Eu égard à leur situation de minoritaires (face aux voisins français et aux Confédérés germanophones), un sentiment de mise à l'écart et de dépendance est perceptible chez de nombreux créateurs romands. L'être en transit ou en marge appréhende la réalité un peu comme on côtoie une langue étrangère. En trébuchant, mais en inventant aussi. Parfois l'appartenance nationale est motif d'exploration corrosive – comme avec le jeune dramaturge Camille Rebetez, qui propose une réplique subversive à la « suissitude » ou au néopatriotisme. C'est aussi – et Antoine Jaccoud l'a montré – la recherche d'une parole ancrée dans la réalité et ses codes d'information pour en déjouer les illusions et les mensonges. Ainsi de la grippe aviaire à la révolte de la Rote Armee Fraktion, ce sont l'actualité ou les crises du contemporain qui s'inscrivent sur scène, ressenties bien au-delà de l'échelle régionale. Et ravivant cette essence politique du rituel théâtral.

La lecture de cet ouvrage convainc : le théâtre contemporain transcende les genres. Plusieurs auteurs bénéficient – à l'image de Sandra Korol ou de Valérie Poirier – d'une expérience préalable de scène, comme acteur ou metteur en scène. D'où une sensibilité au langage, à ses sonorités, rythmes et jeu de style, qui se retrouve dans des textes comme *KilomBo* (Sandra Korol), créé à Vidy en 2006. Parallèlement, des romans ou nouvelles ont inspiré

plusieurs metteurs en scène pour leur écriture charnelle ou fortement ancrée dans la matière, cette matière malléable à l'infini dans la bouche et sur les visages des comédiens. En 2003, c'est *Rapport aux bêtes*, roman de Noëlle Revaz qui est monté par Andrea Novicov. Deux ans plus tard, *Dernière lettre à Théo* de Metin Arditi inspire Anne Vouilloz. Quant au *Grand Cahier* d'Agota Kristof, il est devenu un classique des planches. Ces choix, souvent aussi plus intéressants pour des raisons financières, illustrent autrement l'intérêt voué à l'écriture contemporaine et s'inscrivent dans cette ouverture manifeste du théâtre vers des structures rédactionnelles nouvelles¹.

En Suisse romande, avec ou sans singularité dans la littérature théâtrale, règne un état d'esprit, une façon d'être ensemble, née d'une tradition de jeu riche et contradictoire. Les représentants des eat l'ont fait savoir dès leurs premières initiatives : il faut raviver une émulation entre auteurs et privilégier des interlocuteurs critiques au sein des grandes institutions. Aujourd'hui, des dialogues entre gens de scène se consolident, les théâtres, notamment

¹ L'écriture moderne s'intéresse aux *limites* et, comme l'explique Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique*, « depuis que le théâtre s'est mis à réfléchir sur les potentialités artistiques d'expression qui sommeillaient en lui, indépendamment du texte à réaliser, il est – comme les autres formes artistiques – livré à cette liberté difficile et risquée de l'expérimentation perpétuelle ». In : *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002, p. 73.

ceux de Genève, accueillent des mises en lecture et, en juin 2007, 23 % des textes montés sont signés d'auteurs romands (contre 12 % en 2002/2003). Autre phénomène encourageant, les dramaturges s'exportent et sont entendus hors de nos terres malgré l'imperméabilité souvent reconnue à la frontière française. Marielle Pinsard est plusieurs fois accueillie au Festival d'Avignon, en 2004, Sylviane Dupuis est primée aux Journées de Lyon des auteurs de théâtre, quant à *Miche et Drate*, pièce pour enfants de Gérald Chevrolet, elle est éditée chez Théâtrales et jouée en France à plusieurs reprises. On retrouve également plusieurs de leurs noms dans des théâtres alémaniques comme celui du Schlachthaus de Berne et des maisons d'édition, notamment Zoé, s'investissent pour la diffusion. Sur scène, les initiatives prises par les petites maisons ou fondations sont enrichies des encouragements de plus grandes institutions. À son arrivée à la tête de la Comédie de Genève en 1999, Anne Bisang avait promis de faire du théâtre un lieu où l'on écrit. Elle instaure un statut d'auteur en résidence offert à plusieurs dramaturges durant quelques mois. Parallèlement, depuis 2003, la SSA accorde un soutien baptisé Textes-en-scènes, soit un atelier d'écriture avec pour coaches des dramaturges invités et surtout, c'est là une petite révolution, un partenariat avec onze théâtres romands. Enfin, cet intérêt pour l'écriture dramatique contemporaine se marie à la prise de risque de metteurs en scène tel Denis Maillefer qui suit une démarche d'écriture singulière. En l'occurrence, celle d'Antoine Jaccoud, dont il monte avec son

Théâtre en Flammes notamment *Je suis le mari de Lolo* et *On liquide*.

L'énergie, l'inspiration et le talent sont là. Reste peut-être à coordonner ces démarches pour leur donner une impulsion plus généreuse, pour assurer leur résonance et pour éviter que cette effervescence ne nuise à l'essentiel : une écriture qui a quelque chose à dire et le fait avec panache. Car faire progresser, cela veut aussi dire poser la question de la qualité, relevait un jour Michel Beretti. Pour confirmer cette recrudescence, la multiplicité de ces voix et de ces rapports à la scène, il est nécessaire qu'une tradition d'écriture prenne racine et s'exporte. Qu'une audace de programmation dans les théâtres ne se limite pas à quelques mois mais s'accompagne d'un suivi. Premier signe encourageant : les auteurs disposent depuis 2004 d'une collection lancée par l'éditeur Bernard Campiche et entièrement vouée au théâtre¹ pour confirmer l'arrivée des dramaturges d'ici sur scène. L'autre ambition est de toucher un public plus large qui exigerait un investissement de traduction pour snober la barrière linguistique du pays. C'est là que certaines institutions parrainées par l'État gagneraient en efficacité et en crédibilité. D'autres portes d'entrée sont à privilégier, celles vers les écoles et la formation qui dispose depuis septembre 2006 de l'Institut littéraire de Bienne et de la Haute École de théâtre de

¹ Bernard Campiche, associé à Philippe Morand, a lancé en 2004 la collection « Théâtre en camPoche », publiée en partenariat avec la SSA (Société suisse des auteurs).

Lausanne. « Je crois que c'est par l'écriture théâtrale que le regard des Romands changera. Le monde du théâtre est habitué au contact, à l'échange critique. Il le demande même. » Interrogée par la presse au printemps 2007, Marie Caffari, directrice de l'Institut littéraire, a placé sa confiance dans la création dramatique pour briser les a priori sur l'apprentissage de l'écriture. En effet, et l'exemple vient une nouvelle fois de la périphérie, l'amour du théâtre, de ses rituels et de son écriture peut se transmettre très jeune. Connue pour sa scène amateur, le canton du Jura s'engage dans la culture de cette tradition en insistant sur son importance dès les débuts de la scolarité puis avec l'instauration d'une « maturité artistique théâtre » initiée par Germain Meyer, pédagogue et homme de théâtre. Les uns ont aussi compris que le futur se construit dès les premières rencontres avec la scène et ont lancé des opérations de lecture et de diffusion de textes dans les écoles. L'une des grandes aventures pour le théâtre est d'offrir un miroir interrogateur au monde qui le regarde et l'écoute. Ce faisant, de proposer une parole d'aujourd'hui, renforcée, et une écriture remise au cœur du processus de création. En Suisse romande, elle est désormais portée par de nombreux talents. Et surtout par une énergie que ce livre honore.

ANNE FOURNIER

AHMED BELBACHIR

*A*USSI loin que Mnémosyne me transporte, je me rappelle qu'à l'âge de dix ans, en lisant le monologue de L'Avare, je fus saisi d'un désir irrépressible et envoûtant de jouer et d'écrire du théâtre. Depuis ma sortie du Conservatoire d'art dramatique de Lyon en 1981, je n'ai pas arrêté d'enchaîner les rôles. Il m'arrivait dans mes moments de spleen de jeter sur du papier mes sentiments en forme de poèmes, mais rien de plus, pas le temps, la belle excuse ? Mon exigence pour le jeu me prenait tout entier, je n'avais pas envie de m'investir ailleurs en dilettante. J'ai servi Shakespeare, Heiner Müller et bien d'autres monstres sacrés de l'écriture, et pourtant, après plus de vingt années de loyaux services, je me suis aperçu qu'aucun auteur ne parlait de ce que j'étais le seul à pouvoir dire. Il n'y a pas seulement le fait que je me suis identifié à Molière (je parle encore de mes dix ans donc) et qu'écrire est pour moi un rêve d'enfant. Pas seulement que les choses sont venues à moi petit à petit. Ni que j'ai joué mes personnages en ayant toujours l'impression que c'était moi qui avais écrit mes répliques. Pas même que je suis attiré par la philosophie et la métaphysique depuis toujours. J'ai un amour du verbe très prononcé, ainsi qu'une attirance pour les hautes solitudes, mais ça ne suffit pas. Il m'a fallu de la chance. J'ai fait des rencontres plus qu'extraordinaires. Eh oui ! ça marche aussi comme ça, il faut rencontrer le grand frère, l'ami, la maîtresse, le père ou la mère, ou que sais-je, de littérature, qui transmette le savoir séculaire, celui qui se

donne de cœur à cœur, qui ne se trouve inscrit nulle part. Ce qui est magnifique avec la tradition orale, c'est que tu sais que tu sais des choses que personne ne sait. Et ce que je sais, c'est que le père du père de mon père était paysan, le père de mon père pêcheur, mon père maçon, et je pense que ce sont eux, mes ancêtres analphabètes, qui m'ont écrit à la sueur de leur front, afin qu'un jour je puisse les dire. Pourquoi moi ? À ça, je n'ai pas la réponse. Mais je ne peux plus taire l'injustice, les paradoxes de l'homme, le silence de Dieu, la beauté, la saloperie, la souffrance... Je terminerai en remerciant mes amis, mes maîtres d'hier et de demain, et mes ancêtres.

Donc, en 1981, je commence par jouer avec Carlo Boso. Carlo est issu du Piccolo Teatro di Milano, il me transmet l'évidence, la limpidité du jeu. Puis j'embarque avec Jacques Weber pour Spartacus, le grand Jacques me donne sa reconnaissance, c'est énorme. Au Théâtre du Huitième à Lyon je joue avec : Michel Robin, Jacques Rispail, Rosy Varte, Nini Crepon, Georges Géret, tous ceux que j'avais vus même à la télévision ou au cinéma étaient soudain devant moi. Le voyage continue au Théâtre national populaire de Lyon-Villeurbanne avec Manfred Karge et Matthias Langhoff. Avec ce dernier, je vis six années de compagnonnage, ce qui me permet de me confronter à d'immenses comédiens, dont Philippe Clévenot, Serge Merlin, Gérard Desarthe, François Chattot et Denis Lavant. Après, je joue avec Pascal Rambert, Hugues Quester, Dominique Reymond la partenaire de rêve, Nathalie Baye, craquante, Véronique Jeannot, provocante. Au cinéma et à la télévision, j'ai pour partenaires Jeanne Labrune, Denis Amar et Jacques Malaterre.

Puis sonne l'heure de l'initiation à l'écriture avec Armando Llamas, l'ami et le maître que je suis dans toute l'Europe pendant quatre ans pour écrire Tête de Turc. La fréquentation incessante des grands théâtres et des grands textes pousse à écrire, surtout si l'on est habité par ce désir irréprouvable. L'écriture continue avec l'adaptation de À l'école du Christ souffrant. Journal de malade, de Casimir Formaz, jeune chanoine de l'Hospice du Grand-Saint-Bernard, atteint d'un cancer à l'âge de vingt-six ans et mort un 14 juillet comme Léo Ferré.

Lors de résidences d'écriture aux Maisons Mainou à Genève et à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, je rencontre Gérald Chevrolet, Michel Beretti, Olivier Apert, des compagnons qui resteront sur ma route. Pour Yves Baudin, j'écris À dos d'éléphant et avec lui La Malinche. J'aide Denis Rabaglia à finir sa pièce, Artemisia, que Robert Bouvier a mise en scène dans le cadre de l'Expo 02 au Théâtre des Roseaux. François Rochaix a, lui, mis en lecture Les Chibanis au Théâtre de Carouge en 2006. Aujourd'hui, je m'adonne à mes deux passions : le jeu et l'écriture. Mon rêve d'enfant s'est réalisé.

ŒUVRES

Théâtre

2001

L'Oint d'Algérie, écrit en résidence d'écriture aux Maisons Mainou, Vandœuvres (Genève), Prix de l'aide à l'écriture SSA, inédit.

Anna, Jean, l'amour et les mathématiques, écrit en résidence d'écriture aux Maisons Mainou, Vandœuvres (Genève), pièce jeune public, inédit.

À dos d'éléphant, commande du Théâtre de la Poudrière, création au Théâtre de la Poudrière, Neuchâtel, dans une mise en scène d'Yves Baudin, Prix de l'aide à la création SSA, jouée pendant deux ans entre 2002 et 2004, Prix du meilleur spectacle de l'année à la Biennale de Berne 2004.

2002

Mai, écrit en résidence d'écriture à la Chartreuse de Ville-neuve-lès-Avignon, travaillée en atelier pour les jeunes au Théâtre Am Stram Gram, Genève.

Artemisia, pièce sur l'absinthe, commande de l'Expo 02, en co-écriture avec Denis Rabaglia, création au Théâtre des Roseaux dans une mise en scène de Robert Bouvier

en 2002, publication aux Éditions L'Âge d'Homme,
Lausanne, 2002.

2003

Embrase-moi, inédit.

Maria et Omar, commande d'écriture du Théâtre d'Alès,
mise en lecture au Théâtre d'Alès.

2004

Mise en lecture par l'auteur de *Embrase-moi* au Poche
Genève, Théâtre en Vieille-Ville.

La Malinche, création au Théâtre de la Poudrière à
Neuchâtel dans une mise en scène d'Yves Baudin en
2005.

2005

Katissima, inédit.

Edenweiss, inédit.

2006

Les Chibanis, mise en lecture par François Rochaix au
Théâtre de Carouge, Genève, dans le cadre de La Bâtie,
Festival de Genève, en 2006.

Mer 31 octobre 70, tragédie prémonitoire, en cours de production, mise en scène de Michel Grobéty.

EXTRAIT

L'OINT D'ALGÉRIE

Mars 2003

PROLOGUE

C'est le soir, Taci dort, Filo écrit.

FILO. Moi, qui vous parle de...

Il s'arrête d'écrire et rêve, la Femme entre et chante.

LA FEMME.

Les souvenirs nomades
Voyagent sans papiers
Les souvenirs nomades
Voyagent sans calendrier
Les souvenirs jaillissent
Sans prévenir surgissent

Éclairent nos cœurs
D'odeurs de moments
Libres passeurs
Du passé au présent

Voyagent sans papiers
Les souvenirs nomades
Voyagent sans calendrier
Étrangers nomades
Sans protocole sans prévenir
Surgissent les souvenirs

Du passé au présent
Éclairent nos cœurs
D'odeurs de moments
Libres passeurs
Étrangers au temps

1

Le grain de beauté

FILO, *écrivain*. Les Algériens rêvaient de devenir Français. Si la France n'avait pas manqué de générosité..., disait le général de Gaulle..., pouh..., je n'y arrive pas, je ne sais pas par où commencer... C'est si vaste, aussi vaste et oublié que le désert. Moi, qui vous parle de...

Il froisse la feuille et la jette, il en prend une autre et rêve devant sa nouvelle page blanche...

LA FEMME.

Toujours les Européens ont convoité
Mon grain de beauté

La chaleur de mon cœur
La chaleur de mon corps
Mon rythme d'or
Sur eux ont un effet charmeur

Ma musique les envoûte
Mon mystère vous fascine
Ils vous roulent dans la farine
Je ne suis qu'un désert
Je suis votre mère
Je suis votre clé de voûte

C'est moi qui ai enfanté Augustin
Fils de Monique la Romaine
Tous les enfants reviennent
À leur mère
Quand l'âme amère
Ils veulent savoir
D'où ils viennent où ils vont
Savoir ce qu'ils sont
Venez mes enfants
Je suis votre mère
Sans Liberté
Toujours violée
Je m'appelle Hourria
Je m'appelle Nedjma
J'aime la poésie
J'aime l'ambroisie

L'Occident, l'Orient endormis
Dans mes bras se sont enlacés
Entre mes jambes se sont unis
En mon sein se sont aimés

Je suis une enfant lépreuse
Qui a la peste
Je suis coléreuse
Je suis endeuillée
Envieuse
De liberté
De fraternité
D'égalité

Il n'y a pas de place pour les bâtards

Ma période française
On l'appelle parenthèse

Elle m'a dit je suis là
Parce que je suis la plus forte
Je lui ai dit je suis là
Parce que j'ai toujours été là
Elle m'a dit je suis là
Parce que je reste la plus forte
Et je l'ai mise à la porte

J'ai fait un cauchemar
Je revois Marianne schizophrène
Gauche en France
Maladroite en Algérie

Des Algériens de toute la France
À Paris accourus
Place de l'Opéra on les a vus
Des bidonvilles venus
Les parias ma parole
Peuple français tu as tout vu
De tes propres yeux tout vu
La police oui tu as vu
Les manifestants assommer
Achever les blessés
Dans la Seine les jeter
Pieds et poings liés
La pauvre Seine
La peau rougissante
N'a pas cessé les jours suivants
À ta face vomissante
Peuple français
Ces corps martyrisés
Qui rappelaient
Ta révolution
Ta résistance
Peuple français tu as tout vu
De tes propres yeux
Oui tout vu
Comme Dieu
Fort à Filo:
Et maintenant vas-tu parler
Et maintenant vas-tu te taire

FILO, *ils se sourient.*

Je me rappelle l'OAS la haine
Le crépuscule de tes jours hystériques

Je me rappelle l'OAS le FLN
L'aurore de ton jour historique

Tombé ton joug
Je me rappelle
Le lendemain
Le lendemain à peine
Coulait sur ta joue

Dorée une larme rouge de ton œil
J'ai vu tes libérateurs te museler
J'ai vu les religions t'aveugler
J'ai vu dans le ciel ton cercueil

Des poèmes de tes mains talées
Le poète crie bafoué
De tes deux Sahara
Des chansons tu chanteras

LA FEMME.

Nous avons mis chacune nos charentaises
Elle métro boulot dodo
Moi Islam taam tam tam
Islam taam tam tam

Mes enfants m'ont rendue maboule
Sur la tête de ma mère maboule
Le Bon Dieu m'a punie
Inondé mes prairies
De pleurs

Je me rappelle j'ai déjà
Été folle sans joie comme ça
C'était quand j'étais romaine
C'était quand j'étais chrétienne

Puis je suis devenue la chienne
Des Vandales des Byzantins
Puis je suis devenue moi-même
J'ai retrouvé mon jardin
Puis je suis devenue arabe
Puis espagnole et puis turque
Sanglots des voiles redoutables
Pour m'arracher au sérail turc

Ne vous en déplaise
Je suis devenue française
Aujourd'hui je suis maboule
Je ne suis plus que houle

Je n'ai pas retrouvé mon poème
De ma sombre Véhème
J'écume mon crachat
Malgré mon jasmin et mon réséda

MICHEL BERETTI

*P*OURQUOI j'écris pour le théâtre ? Tenté de citer Samuel Beckett, « Bon qu'à ça ». Il serait plus juste de dire : je n'ai jamais fait que ça depuis trente-cinq ans, écrire des pièces, assister aux répétitions.

À cause de la colère ? « J'écris dans la colère », telle est l'épigraphe d'un poème tragique du XVI^e siècle. Se mettre en colère est louable si l'on s'irrite selon la droite raison, dit saint Thomas d'Aquin. Et saint Jean Chrysostome : celui qui ne se met pas en colère quand il y a une raison de le faire commet un péché. Ce monde donne quelques raisons de céder à cette passion. Mais affirmer qu'on écrit dans la colère pourrait laisser croire que le théâtre a quelque effet sur le monde.

Dans la ferme du centre de la France où j'ai passé mon enfance, le grenier renfermait tous les classiques ; j'ai lu les classiques. J'avais appris à lire dans *La Terre*, journal paysan du parti communiste. Dans ce grenier, je tombai sur les œuvres du maréchal Pétain, *La France juive* d'Édouard Drumont, une édition de tête de *Guignol's band* de Céline (1944). La coexistence de tout cela dans cette ferme familiale constitue encore pour moi une énigme.

Trop jeune pour connaître la guerre d'Algérie, ma génération a été épargnée. À Angers, vers la fin de cette guerre dont j'ignorais tout, un copain me montre en secret une boîte à chaussures qui renferme un crâne humain : un crâne de fellagha, me dit-il, rapporté par son grand frère.

Il a fallu couper cette tête à un cadavre, en ôter la chair, en nettoyer les os, manipulations qui supposent au moins le silence des officiers.

Rétrospectivement – mais c'est probablement une de ces illusions qui contribuent à la construction par chacun d'un récit de vie –, ces deux choses me paraissent fondatrices.

Le théâtre n'a pas à juger, à plus forte raison à condamner; il rend justice aux morts. Aux vivants, quand il le peut: Lever les yeux au ciel était un spectacle d'autant plus urgent qu'il était inutile, sur le cas d'Adriano Sofri, définitivement condamné quoique innocent. Colères: Rosette Wolczak, Eileen Wuornos.

La même passion ne peut commander l'écriture sur une longue période. Les lignées des œuvres suivent leur propre logique. Il y a des décalages, parce que le glacier en soi a craqué; certaines formes se retrouvent en porte-à-faux. Parlons plutôt de chantiers, abandonnés puis repris: Genève, la Suisse, la guerre et son après, l'expérience mystique, la tragédie, le théâtre et la démocratie.

Et puis il y a le plaisir de l'écriture, son exigence, qui font que si on écrit, même du théâtre qui est à la fois littérature et matériau pour la scène, on écrit sans complément d'objet, für die Katze. Cependant, même une comédie légère (il faut avoir plusieurs plumes, me dit un jour Jean-Loup Rivière), il faut la composer avec plusieurs niveaux de lecture.

À bien y réfléchir, puisque c'est l'occasion, le point commun de tout ça, c'est la philosophie. Le théâtre serait un désir de vérité, une pensée en acte, un gai savoir: penser devant le spectateur, avec lui. Il faut croire au théâtre, de plus en plus: d'abord parce qu'il est une assemblée – au théâtre, même quand on dort, on dort collectivement (Jean-

Paul Alègre) – et qu'il est la représentation fictive d'un conflit, d'un problème dans un espace à tous commun, pour que naisse individuellement le sentiment d'appartenance à une communauté dans l'adoption d'un récit contradictoire.

Jouer l'autre, se mettre soi-même en jeu : un formidable désir de jeu existe, qui dépasse de loin les lieux institutionnels. Il faut y répondre et écrire des pièces pour le million et demi d'amateurs qui pratiquent le théâtre en France, pour les cent cinquante-cinq troupes romandes affiliées à la Fédération, et pour les autres ; c'est aussi important que d'écrire pour n'importe quel théâtre professionnel. Et écrire aussi pour les enfants et les adolescents, sans doute la tâche la plus urgente, la plus essentielle pour un écrivain de théâtre aujourd'hui.

MICHEL BERETTI

Études de philosophie et de linguistique à l'Université de Genève, dramaturge de l'Opéra national de Paris de 1986 à 1995, écrivain de théâtre: auteur d'une centaine de pièces, adaptations, livrets d'opéra représentés sur les scènes suisses, allemandes et françaises.

www.michelberetti.net

ŒUVRES

Pièces

Goethe en Alsace, Strasbourg, 2008 – *L'Enterrement à Girardin Grillon*, Neuchâtel, 2008 – *Du rouge dans les yeux*, Vevey, 2007 – *Le Jour de l'éclipse*, Neuchâtel, 2007 – *L'air de la cité rend libre*, Belfort, 2007 – *L'Amphithéâtre tragique*, Genève, 2007 – *Julie et quelques autres*, Genève, 2006 – *Les Pirates déments du Léman*, Vevey, 2006 – *Lever les yeux au ciel*, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 2006 – *À la frontière du pays fertile*, Genève, 2005 – *Au vrai chic de Paris*, Neuchâtel, 2005 – *Mortel poème*, Sartrouville, 2005 – *La Chute des corps*, « Par-dessus le mur l'écriture », Jura, 2004 – *Noir Lumière*, Genève, 2004 – *Nous sommes à l'orée d'un univers fabuleux*, Limoges, 2003 – *Travaux d'acteurs*, Lausanne, 2003 – *Le Principe d'incertitude*, Genève, 2003 – *Dunant*, Genève, 2003 – *Jenny-tout-court*, La Chaux-de-Fonds, 2002 – *Suchard titre provisoire*, Neuchâtel, 2002 – *Sur Mars, soleil, temps froid*, Paris, 2001 – *La Flore du Mexique*, Genève, 2001 – *De la nature des choses*, Lyon, 2001 – *Les Traverses du temps*, Savignies, 2001 – *Les Bains de Lucques*, Lausanne, 2000 – « *Ici, Genève!* », Radio suisse romande, 2000 – *Déserts*, Radio suisse romande, 2000 – « *Raphaël, reviens!* », musique Bernard Cavanna, Nanterre, 2000 – *Wieso verschwindet Mozart auf der Reise nach Prag*, musique Bruno Liberda, Karlsruhe, 1999 – *L'Ève future*, musique

Alain Féron, France Musique, 1999 – *Und Gott schweigt*, Karlsruhe, 1998 – *Comme une bête noire*, Yverdon, 1999 – *Les Bruits de la passion*, Genève, 1998 – *Vue sur la mer*, musique Philippe Boivin, Paris, 1998 – *La Jeune Fille au livre*, film opéra, musique André Bon, réalisation Jean-Louis Comolli, Arte, 1996 – *Tobias*, musique André Bon, Caen, 1996 – *On the Other Side of the Wind*, musique Alain Féron, Copenhague, 1996 – *L'Idiot complet*, adaptation arabe Youssef Fadel, Rabat, 1995 – *Casanova*, Paris, 1995 – *Nersès*, Genève, 1995 – *La Comédie des bouffons*, Paris, 1994 – *Conversation sur Richard Wagner entre Frédéric Nietzsche et Thomas Mann*, Paris, 1993 – *Les Chiens*, La Seyne-sur-Mer, 1991 – *Les Aventures de Sindbad le marin*, musique Antoine Duhamel et Fawzi Al-Ayedi, Colmar, 1991 – *Les Bruits de la passion (quasi una fantasia)*, Genève, 1986 – *Derniers chapitres de l'histoire du monde*, Genève, 1985 – *Dérives - Entre le mal et le moins mauvais*, musique Michael Jarrell, Genève, 1985 – *Pelouses interdites*, Montbéliard, 1983 – *Rome est toujours dans Rome*, Strasbourg, 1982 – *Médée*, Genève, 1982 – « *Manman!* », Genève, 1982 – *New York Serenade*, Genève, 1982 – *La Retraite d'Arcey*, Besançon, 1981 – *Orient-Express*, Genève, 1981 – *Au malheur des dames*, Lausanne, 1981 – *Will's Sides Story*, Genève, 1980 – *Les Précieux surpris par l'amour*, Genève, 1980 – *Philippe Suchard*, Genève, 1980 – « *Vas-y, Léon!* » Genève, 1976 – *Les Querelles intestines*, en collaboration avec Bernard Bengloan, 1976 – *Le Boucanier - Hollywood en flammes*, Genève, 1975 – *Foutue Histoire! Relation des faits accomplis par les révolution-*

naires genevois de 1789 à 1795, en collaboration avec la troupe du Théâtre Mobile, Genève.

Adaptations, traductions

Opération Véga, Friedrich Dürrenmatt, Genève, 2007 – *La Moscheta*, Ruzante, La Chaux-de-Fonds, 2006 – *Un, personne, et cent mille*, Luigi Pirandello, La Chaux-de-Fonds, 2004 – *Dames et demoiselles autour du professeur Amiel*, Paris, 1996 – *Peer Gynt*, Henrik Ibsen / Edvard Grieg, Paris, 1995 – *Chacun de nous tue ce qu'il aime*, d'après Oscar Wilde, Paris, 1994 – *Sauvée par une coquette*, Yverdon, 1989 – *La Dame au petit chien*, Tchekhov, Genève, 1981 – *Das Ende des Kreises*, musique Bruno Liberda, Ulm, 1981 – *Volpone*, Ben Jonson, Lausanne, 1979 – « *Quel temps fait-il à Fribourg ?* », Radio suisse romande, 1978 – *Sennen-tuntschi*, Hans-Jörg Schneider, Lausanne, 1977 – *Les Acteurs de bonne foi*, Marivaux, Lausanne, 1977 – « *Hurle, Chine !* », Serge Tretiakov, en collaboration avec Janka Waniewicz, Zurich, 1975 – *Comme il vous plaira*, William Shakespeare, Genève, 1974.

Bibliographie

À la frontière du pays fertile. Imprimerie des Arts, 2005 – *Dunant*. Éditions Comp'Act, 2003 – *Le Principe d'incertitude*. Id., 2003 – *De la nature des choses*. Id., 2001 – *Dames et demoiselles autour du professeur Amiel*. L'Âge d'Homme / SSA, collection Théâtre suisse, 1999 – *Les Bruits de la passion*. Id., 1998 – *Der letzte Kontinent, Bericht einer Reise zwischen*

Kunst und Wahn. Zürich: Limmat Verlag, 1997 (épuisé) – *Raphaël, reviens!*, musique Bernard Cavanna. CD, Soupirs Éditions, 2006.

Traductions

Balzac, Ernst Robert Curtius, Éditions des Syrtes, 1999 (épuisé) – *Nabucco*, traduction et commentaire du livret de l'opéra de Verdi, cahier-programme de l'Opéra de Paris, 1995 – *Die Soldaten*, Bernd Alois Zimmermann, id., 1994 – *Elektra*, livret de Hugo von Hofmannsthal pour l'opéra de Richard Strauss, 1992 – *Lady Macbeth de Mzensk*, Dimitri Chostakovitch, d'après Nicolai Leskov, 1992 – *Mefistofele*, Arrigo Boito, 1989 – *Katia Kabanova*, Leos Janacek, 1988 – *De la maison des morts*, Leos Janacek, en collaboration avec Yveta Graf, 1988.

EXTRAIT

À LA FRONTIÈRE DU PAYS FERTILE
2005

PROLOGUE

ZULEIKHAN, *filmée en direct, gros plan sur le visage, elle regarde la caméra sans ciller* – Petar Topoljski ?
Il a rien voulu vous dire, Memel, ce porc, hein?... Pas de couilles ! Il vous l'a raconté, quand Rouslan est revenu, son voisin, enfin le fils de son voisin, il vous a dit quand il est tombé sur Rouslan et qu'il lui a tendu la main ? Il vous l'a dit, ce porc de Memel, ce qu'il a fait quand Rouslan a détourné les yeux, qu'il a craché par terre ? Rien. Il a rien fait. Memel est resté planté avec sa main tendue, l'autre passait sans faire mine de le voir. Alors venez pas nous emmerder avec vos questions sur la mort de Petar Topoljski et sur le commencement du commencement. La main tendue du survivant à l'assassin est aussi obscène que la main de l'assassin tendue au survivant...

BAGALOVA. Tais-toi !

Lumière sur quatre filles qui font la queue devant le robinet d'eau, des jerricanes en plastique posés à leurs pieds.

ZULEIKHAN, *tournant la tête vers elles* – Pourquoi je me tairais ? Pourquoi je le dirais pas ?

AGOTA. Parce que c'est défendu.

ZULEIKHAN. Moi, je n'oublie pas ma colère !

KALILA. On a juré qu'on tiendrait fermé le livre des comptes.

SKHODRA. Fermé le sceau de nos lèvres.

ZULEIKHAN. Je voudrais voir laquelle m'empêchera de pleurer !

SKHODRA. Va dans la montagne, pleure et parle à la montagne ! Rentre chez toi, ferme porte et fenêtres, pleure et parle aux murs ! Ici, rien ne doit être dit qui puisse faire un recommencement !

ZULEIKHAN. Comme si ça s'était jamais arrêté ! Comme si l'addition n'avait cessé de s'allonger des actes, des paroles, des pensées tuées, des silences de chacun ! Quand Rouslan est allé vers Memel et lui a tendu la main, Rouslan savait bien ce qu'il avait fait, et ce porc de Memel savait ce que Rouslan avait fait, et Rouslan savait que Memel savait ce qu'il avait fait !

BAGALOVA. Tu sais bien que Rouslan a rien fait ! Il est trop jeune.

ZULEIKHAN. Je sais ce que je sais.

KALILA. On sait rien. Moi, quand ils m'ont demandé de raconter ce que je savais de la mort de ce...

ZULEIKHAN. Petar Topoljski. Tout le monde sait qu'il sera pas le dernier.

BAGALOVA. Tais-toi.

AGOTA. Memel non plus sait rien. Un matin, ses cheveux étaient devenus blancs, et ils ont commencé à tomber comme ceux d'un vieillard, mais c'est pas du tout un vieillard. Ça s'est passé pendant la nuit. Mais au matin il se rappelait plus ce qu'il avait rêvé.

ZULEIKHAN. Ce qu'il dit.

KALILA. Alors tu ne diras rien, comme moi quand ils m'ont demandé de raconter.

ZULEIKHAN. La pierre, je l'ai vue.

BAGALOVA. Tu n'as rien vu. Tu vendais des pommes sur le marché.

ZULEIKHAN. La pierre, elle était ronde.

SKHODRA. Mêle-toi de ce qui te regarde, va pleurer dans le verger de Medjan !

Zuleikhan la regarde sans comprendre. Bref silence. Kalila repousse Skhodra avec violence.

KALILA, *les yeux au ciel* – C'est pas vrai ! L'eau d'ici est telle que les enfants naissent les doigts écartés et laissent tout échapper !

ZULEIKHAN. Ronde. Ensanglantée.

Bagalova se jette sur Zuleikhan pour la faire taire, l'étrangle.

ZULEIKHAN. Laisse-moi respirer !

BAGALOVA. Je ne laisserai pas un mot sortir de ta gorge, pas un seul.

ZULEIKHAN. Tu m'étouffes !

BAGALOVA. Je t'écraserai plutôt la bouche à coups de talon. Oublie.

ZULEIKHAN. Je t'emmerde.

BAGALOVA. Oublie !

ZULEIKHAN. Jamais mon malheur ne m'oublie.

BAGALOVA. Ta colère, garde-la pour toi. Ton malheur qui ne t'oublie pas, tais-le. Pleure.

ZULEIKHAN. J'ai pas envie de pleurer.

BAGALOVA. Tu disais qu'il fallait pleurer, alors pleure.

Bagalova lui cogne la tête par terre.

BAGALOVA. Pleure, sale conne !

ZULEIKHAN. Plus de larmes...

Sans relâcher sa prise, Bagalova relève Zuleikhan et la serre dans ses bras. Zuleikhan se débat désespérément.

ZULEIKHAN. Non, pas ça ! T'es qu'une pute !

BAGALOVA. Pleure, mon petit chat.

ZULEIKHAN. Le petit chat, il se fait niquer par...

Bagalova lui ferme brutalement la bouche et la berce. Zuleikhan essaie en vain de la mordre.

AGOTA, à Bagalova, éccœurée – Arrête ça.

Agota, Kalila et Skhodra séparent Bagalova et Zuleikhan qui reste recroquevillée à terre. Bagalova, indifférente, ramasse son jerricane d'eau. Zuleikhan pleure.

SKHODRA, à Bagalova – T'es vraiment dégueulasse.

Les femmes s'éloignent en portant péniblement les jerricanes pleins d'eau. Après un instant. Zuleikhan se relève aussi, s'essuie les yeux, crache en direction de Bagalova qui ne se retourne même pas, prend son jerricane et les suit.

AGOTA. Tu couches avec ?

NIHAD, un vieux fusil en travers sur l'épaule – Qui ?

AGOTA. Ton fusil. Pourquoi je suis revenue vivre ici ?

NIHAD. T'es née « après ».

AGOTA. Et alors ?

NIHAD. Tu ne peux pas « revenir », puisque t'es jamais venue.

AGOTA. D'accord : pourquoi est-ce qu'on m'a envoyée dans ce pays pourri ?

NIHAD. C'est chez nous. Agota, faut que je te dise...

AGOTA, chante en burlant. « *Whistlin past the graveyard steppin on a crack...* »

NIHAD. Pourquoi on serait restés chez eux quand ça va mieux chez nous ?

SKHODRA, à *Nihad* – Bagalova se crêpe le chignon avec Zuleikhan!

AGOTA. Laisse-les faire. Chacune joue son rôle : victimes, assassins... Mais les rôles sont pas distribués : on sait pas si les Sodrovniki sont réellement des victimes et les Vodlaques des assassins, parce que les Vodlaques disent être les victimes de tout le monde, et que les Sodrovniki sont des assassins qui se disent des victimes. La scène change pas, jamais : à la fin, elles se disputent pour savoir laquelle est plus victime que l'autre, la victime la plus victimée, et alors les vieux s'y mettent...

SKHODRA. Nihad, prends le fusil et vas-y, merde!... Quelle confiance on peut accorder à un vieux de plus de quarante ans ?
À *Agota, méprisante* – Tu sais rien de la vie des morts.

CLAUDINE BERTHET

*M*E VOILÀ devant une page blanche à me demander « pourquoi j'écris du théâtre » puisque telle est la demande. Pendant que je me pose cette question, j'imagine tous les auteurs, à qui, depuis des siècles, on a posé la question. « Monsieur Aristophane, pourquoi écrivez-vous pour le théâtre ? Et vous, Monsieur Molière, et vous, Monsieur Brecht, et vous et vous... vous tous, qui avez un jour posé sur le papier, et – pourquoi pas ? – gravé sur une pierre cette petite phrase qui s'appelle une réplique, cette petite amorce de quelque chose qui va, peut-être, faire une pièce de théâtre. Et combien d'autres de ces petites phrases qui, au contraire, resteront là, à l'abandon, cachées dans un dossier appelé peut-être « restes », ou « rebuts », ou « essais » ?

Ces petits bouts de répliques, petits bouts d'idées, resurgiront peut-être un jour, qui sait, et, à force, deviendront une pièce de théâtre. Pourquoi, tout à coup, cette envie de faire se parler des gens, de créer une intrigue, des situations, pourquoi un jour, au lieu de jouer ou de lire du théâtre, l'idée vient de l'écrire ? Pourquoi rajouter encore à la cohorte de ceux qui nous ont précédés ? Ces manuscrits qui resteront avec les autres sur la pile du metteur en scène à qui on les envoie, ces livres, qui finiront dans les bacs des librairies d'occasion, certains à peine sortis de presse, cela en vaut-il vraiment la peine ? Pourquoi écrire pour le théâtre ?

Avant de répondre moi-même, ne faut-il pas savoir ce qu'ils ont répondu, ces dramaturges d'hier, d'aujourd'hui

et même d'avant-bier ? Je fouille dans les rayons des bibliothèques, visite les librairies. Dictionnaire de citations, ouvrages théoriques, interviews, mémoires, tout y passe. Lire, méditer, recopier, analyser, écouter. « Tel auteur s'est très bien exprimé là-dessus, tu devrais aller voir dans Google, tu mets le nom de l'auteur, plus théâtre plus... » Plus quoi ? Et à force de lire, méditer, recopier, analyser, écouter, à force de courir dans les librairies, les bibliothèques, à force de chercher ce qu'ils ont dit, eux, sur le « pourquoi j'écris du théâtre », je n'ai plus le temps, évidemment, non seulement d'écrire du théâtre, mais aussi d'écrire sur le pourquoi j'écris du théâtre. Et devant l'ampleur de la tâche qui nécessiterait des mois de travail, pour un résultat partiel et forcément décevant, n'ayant ni la capacité ni les diplômes pour faire un mémoire ou une thèse sur le pourquoi ces illustres ancêtres écrivent du théâtre et constatant, de plus, que personne ne me l'a demandé et que ce que l'on veut, c'est que moi je réponde à cette question bien embarrassante, je renonce à chercher, à lire, à méditer, à recopier, à analyser, à écouter.

Pourquoi je n'écris pas des romans, des nouvelles, des feuilletons, des essais, des Mémoires, un journal intime... Pourquoi ? Et s'il ne s'agissait que de dire pourquoi... : il y a des petites lignes que je n'avais pas vues sur la page : il faut aussi que je dise ce qui m'intéresse dans ce genre. Je reprends mes recherches. Qu'est-ce qui vous a intéressés dans ce genre d'écriture, Messieurs Aristophane, Molière, Shakespeare, Brecht, et tous les autres ?

Et je retourne dans les bibliothèques, les librairies, etc. « Quelqu'un a dit une chose intéressante là-dessus. Tu devrais regarder sur Google, tu mets le nom de l'auteur, plus théâtre plus... » Plus quoi ? Encore une fois, ce n'est

pas ce qu'ils ont dit eux qui est important en l'occurrence (quoique ce qu'ils ont dit, eux, est bien plus intéressant que tout ce que je pourrais dire), c'est moi qui dois répondre. Et que répondre, que dire qui n'ait déjà été dit ? Je décide alors d'être très mauvais genre et de sauter la question.

Petit coup d'œil sur la page... Statistiques : j'en suis déjà à plus de trois mille signes ! Je n'ai répondu à aucune question, et voilà qu'une petite ligne supplémentaire me saute aux yeux : il me faut aussi dire quels buts je désire atteindre par mes pièces. Mon but, quand j'en écris, c'est avant tout de les terminer. Comme disait ma grand-mère, « une chose faite n'est plus à faire ». Mais ce n'est pas ce que l'on me demande. Il s'agit des buts. Voyons un peu... Je bute sur les buts. Je n'écris pas du théâtre dans le but de sauver la planète, ni d'exposer mes idées sur le monde, je n'écris pas pour faire entendre une voix originale entre toutes, ni pour la postérité. Alors ? Disons que mon but, en écrivant du théâtre, c'est que mes petites histoires puissent s'échapper du manuscrit et donner envie : à des acteurs de les jouer, à des spectateurs de les voir. Ne pas les regarder de haut, les spectateurs, mais ne pas être dans la complaisance. Ne pas leur mâcher le travail, mais ne pas jouer à les perdre. Et puis, aussi, un but égoïste : celui de mieux me connaître à travers l'écriture, de me donner la possibilité de jouer des personnages que je ne jouerai sans doute pas sur scène ou dans la vie, de dire, par le moyen du théâtre, ce qu'il est difficile d'exprimer dans le quotidien, de me surprendre. De vous surprendre.

CLAUDINE BERTHET

Née à Genève, Claudine Bertbet réside à Lausanne. Elle est comédienne et dirige une école de théâtre pour comédiens amateurs. Elle a également été productrice à la Radio suisse romande Espace 2.

Elle a écrit à ce jour des adaptations radiophoniques, deux pièces ainsi que quelques récits et monologues pour le théâtre et la radio.

ŒUVRES

Adaptations pour la radio

L'Accompagnatrice, d'après le roman de Nina Berberova, Radio suisse romande Espace 2, 1986.

Mademoiselle de Maupin, d'après le roman de Théophile Gautier, feuilleton en cinq épisodes, Radio suisse romande Espace 2, 1988.

SMS ou l'Automne d'une passion, d'après le roman de Baptiste Marrey, Radio suisse romande Espace 2, mise en ondes Roland Sassi, Prix suisse de la SSR 1990, catégorie Dramatique.

Textes radiophoniques

Actualités, Le Son d'une vie, Dans le rétro, Fidèle au poste: quatre textes radiophoniques, commande de la Radio suisse romande, diffusion en décembre 2006 dans l'émission *Méridienne*, Radio suisse romande Espace 2, réalisés par Patrick de Rham et l'auteur. *Dans le rétro* a obtenu le Prix suisse de la SSR, catégorie Fiction en avril 2007.

Théâtre

En attendant : La Cérémonie – Un taxi – Un téléphone.
Trois monologues mis en lecture au Théâtre Vidy-Lausanne, septembre 2004, journée des eat.

Le Repas, monologue, 2006, inédit.

Un homme : Lola, monologue, 2006, inédit.

Mademoiselle Schifferdecker, monologue, 2006, inédit.

En attendant – Un taxi a été utilisé dans le spectacle *Horriface*, création collective du Krache Théâtre, mise en scène par Marjorie Heinrich, Théâtre de la Tempête, Paris, et CDN de Besançon, automne 2006.

Petits gouffres, Prix de la Société suisse des auteurs 2003, mise en lecture en mars 2004 dans le cadre de l'Apéro des Auteurs au Poche Genève, Théâtre en Vieille-Ville, par Françoise Courvoisier, mise en ondes en décembre 2004 pour la Radio suisse romande Espace 2, par Patrick de Rham et l'auteur, Prix du texte au Festival Radiophonies, Paris, en septembre 2005, Grand Prix Paul Gilson (Prix des radios francophones publiques) en novembre 2005. Publication : Carnières (Wallonie-Belgique) : Éditions Émile Lansman, 2006. Traduit en allemand par Gabriela Zehnder. Joué en automne 2007 par les Tréteaux du Vieil Escaut (Valenciennes).

En haut de l'escalier, écrite dans le cadre de la résidence d'auteurs « Textes-en-scènes » 2004. Publication: Carnières (Wallonie-Belgique): Éditions Émile Lansman, 2006. Également en édition groupée chez Bernard Campiche Éditeur, (Orbe, Théâtre en camPoche, *Enjeux 2*; 2006); joué au Théâtre Pulloff, Lausanne, en automne 2007 dans une mise en scène d'Anne-Cécile Moser; mise en lecture en août 2007 dans le cadre du Festival des dramaturgies européennes de Santiago du Chili; traduction en allemand par Gabriela Zehnder (bourse de la traduction SSA 2006).

Activité en relation avec l'écriture

Octobre 2006: participation, avec son éditeur, Émile Lansman, et deux auteurs comédiens belges, à une semaine d'animation dans les lycées, et diverses rencontres à Saint-Louis et région (Alsace) dans le cadre du Festival de théâtre Théâtra.

Printemps – été 2007: réécriture et aménagement de divers textes pour le spectacle *Horrifice* par la C^{ie} Krache Théâtre, en vue de la reprise au Festival off d'Avignon.

EXTRAIT

EN HAUT DE L'ESCALIER

2004

FLASH 3

MÈRE.

Georges m'a dit : oublie-le, Martha.
Mais je ne peux pas l'oublier.
Il est dans le café du matin, dans le livre que je
lis, dans l'eau tiède de mon bain.
Georges m'a dit : il ne reviendra pas, ma fille.
Mais je ne peux pas l'oublier.
Il est dans la poussière que j'essuie, dans le vin
que je bois, dans le lit que je fais.
Georges m'a dit : il faudrait t'interner, Martha.
Tu peux fermer les portes, et en cacher les clés,
M'emmener loin d'ici ou me garder captive,
Lui, je ne peux pas l'oublier.

Georges m'a dit : ton enfant, tu y penses ?
Mon enfant n'est venu que parce qu'il est parti
Un fruit tombé de l'arbre, déjà pourri
Mais lui, je ne peux pas l'oublier.

Georges m'a dit : tu vas mourir de lui, petite
fille.

Tu peux prendre un couteau, découper chaque
membre,
Enterrer les morceaux, les recouvrir de cen-
dres,
Chaque partie de moi se souviendra de lui.
Moi, je ne peux pas l'oublier. Lui, je ne peux pas
l'oublier
Je ne peux pas l'oublier.

THOMAS. Je vais dans le jardin ramasser des orties.
Les orties, ce n'est pas de la mauvaise herbe.
Maman me l'a dit.

MÈRE. Les orties, ce n'est pas de la mauvaise
herbe. On en fait des soupes. Il ne faut pas
respirer quand on les ramasse, sinon ça brûle
très fort.

THOMAS. Je retiens mon souffle et je ramasse les
orties. Pour faire de la soupe. Comme maman
me l'a dit. Ça ne me brûle pas trop fort. Et j'en
rapporte un plein saladier.

MÈRE. Je prends le saladier et je le mets sur la table.
Je prends mon fils dans mes bras et je le serre
très fort.

THOMAS. Maman me prend dans ses bras et me
serre trop fort.

MÈRE. Je sens son cœur battre et moi comme une
montée de lait.

THOMAS. Je sens mon cœur battre et moi comme un chaton affolé.

MÈRE. Je lui dis de s'en aller, qu'il aille jouer dans sa chambre.

THOMAS. Je cours tout en haut de l'escalier.

MÈRE. Je suis seule maintenant. Je prends une poignée d'orties. Je les presse sur mon sexe. Je frotte frotte jusqu'à ce que ça devienne rouge et gonflé. Je hurle.
Je l'appelle. Viens éteindre le feu. Verse ton eau sur mon sexe. Viens. Viens.
Apaaise-moi!

THOMAS. J'entends maman qui crie. Je me bouche les oreilles.

MÈRE. Je tombe sur les marches devant la cuisine.

THOMAS. Je vois grand-père qui arrive.

MÈRE. Mon père me ramène à la maison.

THOMAS. Je m'enferme dans ma chambre.

MÈRE. Il me pose sur le canapé.

THOMAS. J'ouvre la porte de ma chambre.

MÈRE. Il met ses mains sur mon sexe.

THOMAS. Je suis en haut de l'escalier.

MÈRE. Il enduit de pommade les lèvres brûlées.

THOMAS. J'ai entendu: ma pauvre enfant, ma
pauvre enfant.

MÈRE. Son souffle est sur moi, chaleur de son haleine.

THOMAS. Je descends les marches car je n'entends
rien.

MÈRE. Mes yeux sont fermés et son corps pèse lourd.

THOMAS. À la quatrième marche je m'arrête.

MÈRE. Il parle comme on parle à un enfant blessé.

THOMAS. Je ne comprends pas, je continue à
descendre.

MÈRE. J'écoute sans comprendre, ses mots sont très
doux.

THOMAS. Je descends jusqu'en bas, personne ne
m'arrête.
Je ne me souviens plus de rien.

MÈRE. Je ne me souviens plus de rien.

Le grand-père entre, fumant la pipe.

THOMAS. Lundi, maman n'était pas là quand je suis rentré de l'école.
Mardi non plus. Grand-père a fait un gâteau au fromage. J'ai vomi sur le tapis.
Mercredi, j'ai cru qu'elle était là, mais c'était la voix de la dame qui parle du temps à la radio.
Jeudi, j'ai demandé à grand-père quand maman allait rentrer, il m'a raconté l'histoire de Heinz Wassermann.
Vendredi, je suis allé attendre maman à la porte du jardin parce qu'on ne sait jamais.
Samedi, j'ai demandé de nouveau à grand-père. Il m'a caressé la tête, c'était la première fois, et on a joué au fantôme.
Dimanche, grand-père a nettoyé la maison et je m'ennuyais si fort que j'ai pleuré.
Le lundi d'après, grand-père a pris la grosse valise à la cave et il a mis les habits de maman dedans, même la robe blanche.
Mardi, il a enlevé le paravent.
Mercredi, il est monté dans la chambre de maman, et il a changé les meubles de place. Ça raclait sur le plancher.
Jeudi, c'est grand-père qui a signé mon carnet.
Vendredi, grand-père m'a emmené en promenade. On a ramassé des feuilles et des marrons et on est rentrés parce qu'il pleuvait.
Samedi, quand je me suis réveillé, il y avait du bruit dans la chambre de maman. J'ai sauté de mon lit, j'ai ouvert doucement la porte. Grand-père était là.

GRAND-PÈRE. Maintenant, Thomas, c'est moi qui
dormirai ici.

MÈRE.
Ne me regardez pas
Mon visage a disparu
Il s'est fondu dans le sien.

GRAND-PÈRE. Tu l'as bien voulu, Martha, tu l'as
bien voulu.

MÈRE.
Ne me parlez pas
Je n'ai plus de voix
Elle est devenue la sienne.

GRAND-PÈRE. Tu l'as bien voulu, Martha, tu l'as
bien voulu.

MÈRE.
Ne me touchez pas.
Vous ne rencontrerez que du vide.
C'est son corps que j'habite.
Mettez-moi dans un coffre-fort et perdez la
combinaison,
Oubliez jusqu'à mon prénom,
Son nom sera mon nom.
Martha, celui de mon fantôme.

*Le grand-père prend la mère par la main et l'allonge sur
la table.*

De l'autre côté: Sophie.

GRAND-PÈRE. Et te voilà maintenant dans la grande maison blanche.
Elle n'est pas si vilaine ta cage, Martha, des draps bien propres.
Il a fallu te prendre, Martha, mains dans le dos.
Tes cris dans le jardin, Martha, comme une bête.
Et te voilà maintenant dans la grande maison blanche...

Le grand-père sort de l'espace.

NOIR