GRÜ

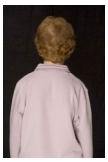
SAISON LogoS

Les Perses (-472) d'Eschyle

concept et mise en scène: **claudia bosse** coryphées: **guillaume béguin, léonard bertholet, vincent coppey, elisa curchod (chine), jean-louis johannides, marie-eve mathey-doret, gérard moll, jacqueline riccardi, anne-frédérique rochat, delphine rosay,** le messager **barbara baker** atossa **doris uhlich** fantôme de darios **christine standfest** xerxès **gerald singer** chœur **patricia aguilar, dominique baumberger, anna born, ana candelaria, gisella cellina, patricia cherubin, luis dos santos, claude-evelyne grandjean, claude gougenheim, caroline heck, catherine ming, sylvie rombaldi, anne-françoise salamin, sylvie steinmann, nathalie sutter, anne utz, carole varone, catherine willemin, anggela zutta, christiane antoniades-menge, arlette avidor, christine barthelemy, marie-louise bellini, catherine berthet, ariane bertholet-fasel, sylvie blondel, elisabeth burch, anne-marie chevalier, magdalena chrusciel, christian cuennet, annelise dinbergs, colette gianque, paola heyd, françois leresche, maïté macia-gigonzac, claire miorini, daniel polier, monique rakotoarimanana, michèle roch, geneviève roches, annick rosselet, catherine trolliet, maria lourdes uger, pia voldet, constantin xygalas, claudine zweidler, nathalie arthur, marie bagnoud, jeanne bagnoud, nicolas favre, fabienne gigon, verena grabscheid, julie huber, martin kaspar, kumiko kuwabara, chloé lepeltier, coralie ming, eglantine de straschnov, mathieu ziegler, manuel acevedo, cécilia azevedo almeida, dora azevedo almeida, laure beuchat, ariane bourjault, audrey caudy, camille cellerier, romaine chapuis, pia drzewinski, yoursa hamed, colin harris, olivier jean, claire scholtes, patricia francia, cristina giordano, christophe giusti, sarah goffinet, christina guéninchault, marian hassan, sabine lalive d'epinay, danielle maumary, christophe mayor, martine petit, christina pittet, sandra scalea, antoine schmidt, stephane soulard, corinne sulliger, sophie theven, rené aeby, cécile bonnet, thierry calzonari, sylvie dubois, anne geinoz, claire-pascale genitzon, geneviève gorra, isabelle guillot, laurence heuberger, ben hope, graziella jordi, regina joye-reginato, carole kaeser, danielle marie, marie-claude martin, barbara megroz, liliana mendez, romain miranda, jade minh nguyen, françois nicod, véronique perrin, anne pictet, mario ruggier, xénia sepe, marco, karin strescher, francesca terri, laure testuz, xénia volpe, nicole zelnicek, paola adoboli, william baumgartner soares, dorothea beck, cécile bonnet, cambyse chamot, monique chapuis, elisa di bin, dubra arnaud, nuria greub-sallares, ludivine guex, jean-paul guisan, komaromi hadrien, lisa mazzone, caroline mszczuk, alberto osorio, maya pfiffner, alberto rigoni, stéphanie rigoni, nicole sansonnens, raffaella stampa, diane suva, daniel thürler, carole tripod osorio, yvan vuagniaux, isabelle alvarez-tausch, esther beerli, gonzague bernardeau, myriam curchod-hafner, mireille david, bernadette frelechoz, damien friot, paola illuminato, rosinci lerias jeannet, amina-fethia mehida, eva michaïlova, alexandra mossière, ricardo murillo, sergio piloni, nemecia recupero, fabienne silva, elena varela. sonia zanier, marina alberti, myrtha ammann, marie-claire auger, nicolas burnan, france-lise carene, micheline cuennet, alline dedeyan, monique degeilh, georgette devantery, henri faillettaz, anne-marie graber, claude hostettler, claudine imfeld, miriam kupferschmid, alain mutzenberg, françois nicod, françois osorio, gisèle pretre, christiane pugin, marie pythoud, jean-jérôme rinuy, solange rossi, philippe russbach, claudine schaeren, alain schweri, enza squillaci, denis volery, marie juana roth figueroa** coordination **imanol atorrasagasti** production vienne **lena wicke** assistanat à la mise en scène **andreas gölles, aurélie matthey** traduction **cléa rédalié** consultante **sophie klimis** graphisme/site web **federal / régis golay + igor kunetka** photographies **régis golay** équipe de documentation **magali jank, julien lambert, noëmie poget, adriana caso sarabia, janice siegrist** entraînement **christophe brunet, sandra piretti**

du 13 au 19 novembre 2006
black box

tous les soirs à 20h sauf dimanche à 17h, relâche mercredi



SOMMAIRE

bilingue, choral, monumental	**p. 3-4**
***Les Perses* d'Eschyle**	**p. 5**
Claudia Bosse et le *theatercombinat*	**p. 6**
producteurs de tragédie	**p. 7**
comparatif Genève-Vienne	**p. 8**
modèle de travail	**p. 9**
le chœur des 500: participation et enjeux esthétiques	**p. 10-11**
indication de lecture pour la partition parlée	**p. 12-13**
exemple d'une page de partition	**p. 14**
entretien avec Claudia Bosse	**p. 15-18**
***feed-back* des Débats LogoS, septembre 2006**	**p. 19-20**

informations supplémentaires disponibles sur
www.grutli.ch/lesperses
www.theatercombinat.com

bilingue, choral, monumental

Claudia Bosse n'a peur ni des grands projets ni des grands mots. Elle goûte l'exhaustivité, tutoie l'absolu et se plaît dans le XL. Pour elle, ne pas faire très grand, c'est faire petit. En allemand, il y a un mot pratique pour résumer cette position : radikal. Claudia Bosse est une artiste radicale. Les murs du Théâtre du Grütli ont déjà vibré sous l'effet de cette démesure dans les années 90, puisque Claudia Bosse y a été invitée par Bernard Meister à trois reprises, notamment, avec une plongée chorale dans l'immense matériau *Fatzer* de Brecht (1998).

Aujourd'hui, c'est le projet *Producteurs de tragédies* qui l'occupe avec sa compagnie viennoise, *theatercombinat,* projet qu'elle a proposé au Théâtre du Grütli. Il s'agit d'une coupe transversale dans l'histoire du théâtre, depuis *Les Perses* d'Eschyle jusqu'à *Bambiland* d'Elfriede Jelinek, Prix Nobel de littérature 2004. En trois ans et deux temps, le *theatercombinat* veut examiner six pièces : le Grütli devrait en coproduire trois, *Les Perses*, *Coriolan* de Shakespeare et *Phèdre* de Racine.

Chacun de ces textes est écrit à un moment de rupture socio-politique important, et ce sont ces crises qui intéressent le *theatercombinat*. C'est-à-dire la manière dont la machine théâtrale d'une époque (langue, corps, scène, finances, public,…) reflète ses idéologies, ses peurs, ses combats, ses renoncements.

Eschyle écrit à un moment où la cité et la démocratie prennent le pouvoir, à un moment où 1/3 des Athéniens vont au théâtre, où les chœurs intègrent des citoyens : formidable intrication de l'artistique avec le civique. Ces liens entre poétique et politique sont aussi à mettre en évidence dans les structures scéniques élisabéthaines (*Coriolan)* puis baroques (*Phèdre)*, histoire d'approcher peut-être ce que peuvent révéler, aujourd'hui, nos fabriques d'illusions.

Récemment, que ce soit dans des théâtres ou d'autres architectures, Claudia Bosse a réalisé des performances et installations résolument anti-théâtrales. Avec *Producteurs de tragédies,* elle revient d'une certaine manière à la représentation, et cela nous intéresse. Et puis l'idée de recruter 500 citoyens genevois pour tenir un chœur de tragédie, le souhait de mettre ce très fort et très vieux discours sur la guerre dans Genève, cela correspond à une préoccupation du Grütli : tenter de casser les circuits fermés de la culture, aller à la rencontre de la ville.

Ce processus de recrutement massif et d'entraînement continu sur deux mois a été mené par une équipe romande remarquablement inspirée et impliquée : lecollectif1 du Grü (les acteurs Jacqueline Ricciardi, Delphine Rosay, Jean-Louis Johannides, Léonard Bertholet, Vincent Coppey. les graphistes Igor Kunekta et Régis Golay), accompagnés de quelques coryphées: Guillaume Béguin, Chine Curchod, Anne-Frédérique Rochat, Marie-Eve Mathey-Doret, et pour un temps Gérard Moll) et d'un coordinateur, Imanol Atorrasagasti.

Voici donc *Les Perses,* critique de la guerre qu'Eschyle, ancien combattant, écrit en -472. Pour le Théâtre du Grütli, c'est l'occasion, au seuil d'une première saison, de se mettre aussi sur le seuil du théâtre occidental puisqu'il s'agit de la plus ancienne pièce intégralement conservée. A cette double lisière, que voit-on ? La première pièce d'actualité, qui utilise la scène comme media. Une structure narrative simple, matricielle. Une défaite désastreuse racontée trois fois : d'abord rêvée par la reine des Perses, puis racontée par le messager, enfin expliquée par l'ombre du grand roi mort, Darios. Le dévoilement progressif d'une déroute qui culmine dans les lamentations du peuple assemblé.

Près de 250 personnes ont commencé à répéter cet été, 164 ont tenu bon. 164 citoyens pour former un chœur qui n'a pas eu peur des grands projets ni des grands mots (*let's experiment democracy !,* disait l'annonce*),* qui a nourri de sa ferveur et de son travail la grande exigence de ce projet.
Un chœur radical, pourrait-on dire.

Michèle Pralong

Les Perses d'Eschyle

Les Perses a été écrite en 472 avant J-C, elle est la tragédie grecque la plus ancienne qui nous soit parvenue dans son intégralité, un document sur la démocratie athénienne au moment de sa naissance. Elle a été jouée huit années après la bataille navale de Salamine (-480) qui marque l'échec de l'expédition perse contre la Grèce. Eschyle lui-même a combattu contre l'armée perse, principale ennemie des Grecs durant de nombreuses années. La narration de la campagne guerrière et de la bataille sous la forme d'un texte de théâtre pré-dramatique avec des choeurs et quatre protagonistes, est la première médiatisation conservée de l'histoire et de la guerre au théâtre.

L'action de la pièce se situe à Suse, dans la cour royale de Perse. Elle raconte le déclin de la flotte et de la grande armée perse. Une pièce de vainqueurs qui adopte le point de vue des vaincus, s'approprie leur regard, leur souffrance. Empathie ou impérialisme? Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont le théâtre écrit l'Histoire, à travers la mise en scène d'une défaite.

Claudia Bosse et le *theatercombinat*

Claudia Bosse (1969) a étudié la mise en scène à la Haute Ecole d'art dramatique Ernst Busch à Berlin. A plusieurs reprises, durant ses études en 1994, puis en 1996 et en 1998, elle a présenté son travail au Théâtre du Grütli. Depuis, des interprètes et artistes suisses sont régulièrement invités à collaborer aux projets du *theatercombinat*, compagnie qu'elle a fondée avec d'autres artistes en 1996 à Berlin, puis réorganisée en 1999 à Vienne. Intense collaboration artistique avec Josef Szeiler. De recherches chorales sur la base de textes antiques ou contemporains (Eschyle, Heiner Müller, le Marquis de Sade, Ludwig Wittgenstein, Elfriede Jelinek et Bertolt Brecht) à des travaux chorégraphiques et installations théâtrales dans l'espace public, théâtral ou non, les champs d'investigation du *theatercombinat* sont multiples, autant que les lieux où il se produit. Le public a pu découvrir ses dernières créations à Berlin (*belagerung bartleby*, HAU 1), Hambourg (Kampnagel), au Monténégro (*mauser*, Heiner Müller, Théâtre national) et à Vienne (*firma raumforschung*, *où est donc le tableau*, *palais donaustadt, installation sur 10'500m2, avec concerts, films, discussions, danse,* …).

producteurs de tragédie (2006/2007)

producteurs de tragédie est un projet du theatercombinat sur deux ans, qui sera réalisé à Vienne et à Genève, sous la direction de Claudia Bosse, en collaboration avec Gerald Singer, Christine Standfest et Doris Uhlich: une série d'expérimentations théâtrales sur les textes *Les Perses* (Eschyle), *Coriolan* (Shakespeare) et *Phèdre* (Racine). Le projet se comprend comme un processus continu de recherche sur des époques historiques différentes, leurs techniques théâtrales, leurs modèles de théâtre et leurs concepts urbains. Notre intérêt portera non seulement sur chaque pièce isolée et sa mise en oeuvre, mais aussi sur le dialogue des textes les uns avec les autres, comme matériau pour une pratique théâtrale du présent.

Les Perses à Vienne et Genève, modèle d'une collaboration

Le choeur des Perses est toujours un choeur provenant de la ville dans laquelle la pièce est jouée. Gerald Singer, Christine Standfest et Doris Uhlich sont les protagonistes à Vienne et à Genève. Aussi bien en français qu'en allemand, la diction du texte suit une partition élaborée par la metteure en scène Claudia Bosse. Pour chaque ville, il existe un modèle de travail propre. Pour chaque lieu, une scénographie et une chorégraphie spécifiques sont développées.

comparatif Genève-Vienne

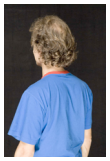
Les Perses d'Eschyle

Campagne du roi Xerxès contre Athènes
Bataille de Salamine le 28.09.480 av. J-C

1075 vers
dont
500 dits par le chœur / les Perses
205 par le messager
175 par Atossa, mère de Xerxès
125 par l'esprit de Darios, père de Xerxès
70 par Xerxès, seigneur du royaume Perse

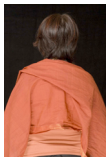
Vienne **première: 6.12.2006**	**Genève** **première: 13.11.2006**
partition + **chorégraphie dans l'espace** **avec**	
1 chœur de 12 habitant(e)s de Vienne	1 chœur de 170 habitant(e)s de Genève
4 coryphées / petit chœur	10 coryphées
3 protagonistes	4 protagonistes
60 spectateurs	100 spectateurs
installation de l'espace	
espace vide souterrain 200 x 6 mètres / 1200 m2 métro ligne no 3 entre les stations Neubaugasse et Zieglergasse	black box / espace du théâtre 24 x 10 mètres / 240 m2 Théâtre du Grütli rue Général-Dufour
traduction	
parties en allemand: traduction Peter Witzmann, adaptée par Heiner Müller	parties en français: d'après la traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe, éd. Comp'Act, revues et adaptées selon une partition de travail
collaboration	
theatercombinat vienne www.theatercombinat.com	grü / théâtre du grütli www.grutli.ch/lesperses

dans le cadre de
Producteurs de tragédie (2006/2007)
theatercombinat



modèle de travail

http://www.grutli.ch/lesperses/modeldetravail.html



le chœur des 500: participation et enjeux esthétiques

La participation des citoyens genevois n'est pas l'effet d'un seul moment, elle consiste un processus de répétitions sur trois mois. Cette proposition de participer à une production esthétique collective fait sienne la conception antique de l'agir politique, selon laquelle toute action sur la scène publique est un acte politique.
Le modèle de travail met en lien des éléments de la démocratie attique, comme le conseil des 500 et le concours annuel de chœurs qui réunissait 500 participants, avec des techniques complexes de simultanéité de la production du langage et de la pensée.
Le travail de répétition continu est une discussion pratique et publique sur la question de ce que peut être le théâtre et une expérimentation avec les techniques théâtrales de la communication.

Le Théâtre du Grütli, en coproduction avec le "theatercombinat" de Vienne, a donc cherché 500 citoyennes et citoyens genevois (toute personne vivant sur le sol du canton) afin de former le choeur.
D'août à novembre 2006, le processus de création du spectacle est un laboratoire de recherche et d'expérimentation sur les origines du théâtre et sur ses formes contemporaines, sur sa place dans la cité et son rapport avec le politique.

Qui participait aux choeurs de l'antiquité ? Qui sont les citoyennes et citoyens de Genève qui entreront dans le choeur d'aujourd'hui ?
Dans la polis antique du Ve siècle avant J-C, un concours annuel réunissait 500 participants à des choeurs, venus des 10 parties de la ville d'Athènes. Et le conseil central de la polis était le Conseil des 500, qui présentait ses propositions de lois à l'Assemblée du peuple. Créer aujourd'hui un choeur de 500 personnes, citoyennes et citoyens de tous les quartiers et communes de Genève, pose ces structures de la démocratie et de la tragédie antique comme modèles d'une pratique contemporaine.
Expérimenter la démocratie signifie ici : entrer dans un théâtre en tant que représentant de la cité, pour une fois en acteur et non en spectateur. Il s'agit ainsi de lier le modèle du choeur antique avec le modèle de la "pièce didactique" de Bertolt Brecht, qui abolit la frontière entre le public passif et les interprètes professionnels. Lors des représentations, une centaine de spectateurs se mêlera au choeur des 500, formant un réseau de corps étroitement tissé.

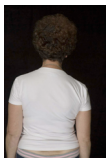
petit rappel:

conditions de participation au choeur
Être membre du choeur ne nécessite aucune expérience spécifique dans le domaine du théâtre ou de la musique. En revanche, un engagement en temps et une participation régulière sont les conditions nécessaires à un processus de travail continu

préparation, de mi-août à mi-octobre 2006
Entraînement 3 heures deux fois par semaine en groupes de 15 à 30 personnes, sous la direction d'un acteur professionnel (coryphée).

répétitions, de mi-octobre à mi-novembre 2006
Entraînement un peu plus intensif par groupes constitués de deux, puis de quatre chœurs, puis le choeur entier répètera avec les protagonistes du theatercombinat (Vienne).

représentations, entre le 13 et le 19 novembre 2006
6 représentations dans le black box du Théâtre du Grütli, entièrement vidée de ses gradins et remplie par le choeur, les coryphées, les protagonistes et les spectateurs…



indications de lecture pour la partition parlée

fondement théorique : la pensée phonétique

L'écriture de la partition a répondu au besoin d'approcher différemment le langage et l'élocution. En effet, la plupart du temps, les mots que nous utilisons ne font que transmettre de l'information. Ils sont plats. Or, le texte des *Perses*, l'un des premiers de la tradition occidentale, ne peut pas être traité comme une simple « information ». J'ai donc eu besoin de l'aborder d'après l'idée qu'il existe une pensée phonétique, corporelle : lorsque le texte est dit, je recherche la synchronisation du travail du cerveau (qui pense le texte) et de l'ensemble du corps (qui produit les sons et le souffle), afin de parvenir à la synchronisation de la production et de la réception du texte. On assiste ainsi à la formation d'un corpus phonétique, où la forme et le sens deviennent plastiques, tri-dimensionnels. Les mots qui se construisent dans la bouche de celui qui les dit se propagent dans l'espace alentour, par une sorte d'écho. C'est comme cela qu'ils peuvent parvenir au récepteur, qui est à son tour inclus dans le processus. Le spectateur devrait ainsi être marqué par la matérialité sonore des mots : dans mon travail, il n'y a aucune image, seulement des sons en trois dimensions!

Pour parvenir à ce résultat, j'ai tenté de produire une sorte de grammaire de l'élocution, proportionnelle et sonore, qui induise chez le locuteur un ordre des pensées, produit au moment même de la performance, par le seul déroulement des mots, des phrases et des strophes. La scansion insiste donc sur le déploiement d'une pensée dans le présent de l'élocution, sans qu'il y ait besoin d'anticiper sur le sens, puisque chaque corps sonore est d'abord articulé et saisi dans sa matérialité, constituant une forme de déclaration qui vaut pour elle-même. Le sens se construit ainsi progressivement, au fur et à mesure de l'écoute des relations qui se nouent entre une entité phonétique (syllabe, mot, phrase, strophe) et celle qui la suit. La pensée d'un mot est donc produite de manière sonore : l'acte de parler vient remplir l'espace, enveloppant acoustiquement le locuteur et le récepteur. L'élocution produite par la partition tente par ce biais de synchroniser la pensée, la production phonétique du locuteur et l'écoute du récepteur.

Il importe de souligner que la suite phonétique et temporelle des mots dépend des espaces et de la pensée de ceux qui font que le texte devient langage, tout autant que de l'espace et de la pensée de ceux qui reçoivent leur parole. C'est dans ce processus où l'architecture spatiale et temporelle des mots construit l'architecture spatiale et temporelle de la pensée, que le théâtre accomplit véritablement son rôle de média. Pour moi, l'acte théâtral doit ainsi s'entendre au sens fort du terme : un acte de communication qui s'effectue par la temporalité des phrases et génère une *spatialisation de la pensée* partageable au même moment et en un même lieu, par le locuteur et le récepteur.

La partition vise aussi à montrer que le langage fonctionne grâce à la respiration. C'est en effet à travers le souffle que l'air est expulsé des poumons vers l'espace de la bouche, et qu'il est ensuite modulé par la langue, le palais et les lèvres. C'est sur cet ancrage corporel que s'élaborent les sons, les mots et le langage dans son ensemble. Lorsqu'on tente de dire à haute voix une langue écrite, cette dernière a un rythme et une ponctuation qui sont toujours déterminantes. Dans les bons textes, la ponctuation dirige le souffle de celui ou de celle qui parle en lisant.

Par cette attention portée au corps sonore et à la respiration, la partition tente de montrer la chorégraphie de la pensée qui naît de l'enchaînement des mots, en saisissant le cours d'une unité de sens dans son cheminement et même dans ses fausses-routes. Pour cette raison, la scansion de la partition tente aussi d'activer les paroles non exprimées et les possibilités d'autres tracés du sens.

Claudia Bosse

exemple d'une page de partition

entretien avec Claudia Bosse

Claudia, tu as créé plusieurs spectacles à Genève au Théâtre du Grütli en 1995, 1996 et 1998, puis il y a eu une pause. Entre-temps, tu t'es véritablement établie à Vienne, avec ta compagnie, le 'theatercombinat'. Vous disposez d'une subvention régulière, d'un lieu de répétition rien qu'à vous…
Pourquoi ce retour à Genève ? Qu'est-ce qui t'a donné envie de te lancer dans un travail de création entre deux villes, avec toutes les difficultés que cela implique ?

Claudia Bosse Comme je pense que toute production théâtrale est fortement dépendante de son contexte culturel, c'est pour moi toujours très enrichissant de modifier ce contexte en travaillant dans une autre ville. C'était le cas avec la création de *Bartelby* à Berlin en 2004, de *Mauser* de Heiner Müller en 2003 au Monténégro et en 2004 à Hambourg. A chaque fois, ce changement remet en question mes certitudes de travail, ce que je croyais acquis ne l'est plus – cela crée une irritation qui est pour moi très stimulante.
Dès les débuts du projet 'producteurs de tragédie', la nécessité de rouvrir le contexte de ces dernières années à Vienne s'est imposée clairement. Les derniers projets que j'avais menés avec le 'theatercombinat' ou seule avec d'autre collaborateurs étaient basés sur des idées très différentes, parfois même contradictoires. J'ai eu besoin de concentrer mes forces sur un même projet qui s'étendrait sur plusieurs années : une recherche en série sur les archives du théâtre, une coupe à travers son histoire. Tout en créant un réseau, dont le point de départ serait Vienne, mais qui s'étendrait plus largement, qui nous permettrait de jouer ailleurs mais autrement que dans l'esprit d'un accueil. Dès lors, nous avons réfléchi à la façon de créer ce réseau en intégrant deux stations dans notre dispositif de travail.
À cela s'ajoute une amitié de presque dix ans avec Maya Bösch que j'ai souvent invitée à participer à mes créations, et avec Michèle Pralong aussi que je connais depuis quelques années. Le projet des deux nouvelles directrices du Théâtre du Grütli d'y créer une scène expérimentale correspond à un contexte précis, à un cadre où je trouve le soutien et la confiance nécessaires à ma démarche d'expérimentation, qui est aussi celle du 'theatercombinat'.

Comment définis-tu cette démarche ?

CB Elle consiste en un questionnement des éléments de base du théâtre : l'espace, la langue, le corps, le temps. Et pour chaque projet, nous créons un modèle précis d'organisation du travail. La recherche d'un mode de production adéquat est pour moi la condition nécessaire à un travail cohérent. En six ou huit semaines, la durée normale de répétition pour un spectacle, on n'a pas assez le temps de réfléchir. Un projet comme les 'producteurs de tragédie' à commencé en janvier 2006 à Vienne par des recherches et des répétitions avec le 'theatercombinat', il a continué ce printemps à Genève avec la recherche des participants au chœur et la prise de contact avec les coryphées… Je passe beaucoup de temps à définir précisément les contraintes qui guideront un travail. Je les comprends comme des moyens artistiques qui me permettent d'atteindre des buts. Par exemple, le dispositif qui est mis en place ici avec les coryphées : ces comédiens suisses romands ont participé à un atelier d'un mois cet été où ils ont acquis des techniques de travail du texte (pose de voix, attitudes corporelles…) qu'ils ont transmises ensuite chacun de leur côté à la quinzaine de participants qui constituent leur groupe et qui, mis ensemble, forment le chœur des 500. C'est une façon d'autoriser les acteurs, qui sinon sont toujours placés sous la direction de quelqu'un. Là c'est eux qui deviennent les agents du projet, qui transmettent à d'autres ce qu'ils ont appris. Je cherche à produire en eux ce qui me motive moi dans mon travail : le mélange d'intérêt et de contrainte.

Pour créer *Les Perses*, tu t'étais fixée comme objectif de réunir 500 personnes (finalement environ 180) qui constitue le chœur de la tragédie antique. Dans la salle du Théâtre du Grütli, vidée de ses gradins, il y aura ce chœur énorme et seulement une centaine de spectateurs. N'y a-t-il là pas quelque chose d'extrêmement élitaire?

CB Cela dépend de la compréhension du théâtre sur laquelle on base son jugement. Pour moi, le théâtre ce n'est pas seulement une représentation, un moment où le spectateur consomme une pièce. Le théâtre est toujours une production collective de sens. Dans *Les Perses*, les membres du chœur sont à la fois spectateurs et producteurs, c'est-à-dire qu'ils participent au processus de production d'un discours sur le théâtre d'aujourd'hui. C'est pourquoi le processus de création (les répétitions, les discussions qui les entourent, les questionnements et réflexions que notre démarche va créer dans la Ville de Genève) a la même valeur que le spectacle et ses quelques représentations.
Pour les participants au chœur, cela signifie : s'engager sur une durée, se confronter aux autres. Par la création de groupes artificiels (on met ensemble des gens qui ne se rencontreraient pas sinon), qui vont suivre le texte de la tragédie grecque, on crée un dispositif esthétique et social, qui porte en lui toute une dimension d'étrangeté. Alors peut-être qu'on peut dire que c'est élitaire, parce qu'on cherche à tirer les gens hors de leur quotidien, on les pousse à le considérer autrement. Je conçois le théâtre non pas comme une reproduction du quotidien mais comme une *Verfremdung* de ce quotidien, un processus qui le rend étrange. Et cela mène à une mise en question des contrats qui règlent la vie sociale.

Peux-tu dire quelques mots sur ce dispositif esthétique que tu mets en place, qui va porter le projet vers quelque chose de plus qu'une simple expérience sociale?

CB D'abord il faut dire que je ne place pas la dimension esthétique et sociale dans une relation hiérarchique. Les deux sont pour moi étroitement liés ; un projet théâtral qui serait seulement un projet social passerait pour moi à côté de son but, c'est tout.
Concernant ma démarche esthétique : nous avons développé à Vienne une technique précise pour dire le texte *Les Perses* (pose de la voix sur différents niveaux, souffle, présence). Je l'ai transmise au groupe des coryphées en juillet, qui à leur tour l'ont transmise aux membres du chœur dès la mi-août. C'est une technique très contraignante – mais dans le sens positif évoqué plus haut ! –, qui mobilise tout le corps.
L'idée derrière tout cela est la suivante : la plupart du temps, les mots que nous utilisons sont des mots d'information, ils sont plats. En me plaçant dans une certaine relation avec l'un des premiers textes contemporains, que je ne peux pas traiter comme une simple information, j'ai besoin de l'idée qu'il existe une pensée phonétique, corporelle. Lorsque le texte est dit, je recherche la synchronisation du travail du cerveau (qui pense le sens du texte), d'un travail organique (les sons que produit la bouche, le souffle) et de la réception. On assiste à la formation d'un corpus phonétique, où la forme et le sens deviennent plastiques, tridimensionnels. Les mots qui se construisent dans la bouche de celui qui les dit se propagent dans l'espace autour d'eux dans une sorte d'écho, c'est comme cela qu'ils parviennent au récepteur qui est à son tour inclus dans le processus. Le spectateur devrait être ainsi marqué par la plasticité des mots, par la façon dont ils occupent l'espace.
Ce qui m'intéresse, c'est la disproportion entre la production phonétique et son écho.

***Les Perses* - le titre de la pièce est le nom du peuple qui pour les Grecs, était l'autre par excellence. C'est comme si le théâtre occidental, et donc notre culture, s'était constituée dès le départ sur la base d'une confrontation, d'un conflit avec la culture de l'autre. Mais peut-être qu'en parlant ainsi, je reste enfermée dans une perspective d'aujourd'hui, dans un point de vue qui a trop intégré une certaine dialectique qui glisse facilement vers des idées comme celle du 'choc des civilisations'…**

CB : Je ne suis pas sûre de répondre directement à ta question en affirmant ceci : il me semble que la conscience de l'histoire, la connaissance et le respect du passé sont des valeurs qui existent de moins en moins aujourd'hui. On est dans une sorte d'hystérie de la contemporanéité, comme si seul le présent était porteur d'authenticité. On oublie qu'il y a des matériaux qui existent et qui sont des excellents dispositifs pour questionner nos certitudes d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'aller chercher des textes du passé pour les intégrer dans notre présent, mais bien plutôt de placer ces dispositifs d'aujourd'hui dans un contexte historique. Je cherche à faire un apprentissage du théâtre à travers son histoire, cette démarche m'aide à percevoir et à comprendre les restrictions, les contraintes contemporaines et à les relativiser.

Justement, les matériaux textuels que vous utilisez pour les 'producteurs de tragédie' ont tous pour thème la guerre, le conflit… Pourquoi ce choix ?

CB Plutôt que la guerre ou le conflit en soi, ce qui m'intéresse c'est que tous ces textes parlent de la transition d'une société d'un état à un autre. Au départ, il y a une situation d'échec, qui évolue vers un apprentissage. Toute expérience, au sens fort du terme, part d'une perte de contrôle, d'une crise. *Les Perses* a été écrite au moment où la démocratie athénienne était en plein essor. Si cette démocratie a pu s'implanter ailleurs en Grèce, c'est grâce justement à la victoire sur les Perses qui a permis à la cité attique d'asseoir sa domination sur les autres mini-Etats de la région.

Le processus que tu veux mettre en place à Genève se comprend comme un "laboratoire de recherche et d'expérimentation sur les origines du théâtre et sur ses formes contemporaines, sur sa place dans la cité et son rapport avec le politique". Quels sont les éléments du théâtre que tu veux questionner ? Ou plutôt, pourquoi le théâtre a-t-il besoin à ton avis d'un tel questionnement ?

CB Le théâtre est le premier média de masse. Il est maintenant placé dans un situation de concurrence extrême, ce qui n'était pas le cas à l'époque. Le seul moyen de le sauver est de se concentrer sur sa spécificité, sur ce que le théâtre est le seul à avoir. Il n'y a pas d'autre média qui permette la simultanéité de la production et de la réception en un même lieu. Et donc la production du sens de façon collective. C'est pour moi cela qu'il faut activer. Il y a quelque temps, j'ai eu une sorte de crise, j'ai pensé arrêter le théâtre et me concentrer sur l'installation, qui est un excellent moyen de questionner la vie quotidienne et d'y semer l'étrangeté. Mais on estime l'attention maximale accordée à une installation à trois minutes, selon l'intérêt des spectateurs. On perd cette simultanéité de la durée, il reste un décalage entre le temps de la production et celui de la réception. Voilà pourquoi je m'accroche au théâtre : il naît toujours dans l'instant et est en même temps voué, par sa nature même, à la disparition. Il faut avoir le courage d'accepter et d'affirmer sa propre disparition – ce n'est pas de la modestie, ni de la crainte.

C'est ainsi que tous les participants au projet, y compris les spectateurs, à travers leurs réactions et leur positionnement individuel, deviennent ses co-auteurs – des coproducteurs. Ce double mouvement de contrainte et d'autorisation, je le vis comme un paradoxe profond. Alors j'essaye de donner les moyens à tous de le comprendre : d'oser penser par soi-même face à quelque chose qui est seulement partiellement explicable.

feed-back des Débats LogoS, septembre 2006

A titre d'exemple plus personnel, c'est la journée consacrée au travail sur Les Perses qui m'a le plus intéressée. En effet, j'ai d'une part trouvé dans ce projet une recherche poético-politique analogue à ce que j'essaie de développer sur le plan théorique, que j'aurais été tout à fait incapable de produire par moi-même, malgré la grande proximité de "sensibilité" qui m'est apparue. C'est cette convergence dans la différence que j'appellerais "rencontre", qui m'a interpellée, et c'est pourquoi c'est cette journée qui a suscité le plus "d'échos réflexifs" chez moi :

Par l'appel à un collectif de citoyens genevois pour monter Les Perses d'Eschyle, il me semble que Claudia Bosse a osé prendre le risque de proposer un projet poético-politique pour aujourd'hui. J'utilise ici un terme composé pour essayer d'exprimer l'unité indissociable du poétique et du politique. La question de fond qui me semble sous-jacente à un projet de ce type est celle de la puissance performative de la poésie [1]. Autrement dit : comment la poésie peut-elle être un acte politique, et pas uniquement une re-présentation (mimèsis) du politique, comment peut-elle avoir une efficacité directement politique ?

A un premier niveau, Claudia Bosse a expliqué le choix de chercher 500 choreutes en référence au nombre de membres du Conseil athénien (la boulè) composé de 500 membres. Elle a aussi fait référence aux chœurs de dithyrambes : il y avait en effet lors des Grandes Dionysies des concours de tragédies, de comédies, mais aussi de dithyrambes. Chacune des 10 tribus d'Athènes proposait un chœur de 50 hommes ou garçons, ce qui revient à nouveau au nombre de 500. Or, si les dithyrambes, poèmes chantés en l'honneur de Dionysos, existent partout en Grèce, il semble que l'organisation d'un concours de dithyrambes soit une spécificité athénienne, contemporaine des réformes démocratiques de Clisthène. Afin de limiter le pouvoir des grandes familles aristocratiques, Clisthène a en effet proposé une nouvelle répartition de la population, non plus en quatre tribus, mais en dix, ce qui permet un brassage et un mélange beaucoup plus important de la population, et casse les alliances purement généalogiques. Ainsi, on pourrait considérer que l'institution des concours de dithyrambes a constitué une manière d'incarner cette nouvelle répartition de la population –par le biais d'une mise en corps et en souffle- pour que les citoyens "intériorisent" leur nouvelle appartenance (aussi bien les spectateurs, qui seront assez logiquement "pour" le chœur de leur nouvelle tribu, que pour les chanteurs). On peut donc constater ici une belle continuité poético-politique, la nécessité qu'un nouvel ordre politique s'inscrive dans l'imaginaire commun via des représentations artistiques.

Les rencontres avec les acteurs en ont donné un autre témoignage : dans la "partition" des Perses, il y a de longs silences, entre les strophes. Ayant demandé à un acteur s'il y avait un "chef" qui donnait le signal de la reprise, ou une notation écrite qui indiquait le nombre de temps à compter avant de reprendre, ce dernier m'a répondu que non, il y avait une sorte d'accord implicite entre eux tous, d'alchimie qui faisait qu'à force de répéter, ils reprenaient "spontanément" tous ensemble le texte. On a là il me semble un beau témoignage de l'importance politique du rythme, rythme au travers duquel se crée, même à un niveau non réfléchi, une harmonie collective, et pourtant fonction de la spécificité de chacun des acteurs (un autre collectif aurait sûrement donné un autre "rythme").

Dernier exemple, la lecture des extraits d'Hérodote pendant ces journées : deux micros ont circulé entre toutes les personnes présentes, si bien que chacun a vu arriver l'un d'eux et donc s'est vu proposé de lire un extrait, sans en avoir été averti auparavant, avec seulement le début du passage qui lui était indiqué par la porteuse de micro. Etrangement, au travers de la multiplicité et de la diversité des voix et des accents, on a pu à nouveau constater le rôle structurant de l'unité du rythme : tous, nous nous sommes implicitement et sans y réfléchir, calqués sur le tempo de la première personne qui a lu, relativement lentement. Et les lectures se sont enchaînées de façon fluide, comme si cet enchaînement avait été travaillé, alors que chacun ne disposait comme information que de la donnée du moment de son "entrée en lecture". Cette importance structurante du rythme pour une parole collective, fait aussi écho à un autre exposé de ces journées, celui de Christophe Triau et Martin Mégevand, où il a été souligné que les phrenes (poumons ou diaphragme, selon les commentateurs), désignaient chez les Grecs à la fois un organe corporel et un processus psychique, en l'occurrence, le fait de penser [2]. Ceci me permet de préciser que la continuité poético-politique qui est ici visée a pour condition de possibilité "l'unité discordante" du corps, de l'affect et de la raison.

Sophie KLIMIS, philosophe, FNRS-FUSL, Bruxelles

[1] J'entends poésie au sens grec de poièsis, donc qui pourrait être tant lyrique que tragique ou comique, pour rappeler qu'en Grèce, la poésie était le plus souvent chantée, mais parfois aussi récitée avec accompagnement musical (poésie épique).

[2] R. B. ONIANS, *Les origines de la pensée européenne*, trad. B. Cassin, A. Debru et M. Narcy, Paris, Seuil, (1951), 1999, est l'ouvrage de référence pour qui s'intéresse à cette question de la continuité du somatique au psychique chez les Grecs.

Théâtre du Grütli
16, rue du Général-Dufour
1204 Genève

tél : + 41 22 328 98 69
fax : + 41 22 328 95 41
e-mail :presse@grutli.ch
site : http://www.grutli.ch

réservations : + 41 22 328 98 78 ou reservation@grutli.ch

direction artistique:
Maya Bösch et Michèle Pralong

administration:
Annemarie Khetib

relations presse:
Christelle Marro Valère

secrétaire générale :
Sandy Ancey

téléphoniste-réceptionniste :
Jasna Kohoutova et **Lone Olsen**

responsable technique :
Jean-Michel Broillet

prochains spectacles et performances:

LES PREPARATIFS
performance du Club des arts
les 25 et 26 novembre 2006
couloir du 2e étage

EPIPHANEIA
mise en scène: Oscar Gomez Mata
du 11 au 22 décembre 2006
toute la maison

LES 7 CONTRE THEBES d'Eschyle
mise en scène: Marc Liebens
du 23 janvier au 11 février 2007
black box