

LES DIAMANTES

— Still Life
(Monroe-Lamarr)

— La putain
respectueuse

saison_(RE)CYCLE

À l'occasion des 75 ans du POCHE, les cahiers de salle contiennent exceptionnellement des feuillets supplémentaires consacrés à l'histoire du théâtre. Ce troisième cahier porte sur le théâtre en tant que lieu singulier, espace architectural, espace de travail géographiquement situé dans la Vieille-Ville – depuis le point de vue de celles qui y travaillent ou y ont travaillé.

— sommaire

5	introduction happy birthday to you Mister P...
13	histoire du POCHE un bâtiment en mouvement (1948-2023)
27	regard de l'ex-directeur technique entretien avec Philippe Bégué
32	une soirée / journée / semaine au POCHE
49	miroirs des États-Unis d'Amérique réflexions sur les pièces
67	Still Life (Monroe-Lamarr)
67	DISTRIBUTION, RÉSUMÉ, BIOGRAPHIES
70	TRAVERSÉE DE L'ŒUVRE avec citations
74	ENTRETIEN avec Carles Batlle
78	ENTRETIEN avec Anne Bisang
83	La putain respectueuse
83	DISTRIBUTION, RÉSUMÉ, BIOGRAPHIES
86	TRAVERSÉE DE L'ŒUVRE avec citations
91	NOTE D'INTENTION de Selma Alaoui
95	bibliographie pour poursuivre
96	biographie Julie Rossello Rochet
96	générique

// Au début c'était innocent, je m'amusais mais à mesure que le réalisateur nous fit reprendre la prise encore et encore, la foule se mit à applaudir et crier // allez Marilyn, allez Marilyn montres-nous en plus //. Mon corps excitait les gens exactement comme un interrupteur allume une ampoule et il y avait si rarement quelque chose d'humain là-dedans. Je me suis tournée vers Billy Wilder et je lui ai dit //j'espère que toutes ces prises supplémentaires ne sont pas pour vos soirées privées avec vos amis d'Hollywood.// Je les voyais mal figurer dans une comédie familiale et j'avais raison. De retour en studio, il a fallu retourner la scène de manière plus élégante.//

Marilyn Monroe à propos de la fameuse prise de vue au-dessus de la bouche de métro dans *Sept ans de réflexion* (1955) de Billy Wilder.

INTRODUCTION

Happy birthday to you Mister P...

par Julie Rossello Rochet, novembre 2022

Trigger Warning : Dans certains passages de ce cahier relatifs à **La putain respectueuse** sont repris uniquement en citation de l'auteur et entre guillemets les termes de //putain// et de //nègre// dans une visée historicisante et de sorte à pouvoir être interrogés et critiqués.

Happy birthday to you, happy birthday to you, happy birthday Mister POCHE, happy birthday to you... Cette fin d'hiver le POCHE a 75 ans ! Le 18 mars 1948, le théâtre ouvrait ses portes pour la première fois par la représentation d'une pièce d'avant-garde : *La P... respectueuse* de Jean-Paul Sartre. Il n'avait pas été possible d'écrire le titre du spectacle en entier – **La putain respectueuse** – sur les affiches collées dans toute la ville car les autorités de Genève étaient alors trop puritaines. La pièce fut pourtant représentée au Théâtre de Poche à cinquante-cinq reprises et près de cinq mille spectatrices¹ se pressèrent pour venir découvrir ce texte contemporain. Fabienne Faby, la directrice du théâtre, jouait Lizzie, la //putain respectueuse//. Elle avait souhaité que le personnage nommé //Le Nègre// fût joué par un comédien noir mais elle ne parvint pas à trouver un acteur professionnel qui fut noir en Suisse et ce fut finalement l'acteur blanc François Simon qui incarna ce rôle². À l'occasion de son septante-cinquième anniversaire, le POCHE remet la pièce de Jean-Paul Sartre à l'affiche dans une mise en scène de Selma Alaoui avec cette fois des actrices noires et blanches. Cette pièce antiraciste qui avait fait scandale lors de sa première à Paris, en 1946, impressionne à l'aune des mouvements de mobilisation Black Lives Matter et #MeToo par l'actualité de sa démonstration. **La putain respectueuse** montre en effet de quelle manière la puissance du pouvoir des États-Unis d'Amérique repose sur une imbrication de systèmes qui oppriment et dominant à la fois et entre autres les personnes pauvres, de couleur, en particulier noires, mais aussi la moitié de l'humanité, à savoir les

1 Le POCHE /GVE utilise depuis plusieurs années le féminin générique, non pas pour choquer ou déranger mais simplement pour rééquilibrer un peu.

2 Cf. Daniel Jeannet, *Histoire de poche. Théâtre de Poche 1948-1998*, Genève, éditions Zoé, 1998, p. 18-19.

femmes. Dans ce système, ainsi que le déclare le protagoniste masculin et blanc de la pièce: //tir[er] sur un sale nègre// et //relev[er]// des jupes //ce sont des gestes qu'on a sans y penser, ça ne compte pas//. Ce qui compte pour ce Blanc qui dit représenter //toute l'Amérique// c'est que celui qui a eu de tels gestes soit //un chef//. Les personnages opprimés, //une putain// et un //nègre//, ainsi qu'ils sont nommés dans le texte, sont des faire-valoir présents pour renforcer et servir la domination du chef: un patriarce et suprémaciste blanc.

La putain respectueuse de Jean-Paul Sartre écrit en 1946 comme **Still Life (Monroe-Lamarr)** de Carles Batlle composé en 2008 dressent en effet, plus ou moins en creux, le portrait d'un homme misogyne et raciste qui incarne l'un des visages des États-Unis, et reflètent en miroir la cupidité, le racisme, la misogynie, des tares propres à toutes les sociétés occidentales. Dans **Still Life (Monroe-Lamarr)**, le portrait de cet homme de pouvoir se dessine entre les lignes du dialogue tenu par deux actrices hollywoodiennes: Hedy Lamarr (1914-2000) et Marilyn Monroe (1926-1962), la veille du suicide de cette dernière le 4 août 1962. Les deux femmes reviennent sur leurs carrières respectives au cinéma et la manière dont elles ont dû faire preuve d'abnégation et de courage pour se faire une place dans l'industrie cinématographique du rêve américain orchestrée par le regard des hommes. Maltraitées et brutalisées dans leur chair, ces femmes racontent la manière dont elles tirèrent leur épingle du jeu dans l'univers des //loups//, ainsi que Marilyn qualifiait les hommes avides de possessions et d'argent. Les acteurs, producteurs, réalisateurs, hommes politiques décrits par les deux actrices nous semblent appartenir au présent tant ils surgissent comme des frères de violence de Harvey Weinstein, Roman Polanski ou Donald Trump pour n'en citer que trois. Dans chacune de ces deux pièces, les années 1950-1960 résonnent avec intensité avec des problématiques liées à notre présent. Passé, présent. Ce troisième cahier de salle de la saison_(RE)CYCLE porte sur le POCHE en tant qu'espace - d'abord nomade, puisque le théâtre ouvrit en premier ses portes dans un grand appartement situé au premier étage d'un immeuble situé au 19 Grand-Rue avant de déménager en 1960 dans un bâtiment en continuelle métamorphose. L'espace architectural ne cesse en effet d'être réfléchi par les directrices et les scénographes successives qui y travaillent et modifié par de constants travaux de réaménagement. Nous avons souhaité aborder l'espace du théâtre en le visitant avec

Philippe Bégneu qui y fut directeur technique pendant trente-quatre années, de 1987 à 2022. Il nous intéressait en effet d'appréhender le POCHE en tant que lieu grâce aux regards de celles qui y ont travaillé et y travaillent aujourd'hui. Directeur, artiste associée, administratrice, attachée de direction et de diffusion, responsable du bar et cheffe cuisinière, chargée de la billetterie et de l'accueil, chargée de la communication et de la presse, assistant de communication, comptable, costumière et gestionnaire des costumes, chargé des publics et de la médiation culturelle, chargée de production, secrétaire et réceptionniste, responsable technique, elles sont celles qu'on ne voit pas sur scène mais qui viennent presque chaque jour au théâtre travailler. Elles nous racontent leurs journées depuis les coulisses. Elles œuvrent pour que le navire POCHE continue d'atteindre ses rives.

// Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement, essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. [...]

Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. //



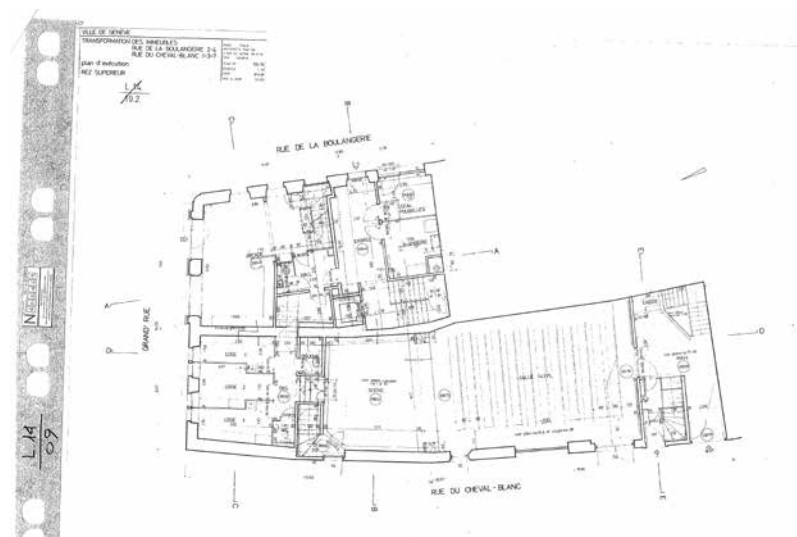
Ancien emplacement du POCHÉ, Genève, Grand-Rue: Théâtre de Poche.
photo © Jacques Thévoz (1918-1983), cinéaste, vers 1960.



Salle du POCHÉ, photographie et date inconnues.

// Ce bâtiment aux murs épais, à la façade fauve et aux arcades auréolées de pierres apparentes est un bloc rectangulaire donnant sur quatre rues. Sa façade nord donne sur la Grand-Rue passante et commerçante et son côté sud sur la rue des Granges. La façade est du bloc est longée par la rue de la Boulangerie dans laquelle se trouve la porte d'entrée des bureaux de l'administration du théâtre et la façade ouest donne sur la rue Marcelle De Kenzac [feu rue du Cheval Blanc] où se situe la porte d'entrée publique du théâtre. Le théâtre est ainsi logé dans un bâtiment traversant.//

Philippe Bégneu, ancien directeur technique.



Plan du bâtiment du POCHÉ, après 1961.

// Il faut monter la rue de la Tertasse ou rampe de la Treille depuis la Place de Neuve. C'est une petite ascension méritante et très accessible en zone piétonne. L'endroit est indiqué par quelques fléchages signalétiques et très vite se dressent les oriflammes du théâtre accrochées sur la façade. //

HISTOIRE DU POCHE

Un bâtiment en mouvement (1948-2023)

Situé dans la ville haute, entre le Rhône au nord, le Grand Théâtre de Genève à l'ouest, le parc des Bastions, l'Université de Genève au sud et la Comédie de Genève à l'est, le POCHE est logé dans une des maisons d'origine médiévale¹ de la plus grande cité historique qui existe en Suisse: la Vieille-Ville de Genève. Comme l'explique Philippe Bégneu qui fut son directeur technique pendant trente quatre ans (1987-2021), le POCHE a pour particularité d'être intégré dans des murs d'habitations. Des locataires résident au-dessus de la scène, au-dessus de l'entrée publique et au-dessus des bureaux de l'administration. Ce bâtiment aux murs épais, à la façade fauve et aux arcades auréolées de pierres apparentes est un bloc rectangulaire donnant sur quatre rues. Sa façade nord donne sur la Grand-Rue passante et commerçante et son côté sud sur la rue des Granges et ses hôtels particuliers. La façade est du bloc est longée par la rue de la Boulangerie dans laquelle se trouve la porte d'entrée des bureaux de l'administration du théâtre et la façade ouest donne sur la rue Marcelle De Kenzac [feu rue du Cheval Blanc] où se situe la porte d'entrée ouverte aux spectatrices du théâtre. Le théâtre est donc logé dans un bâtiment traversant. Comme l'explique Veronica Byrde, l'administratrice du théâtre, lorsqu'on est dans les bureaux et qu'on veut rejoindre le foyer du théâtre, il faut traverser tout le bâtiment en passant sous la scène:

// Pour accéder à la machine à café du bar, il faut longer les loges, passer sous le plateau et traverser les bureaux de l'équipe technique, cela fait encore quelques lumières à allumer car le bâtiment est sombre avec les ruelles étroites qui l'encerclent. Ce parcours, emprunté plusieurs fois par jour, et qui peut être prolongé jusqu'à la billetterie, la salle de spectacle et l'entrée publique côté rue Marcelle De Kenzac, facilite les rencontres spontanées. Il permet de croiser en

¹ Cf. Charles Bonnet, //Chronique des découvertes archéologiques dans le canton de Genève en 1980 et 1981//. *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n°30, 1982, p. 15.

quelques minutes tous les corps de métiers réunis dans un théâtre et d'observer les différentes étapes et l'évolution des projets.//

Mais le Théâtre de Poche n'a pas toujours existé entre ces murs: il s'est déplacé à plusieurs reprises avant de s'établir rue du Cheval Blanc – nouvellement renommée Rue Marcelle De Kenzac. Il a également connu, au fil des directions qui se sont succédées, de multiples transformations architecturales.

Un théâtre privé puis public en déplacement (1948-1984)

Créé en 1948 par Paul-Fabien Perret Gentil pour sa fille et future directrice du lieu, Fabienne Faby, le Théâtre de Poche a d'abord ouvert ses portes le 18 mars 1948 dans un appartement dont il était propriétaire, situé au premier étage d'un immeuble du 19 Grand-Rue. Le Théâtre de Poche était donc à son origine un théâtre privé. C'est ainsi que pendant sa première décennie d'existence, le théâtre tenait sans subventions; les interprètes étaient payées en fonction des recettes. La seule image de la façade de ce premier lieu trouvée par Jacques Davier, collaborateur scientifique aux Archives de la Ville de Genève, est une photographie en noir et blanc prise vers 1960 par le cinéaste Jacques Thévoz (1918 - 1983). Elle montre, sculpté au-dessus de l'entrée de la porte en pierre, un masque de la Commedia dell'Arte les yeux écarquillés, la bouche ouverte prête à déclamer une tirade. Au-dessous du masque, en relief sur la pierre et sertie de part et d'autre de deux étoiles, l'appellation //THÉÂTRE DE POCHE// écrite en majuscules couronne l'entrée d'une étroite allée qui conduit au pied d'un escalier aux rampes en fer forgé. Il faut grimper ces marches en pierre du XVIII^e siècle jusqu'au premier. Lorsqu'on pousse la porte, on tombe sur la salle de théâtre. Le journaliste Jacques W. Aeschlimann en livre en 1960, douze ans après son ouverture, une description dans laquelle il compare l'endroit à une salle type club de jazz:

//Il faut un peu chercher l'entrée dans les boutiques d'un confiseur et d'un antiquaire. Le soir, les autos arrêtées à proximité et l'afflux des spectateurs nous dirigent. Les dames lèvent la tête, surprises: Tiens, c'est donc là! Et resserrent leur manteau de fourrure sur leurs hanches pour pénétrer dans l'allée. Car celle-ci est étroite. Elle sent le gingembre et le macaron. On emprunte un escalier voûté aux rampes de fer forgé donnant sur une cour du XVIII^e siècle, il y a un

étage à grimper. (...) Le Théâtre du Poche ne compte qu'une centaine de places, huit personnes y remplissent une rangée, et cela donne la dimension du plateau. Exactement: 4 m 30 avec une profondeur de 3 m 50. Mais il y a ce cachet unique de l'exiguïté (...), ce côté club dont l'intimité n'oblige pas à lier connaissance.//²

Le Théâtre de Poche du 19 Grand-Rue ferme ensuite ses portes en juin 1961 pour déménager à quelques dizaines de mètres. En 1960, la Ville de Genève a en effet décidé de mettre à disposition du théâtre un nouveau bâtiment dont elle est propriétaire, situé au 7 rue du Cheval Blanc, l'actuelle rue Marcelle De Kenzac. Cette mise à disposition de la Ville qui a toujours cours, est aujourd'hui valorisée et comptabilisée, ainsi que l'explique Veronica Byrde, comme une subvention //en nature//. Dans ce nouveau théâtre, renommé à son ouverture par son jeune directeur Richard Vachoux Nouveau Théâtre de Poche (ou NTP), la scène est cette fois dotée d'une ouverture de six mètres et la salle contient cent-vingt places. Dix-neuf années plus tard, en 1980, le NTP ferme de nouveau pour être rénové. L'équipe du théâtre déménage alors le temps de trois saisons (1981/82; 1982/83; 1983/84) au Théâtre Pitoëff. Le Théâtre Pitoëff situé dans le quartier genevois de Plainpalais contient trois-cent-cinquante places, soit plus du double du POCHE! C'est à cette époque que le théâtre commence à être subventionné majoritairement par des fonds publics. En effet, suite aux difficultés financières rencontrées par la Comédie de Genève, fondée en 1913, et le Théâtre de Poche à la fin du dernier mandat de Gérard Carrat, est créée en 1979 la Fondation d'Art Dramatique (FAD). Alors composée de représentantes de la Ville, de l'État et des partis politiques, la FAD de droit public a pour but d'assurer l'exploitation de ces deux théâtres en rendant possible la représentation des spectacles: //L'objectif premier de la FAD est de fournir aux théâtres qui en dépendent les moyens de réaliser des spectacles présentant un caractère d'utilité publique et qui soient de haut niveau.//³ Elle assure pour cela un rôle d'interface entre les autorités locales et leurs subventions et les besoins de ces deux institutions. Tout en garantissant la liberté de création des artistes, la FAD fixe les missions complémentaires de

2 Jacques W. Aeschlimann, *La Patrie Suisse*, 24.06.1950.

3 Convention de subventionnement entre la Ville de Genève et la FAD pour les années 2019-2021, disponible en ligne.

ces deux théâtres. La Comédie de Genève se doit ainsi, dans son actuel cahier des charges, de //favoriser la création contemporaine régionale, d'assurer son rayonnement mais aussi d'accueillir des créations marquantes et de développer des partenariats avec des scènes de la région, nationales et internationales//⁴. La Comédie se doit également de rendre accessible ses spectacles au plus grand nombre. La mission du POCHE est quant à elle aujourd'hui de //créer et de faire connaître les textes d'auteur-e-s vivant-e-s, de développer des partenariats et des co-productions dans ce domaine et de faire rayonner ses productions.//⁵ Son attention doit être plus spécifiquement portée //aux artistes et artisan-e-s régionaux//⁶. Elle doit également proposer, comme la Comédie, des mesures qui permettent à un large public d'accéder aux spectacles grâce à une politique de médiation culturelle et tarifaire préférentielle en faveur des classes du département de l'instruction publique, de la culture et du sport (DIP). Le Conseil de la FAD nomme aussi les directrices de ces deux théâtres après concours public⁷.

Après son passage par le Théâtre Pitoëff entre 1981 et 1984, le NTP regagne son théâtre dans la Vieille-Ville à l'automne 1984. Suite aux travaux, la salle du théâtre contient cette fois cent-quarante places⁸ soit quarante de plus qu'à son ouverture en 1948. Le plateau aussi s'est agrandi, il mesure cette fois six mètres soixante sur sept mètres (//6m60×6m80 en profondeur à un seul point//, précise Philippe Bégneu). Martine Paschoud, la nouvelle directrice du Poche en 1984, dresse un bilan mitigé du travail des architectes: //l'entrée est tout de suite encombrée et la situation du bar, en sous-sol, n'incite pas les gens à s'y rendre//⁹, confie-t-elle. Le pari imposé par ce théâtre à ses directrices, ainsi que l'explique Philippe Bégneu, est de composer avec l'exiguïté de ce lieu et pour les scénographes avec des murs sans un seul angle droit.

4 Convention de subventionnement pour les années 2017-2018 entre la Ville de Genève et la FAD, disponible en ligne.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 Aujourd'hui, la durée du mandat de direction du POCHE est de quatre ans, renouvelable pour deux périodes de trois ans, soit au total dix ans maximum.

8 Philippe Bégneu précise qu'il s'agissait à l'ouverture de cent-cinquante places mais que très vite dix places furent enlevées pour gagner de la place dans la salle.

9 Martine Paschoud citée par Daniel Jeannet dans *Histoire de Poche (1948-1998)*, Éditions Zoé, Genève, 1998, p. 87.



Plan de la façade du POCHE après 1961, rue du Cheval Blanc, actuelle rue Marcelle De Kenzac.

//Une ouverture de plusieurs mètres de haut a aussi été créée à l'aide d'une immense scie circulaire à béton dans le mur //à jardin// de la scène pour permettre de faire entrer les décors directement au bord de scène. Cette nouvelle percée sert encore aujourd'hui de porte de sortie de secours supplémentaire dans la salle de spectacle.//

Philippe Bégneu



Photographie prise rue Marcelle De Kenzac lors de la visite du théâtre avec Philippe Bégneu.

typiques à chacune des directions, pensés pour améliorer les conditions de travail de celles qui y travaillent, ont également eu lieu.

Martine Paschoud, directrice du théâtre de 1984 à 1996, a ainsi fait percer un mur porteur situé en coulisse pour les besoins d'un spectacle intitulé *L'heure bleue ou la nuit des pirates* de Matthias Zschokke, représenté le 15 janvier 1993 et repris la saison suivante. Cette nouvelle ouverture a permis de favoriser l'accès en coulisse et crée un passage supplémentaire correspondant aux besoins de la mise en scène.

Sous les mandats de Philippe Morand, les fauteuils de la salle ont été remplacés. Ils devinrent, selon Philippe Bégneu, //moins confortables// mais permirent de favoriser le passage du public entre les rangées et une meilleure circulation, plus sécurisée, dans la salle de spectacle. Ces fauteuils firent l'objet d'une étude, selon l'ex-directeur technique, de sorte à permettre un démontage intégral et rapide lors des changements de dispositifs scéniques. Les cintres ont été motorisés. //À l'origine, les commandes étaient un système manuel de contrebalancement manœuvrable sur scène à cour//, explique-t-il. Après plusieurs années d'attente, Philippe Bégneu a obtenu que la fenêtre de régie soit également agrandie pour permettre une meilleure visibilité pour les régisseuses. Une ouverture de plusieurs mètres de haut a aussi été créée à l'aide d'une immense scie circulaire à béton dans le mur //à jardin// de la scène afin de faciliter l'entrée des décors directement au bord de scène. Cette nouvelle percée sert encore aujourd'hui de porte de sortie de secours supplémentaire dans la salle de spectacle.

Enfin, l'agrandissement majeur de l'entrée et la prolongation de la salle sont également dus à Philippe Morand.

Françoise Courvoisier a quant à elle fait changer les portes d'entrée de la salle et celle de l'entrée du public. Le bureau du régisseur technique au départ au premier étage, dans la régie, a aussi été déménagé en sous-sol. Sous sa direction, les murs étaient peints en couleur très vives; ceux du foyer étaient par exemple roses.

Sous la direction de mAthieu Bertholet, les travaux ont été faits en 2015 suivant le projet de réaménagement imaginé et suivi par l'architecte-scénographe Sylvie Kleiber et sa consœur architecte Martine Villard. Elles ont fait appel au scénographe Victor Roy pour

concevoir la lumière des parties rénovées. Le faux plafond du bar a été enlevé pour gagner de la hauteur, laissant apparaître le plafond en béton et sa belle gaine métallique de ventilation. Les cloisons des trois loges originelles du théâtre ont été tombées pour créer un seul grand espace ouvert pour les artistes. Les trappes du plancher de scène ont été changées. Une passerelle technique en salle a été ajoutée. Cette passerelle technique coulissante accrochée au plafond de la salle a été construite plus récemment pour remplacer //la manipulation interminable et fastidieuse d'échelles et échafaudage entre les rangées de fauteuils lors de l'accrochage des projecteurs et autres matériels//, ainsi que le décrit Philippe Bégneu. Enfin, avant le début de sa première saison, mAthieu Bertholet a fait repeindre l'entrée et le bar du théâtre en argenté.

L'agrandissement de la billetterie quant à lui est le fait de Françoise Courvoisier et de mAthieu Bertholet. Comme l'explique Émilie Collin, chargée de la billetterie et de l'accueil, la salle contient aujourd'hui cent-neuf places.

Comme aucun mur n'est droit, la difficulté sur scène pour les scénographes est de s'adapter en construisant des décors qui ne suivent pas forcément l'alignement mural. Comme le résume Philippe Bégneu, le POCHÉ est //un lieu difficile, exigeant, avec beaucoup de contraintes structurelles qui demandent souvent de l'ingéniosité//.

Éthique et durabilité, une nouvelle manière d'habiter les lieux depuis 2015

// L'impression d'avoir créé un lieu, un nouvel esprit, une autre manière de faire qui a teinté les murs, poussé le cadre de scène, inventé des espaces en coulisses pour porter une véritable autre manière de faire théâtre. //

mAthieu Bertholet à propos de son action au POCHE.

À son arrivée en 2015, mAthieu Bertholet a imaginé, à partir d'une connaissance précise de l'histoire et des traditions du lieu et de ses pratiques, d'autres manières d'habiter ce théâtre. Ses propositions tendaient à accomplir au mieux son ambition première: //faire de ce théâtre un lieu d'avant-garde et de créations//. S'appuyant sur les conseils de Philippe Bégneu, fin connaisseur de cette maison, et de Sylvie Kleiber, compagne de longue date, mAthieu Bertholet a cherché à penser une durabilité des décors et à travailler avec les moyens du bord. Cela s'est concrétisé par le choix de n'avoir qu'un décor pour plusieurs spectacles créés successivement. Ceci évite de trop grandes dépenses et consommation de matériaux et permet également de réduire les passages d'une cohorte de techniciennes dans un lieu exigu. mAthieu Bertholet a aussi pensé et mis en place un //Ensemble//, une troupe de comédiennes. Cette troupe permet d'engager des comédiennes pour des durées de quatre à six mois d'affilée, renouvelables au cours de plusieurs saisons. Les comédiennes de l'ensemble sont sélectionnées en fonction de la programmation et à l'issue d'auditions ayant lieu tous les deux ans. Les mêmes comédiennes jouent ainsi chacune dans plusieurs spectacles par saison. Cette façon de travailler permet de sortir les comédiennes, le temps de plusieurs mois ou de plusieurs années, d'une certaine précarité inhérente à leur statut. Mais elle permet surtout aux actrices de pouvoir déployer leur art. Ce dispositif favorise le développement des complicités et des rapports de confiance entre chacune des actrices de la troupe, véritable gage de qualité des spectacles. mAthieu Bertholet évoque ainsi //un esprit de troupe// qui se transmet de //groupe en groupe, d'actrices en actrices, par capillarité des loges, des murs noirs, des planches//. Il a aussi décidé à partir de 2020 d'associer une artiste à sa direction, la metteuse en scène Manon Krüttli, afin de dialoguer avec une altérité par rapport à toutes les questions artistiques importantes inhérentes à la vie du théâtre. Le rôle de l'artiste associée est aussi de favoriser

le dialogue entre les équipes artistiques et administratives. Enfin, mAthieu Bertholet n'a accueilli que cinq spectacles créés hors des murs du théâtre depuis huit saisons. Il privilégie ainsi les créations locales, et refuse les tournées pour favoriser les collaborations et les échanges, d'artistes, d'Ensemble... Ce refus des voyages ailleurs que dans les imaginaires des spectatrices représente moins de frais et moins de rejet de gaz carbonique, d'oxyde d'azote, de monoxyde de carbone, d'hydrocarbure et de particules fines dans l'atmosphère! Il privilégie enfin les longues séries de représentations, de sorte à ce que le spectacle se rode, gagne en qualité, se révèle grâce au temps. Il favorise ainsi la qualité des créations. Il a également souhaité que plusieurs spectacles du répertoire du théâtre soient repris de saison en saison. Il a en outre mis en place un comité de lecture composé d'une quinzaine de personnes (professionnelles et amatrices confondues) qui lit environ deux centaines de pièces contemporaines par saison et participe à l'élaboration des programmations. Ces différents aspects – décor durable, ensemble de comédiennes, artiste associée, absence de tournées, longues séries de représentation, reprises et comité de lecture – auxquels il faut ajouter sa présence chaque soir pour accueillir, en personne, les spectatrices – dessinent une autre manière de faire théâtre au POCHE, plus éthique, plus consciente des enjeux contemporains. Le théâtre est en cela relié au monde qui le contient, connecté à ses urgences. À la manière d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes, mAthieu Bertholet se tient en effet debout, à côté de la porte d'entrée, accompagné de Nietzsche, son débonnaire Cerbère philosophe à une tête, il sourit et déchire les tickets d'entrée. Il répète bonjour et rend les sourires. Sa chaleur frôle celles qui entrent et participe à ce que ses hôtes puissent à leur tour accueillir l'œuvre à venir. Le directeur accompagne ainsi littéralement, corporellement, les rencontres entre les spectacles et les spectatrices et il se tient prêt, à la sortie de la salle, à échanger, à répondre aux questions, à écouter les réflexions. C'est ainsi qu'il est là. Un médecin écrivait il y a peu: //(...) comme l'art, le soin est une activité qui n'a pas de prix, il est inestimable//¹⁰. mAthieu Bertholet transmet le soleil valaisan qu'il porte en lui et prend soin. Épilogue et prologue, la présence

¹⁰ Stéphane Velut, *L'hôpital, une nouvelle industrie, le langage comme symptôme*, Gallimard, // Tract //, 2020, p. 30.

de celui qui accueille prépare et prolonge l'œuvre d'art scénique. La soirée théâtrale devient ce temps suspendu lors duquel on est accueilli pour ce qu'on est, corps et âmes sensibles, rassemblées le temps d'un spectacle. Le directeur qui s'est toujours défendu de dire // mon théâtre // a aujourd'hui l'impression, après neuf-cent soirs passés entre ses murs, de faire partie des pierres de cette institution genevoise. Il en est de même pour toutes celles – Veronica, Fred, Cindy, Manon, Pauline, Nastassia, Frank, Thierry, Clémentine, Cédric, Pauline, Émilie, Émilie, Elea et j'en oublie – qui participent au quotidien à la faire exister. Mandaté pour deux ans encore à la tête du POCHE, mAthieu Bertholet s'interroge aujourd'hui sur la transmission de son héritage. Il y a les murs mais il y a aussi, et au-delà du cahier des charges défini par la Fondation d'Art Dramatique pour les directrices, cet héritage culturel immatériel qu'il lègue. // Traditionnel, contemporain et vivant à la fois //, // inclusif //, // représentatif // d'une éthique et d'une conscience des urgences planétaires, // fondé sur les communautés // c'est-à-dire sur les personnes qui le font, c'est par ces mots que l'Organisation des Nations Unies définit le patrimoine culturel immatériel. Ce savoir-faire du POCHE développé et enrichi ces huit dernières années par mAthieu Bertholet correspond à cette définition donnée par l'ONU. Il nous apparaît alors judicieux de nous interroger sur la manière dont cet héritage immatériel du POCHE pourrait être protégé, inscrit et transmis à l'avenir. Serait-il par exemple possible d'inscrire les valeurs qu'il porte dans le cahier des charges de la future directrice? Ces questions s'avèrent incontournables pour que soit accompagnée l'évolution du théâtre au plus près de la radicalité de sa mission première. Elles sont surtout nécessaires pour éviter que les egos ne viennent faire *tabula rasa* de ce que tant d'intelligences successives et réunies ont participé à mettre en œuvre, au fil des générations, pour proposer un théâtre // d'avant-garde et de créations // d'aujourd'hui, à la fois conscient et éthique.



Photographie du foyer du théâtre avant les aménagements conçus par Sylvie Kleiber et Martine Villard en 2015, © Sylvie Kleiber.



// Le Bardu //, le foyer du POCHE aux murs argentés, après rénovation des architectes Sylvie Kleiber et Martine Villard en 2015, © Samuel Rubio.

ENTRETIEN

Regard de l'ex-directeur technique Philippe Béguen

Propos recueillis par Julie Rossello Rochet en novembre 2022

Vous avez été directeur technique pendant trente-quatre ans (1987-2021) au POCHE, quels sont les grands travaux de rénovation qui ont été entrepris au cours de ces années ?

Quand je suis arrivé en 1987 au POCHE, je venais de quitter la Scène Nationale Bonlieu avec deux salles de 1000 et 300 places. Je trouvais le POCHE très sympathique et à dimension humaine mais j'ai rapidement fait le constat qu'il fallait s'agrandir ; les murs devaient être poussés ! Martine Paschoud, ma première directrice, bataillait pour améliorer la situation mais pour obtenir de l'aide pour rénover, à cette époque, il fallait être patient. Il y avait une certaine réticence et inertie de la part des autorités locales. Heureusement, cela s'est beaucoup amélioré par la suite. Dès la fin des années 1980 et jusqu'à aujourd'hui, nous avons fait des demandes de rénovation plus ou moins onéreuses. Je peux dire qu'en trente-quatre ans tous les locaux du théâtre ont été revisités. Les premiers travaux que j'ai envisagés concernaient la motorisation des cintres. Puis, les travaux ont porté sur l'amélioration de l'accès et du confort du public. L'arrivée de l'informatique dans les années 2000 a généré de nouveaux postes et l'équipe administrative s'est vue doublée, en particulier dans le domaine de la communication. Les locaux des bureaux sont alors devenus eux aussi trop petits. Mon bureau a également déménagé. Au départ situé au premier, je l'ai ensuite déplacé au sous-sol durant le mandat de Françoise Courvoisier. J'ai alors perdu de la lumière du jour mais gagné en contacts humains avec le reste de l'équipe car tout le monde devait passer par mon bureau pour aller de la salle de spectacle aux bureaux administratifs et inversement !

Vous avez connu quatre directions différentes au cours de votre carrière au POCHE (Martine Paschoud de 1987 à 1996 ; Philippe Morand de 1996 à 2003 ; Françoise Courvoisier de 2003 à 2015 et mAthieu Bertholet depuis 2015), ont-elles eu des points communs dans leur ambition pour le POCHE ?

L'espace a été remodelé en fonction des directions. Mais il se dégage en effet une permanence des ambitions. Gagner de l'espace

est le défi permanent. Construire. Provoquer la curiosité du public dans l'innovation, privilégier l'accueil sans mettre le confort au premier plan, interpeller la spectatrice, l'amener et la guider. Continuer l'histoire de ce théâtre de création qui a pour vocation d'être un tremplin pour les artisanes de la profession. Un théâtre d'essai et de transformations.

La salle de théâtre, lieu de représentation unique, est un lieu de transformation scénique capable de recevoir tous les projets possibles à réaliser. Il y en a eu beaucoup. Des adaptations dans tous les sens. Je crois que tout a été imaginé et construit avec des gradins dans toutes les positions.

Le point commun à chaque direction est d'avoir déstructuré la salle. Une fois les fauteuils enlevés, un nouvel espace s'invente, un plancher recouvre toute la surface et permet de recevoir un gradin bi-frontal, frontal ou sur quatre côtés.

Le public a toujours été surpris et enthousiaste du changement radical établi à plusieurs reprises durant ces presque quarante années. Je pourrais citer au moins vingt spectacles qui, au cours des quatre directions, ont demandé des configurations de la salle différente. Il a donc toujours été question d'être inventif dans ce lieu et de bousculer un peu le côté institutionnel.

Quelles sont les particularités du POCHE, ce qui en fait sa singularité ?

Quand je suis arrivé à Genève, je ne soupçonnais pas que ce lieu existait. Je suis //tombé// dessus un peu par hasard. Je trouvais l'endroit un peu perdu dans la Vieille-Ville même si j'avais déjà rencontré d'autres Théâtres de Poche en France, souvent dans des Vieilles-Villes aussi. Sa particularité est d'être intégrée dans les murs d'habitations. Nous pouvons y accéder soit de la rue du Cheval Blanc [rue Marcelle De Kenzac], entrée de la salle et billetterie, soit par la rue de la Boulangerie où se trouve l'administration. Le bâtiment est donc traversant. Lorsqu'on est dans la salle, il est aisé d'ouvrir les portes extérieures et d'avoir un rayon de soleil, de faire entrer la lumière du jour à l'intérieur pour apporter un peu de bien-être naturel. C'est une chance, un petit privilège. Les murs du théâtre sont particuliers, épais et pas un seul angle droit. D'où la difficulté sur scène de s'adapter de façon permanente en construisant des décors qui ne suivent pas forcément l'alignement mural.

D'ailleurs, de nombreuses scénographies évitent ce genre de désagrément et éludent le problème en proposant l'espace vide. C'est un lieu difficile, exigeant, avec beaucoup de contraintes structurelles qui demandent souvent de l'ingéniosité. Par contre, techniquement, de façon proportionnelle, c'est un lieu très bien équipé dans tous les domaines. J'ai rarement vu d'autres petites structures théâtrales si bien fournies. Le grand problème réside dans le fait qu'il manque de la place pour le stockage, par exemple. Le rangement est un défi permanent. Heureusement que le théâtre est doté d'une salle de répétition¹ et d'un atelier-dépôt de décors en périphérie².

Si vous deviez décrire ce théâtre à une personne qui n'y est jamais allée afin qu'elle se le représente à la fois visuellement et par ses valeurs, quel portrait dresseriez-vous du POCHE ?

Tout d'abord le situer. Le fait qu'il soit perché dans les hauteurs de la Vieille-Ville lui donne un aspect particulier et dominant. Il s'agit, avec le Théâtre Saint-Gervais, de l'un des plus haut théâtres de Genève ! Il faut monter la Grand-Rue, la rampe de la Tertasse ou la rampe de la Treille depuis la Place de Neuve. C'est une petite ascension méritante et très accessible en zone piétonne. L'endroit est indiqué par quelques fléchages signalétiques et très vite se dressent les oriflammes du théâtre accrochées sur la façade. Ce lieu de l'institution privilégie l'accueil, il a toujours eu le souci de sensibiliser le public avec des choix de textes pour la plupart contemporains. C'est un théâtre à dimension humaine, à notre mesure, à notre portée ; c'est pour cela que je suis resté si longtemps. C'est un lieu communicatif où les artistes et le public peuvent se côtoyer. Je suis persuadé que les spectatrices s'y retrouvent et s'y sentent à l'aise. Le directeur et son équipe permanente, soudée et investie, contribuent à apporter la convivialité, à entourer et à guider le public de façon chaleureuse. J'espère que les futures directions garderont cet esprit.

1 En attendant la fin de la réfection de son ancien lieu de répétition, situé au 33 Chemin des Pontets au Petit-Lancy, la salle de répétition du POCHE se trouve actuellement dans un bâtiment ayant appartenu par le passé à la HEAD, au Boulevard Helvétique 9 (BH9). Le dernier chantier de Philippe Bégnéu a été d'équiper cet espace.

2 Le POCHE est doté d'un espace de travail qu'on appelle //l'atelier// et qui sert notamment à finaliser les décors et accessoires ainsi qu'à stocker certains décors. Ce lieu est situé au Lignon, chemin de la Muraille 9-11. Actuellement en travaux, les stocks comme la salle de répétition ont été déplacés au BH9.

Auriez-vous des anecdotes relatives à l'espace du Théâtre et à son inscription au cœur de la Vieille-Ville de Genève à nous partager ?

Je me souviens d'un spectacle, c'était *Dehors-Dedans*³ de l'irlandais Tom Murphy. Il s'agissait de créer deux espaces: l'un dehors, avec une petite scène apposée contre la façade qui était complètement revêtue de panneaux de décors en trompe l'œil, et l'autre dedans, à l'intérieur de la salle, était transformé en discothèque. Le théâtre était pour les gens du quartier comme pour l'équipe du théâtre méconnaissable. Personne ne s'y retrouvait !

Je me souviens aussi que pour les cinquante ans du POCHE, toute la rue du Cheval Blanc (aujourd'hui Rue Marcelle De Kenzac) avait été protégée, échafaudée, bâchée pour permettre aux spectatrices d'investir la rue où des tables et des bancs avaient été installées ainsi que de grands écrans pour permettre une retransmission vidéo de ce qui se passait sur scène pour l'évènement. Encore une fois, le besoin de s'agrandir se faisait sentir.

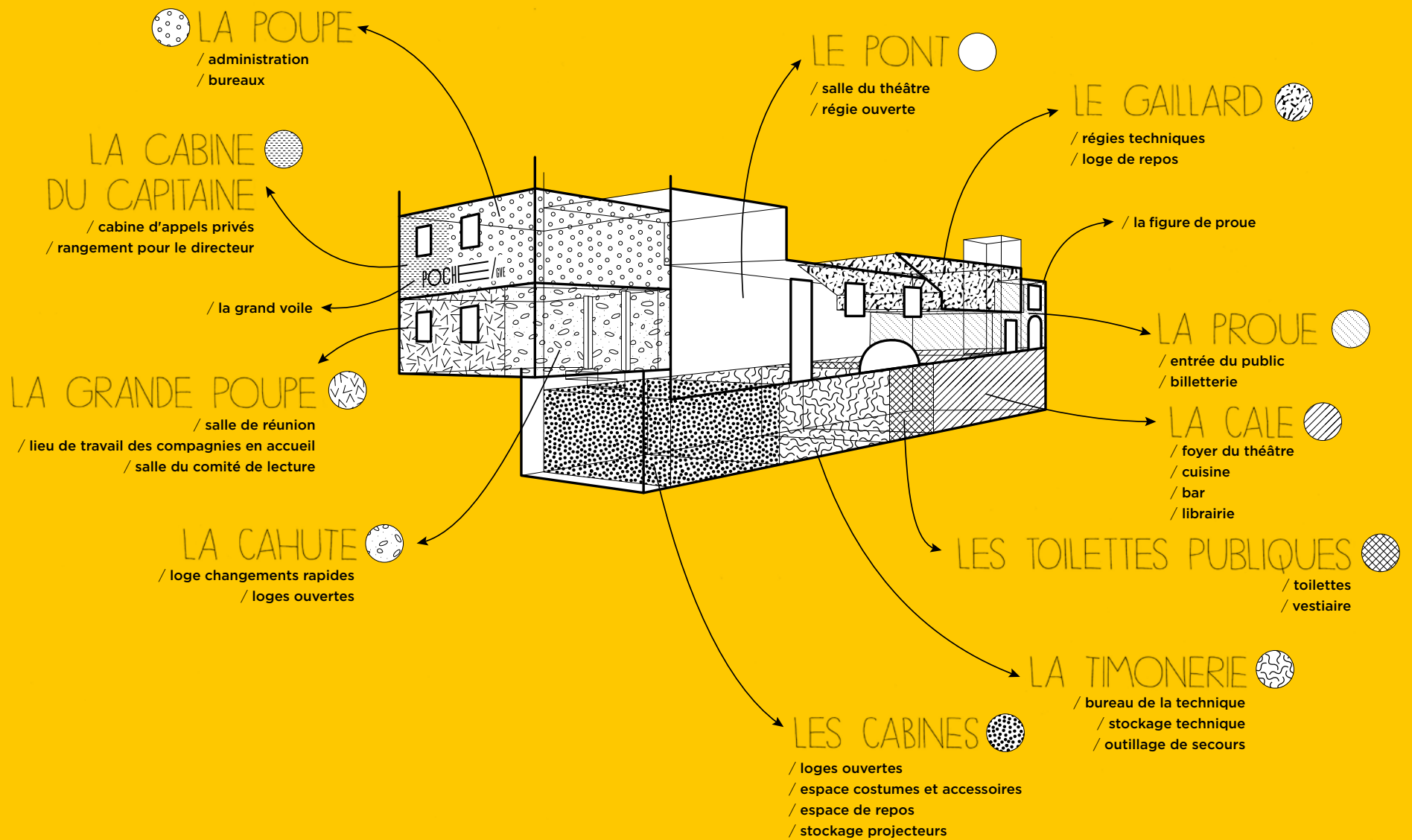
Voilà ce que l'on peut retenir de ce petit théâtre exigeant et tolérant qui peut être grand parfois et avoir constamment des ambitions et l'envie de les réaliser. Il est parfois nécessaire de déstructurer, de sortir des sentiers battus et de se mettre en danger puis de revenir à nouveau dans des configurations scéniques classiques. C'est cette alternance entre mise en danger et travail dans des conditions classiques qui est intéressante. La prise de risque a malheureusement des limites, les murs sont là pour nous le rappeler, mais je suis heureux d'avoir participé à ces défis permanents, d'avoir moi aussi apporté ou enlevé des pierres à l'édifice et contribué à l'évolution du POCHE. Que le travail continue !

// Je me souviens aussi que pour les cinquante ans du Poche, toute la rue du Cheval Blanc avait été protégée, échafaudée, bâchée pour permettre aux spectatrices d'investir la rue où des tables et des bancs avaient été installés ainsi que de grands écrans pour permettre une retransmission vidéo de ce qui se passait sur scène pour l'évènement. //

³ *Dehors-Dedans* de Tom Murphy est un texte qui a été représenté au Théâtre de Poche du 4 au 14 juin 1997 dans une mise en scène de Bernard Bloch.

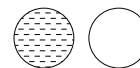


Photographie de la rue du théâtre, au printemps 1998, lors du cinquantenaire du théâtre. Philippe Bégneu est perché sur l'échelle.



Dans une conférence donnée en 1967 intitulée *Des espaces autres, Hétérotopies*, le philosophe Michel Foucault explique que le bateau, ce // morceau flottant d'espace //, // lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et [...] livré en même temps à l'infini de la mer // représente // la plus grande réserve d'imagination //, // l'hétérotopie par excellence //, c'est-à-dire le symbole de l'utopie réalisée. Ainsi qu'il le formule, // dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. // ¹ Dans un dessin préparatoire, Analyvia Lagarde, une étudiante en scénographie à l'ENSATT avait imaginé en 2015, sur l'initiative de sa professeure Sylvie Kleiber, le POCHE comme un navire. Chaque zone spatiale portait ainsi des noms propres aux salles d'un navire. Nous avons repris cette image pour vous raconter grâce aux voix de ses occupantes son fonctionnement interne. J'ai en effet demandé à chacune des personnes qui composent l'équipe permanente du POCHE de raconter, à la première personne du singulier, quel est son rôle dans ce navire et de décrire une soirée, une journée ou une semaine type à son bord.

¹ Michel Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49. Disponible aussi dans *Dits et écrits* (tome 4), 1976-1979, Paris, éditions Gallimard, // Bibliothèque des Sciences humaines //, 1994. Citation en entier p. 8-9 de ce cahier.



DANS LA CABINE DU CAPITAINE ET SUR LE PONT

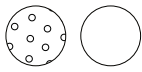
mAthieu Bertholet, directeur

mAthieu Bertholet assure la direction du POCHE /GVE depuis 2015, il est chargé de la programmation artistique, de la gestion du personnel et des lieux. Il est responsable de la bonne gestion du budget, des relations avec la Fondation d'Art Dramatique, les départements de tutelle et les représentants politiques ainsi que les milieux professionnels. Il fait également rayonner le POCHE /GVE, en Suisse et à l'étranger par sa programmation artistique exigeante et claire. Il a conçu et mis en pratique plusieurs concepts au cours de ces huit dernières saisons tels que la //durabilité des décors //, //l'Ensemble //, une troupe de comédiennes à géométrie variable et semi-permanente, l'absence de tournées, et de longues séries de représentations ainsi que des reprises, dans l'idée d'un théâtre d'aujourd'hui éthique et conscient des urgences contemporaines. Il a aussi décidé d'accueillir chaque soir, en personne, les spectatrices.

// Je suis là tous les soirs au théâtre pour accueillir le public, que la salle soit pleine, vide ou à demi pleine. Je salue les spectatrices, bois un verre au bar, demande aux gens d'éteindre leurs futurs déchets électroniques. J'annonce la durée du spectacle, j'essaie de ne pas oublier de parler des billets suspendus, du prochain spectacle, de l'Ensemble, du cahier de salle, du décor durable. Je suis là tous les soirs de jeu, de générale, de monstres depuis neuf-cent soirées.

Je suis également présent plusieurs matins par semaine pour écouter, accompagner et prendre des décisions relatives à la vie du théâtre avec les salariées fixes. Je laisse des plages libres, ici, là, pour avoir l'occasion d'apparaître en répétition, de prendre le pouls de la création en cours, pour écouter l'atmosphère de l'ensemble et sentir au plus vite les hésitations et les tensions afin d'anticiper d'éventuels malentendus, pour proposer des solutions, écouter, être là.

Observant depuis huit ans les légers décalages, les déplacements, les libertés que prennent les actrices de soir en soir, du fond de la salle, Nietzsche sous les jambes depuis cinq ans, en aidant au démaquillage des actrices, en assistant à leur première cigarette, à leur conversation avec un ami, je n'ai jamais autant appris. //



À LA POUPE ET SUR LE PONT

Manon Krüttli, Artiste Associée

Manon Krüttli est Artiste Associée (AA) depuis la saison 2020/2021. C'est la première fois que le POCHE offre la possibilité à une artiste de travailler sur un temps long dans l'institution. Les contours de cette fonction sont définis un peu plus précisément à chaque saison. L'une de ses missions est d'accompagner, en tant que metteuse en scène, la réflexion autour de la constitution de l'Ensemble, les questions qu'elle soulève ainsi que les choix de programmation qu'elle implique. Elle participe au comité de lecture et est impliquée dans les processus d'auditions. En constant dialogue avec mAthieu Bertholet et l'équipe du théâtre, leurs discussions portent autant sur la dramaturgie, la distribution que sur l'organisation de la saison. Elle organise également des permanences d'échanges avec les comédiennes de l'Ensemble (AA ENSEMBLE) et des rencontres ponctuelles professionnelles (Les LAAB) autour de la mise en scène.

«En tant que AA, il n'y a ni journée type, ni semaine type, ni même de mois type. C'est bien l'instabilité, l'irrégularité et le mouvement qui peuvent au mieux définir cette fonction. Cependant, le temps le plus dense et le plus cadré de la saison se situe entre novembre et janvier puisqu'il correspond à l'élaboration de la saison suivante. En ce moment, nous sommes donc au cœur de ce processus. Or celui-ci a ceci de particulier cette année qu'il s'agit de poser les jalons des saisons 23-24 et 24-25 – les deux dernières années de direction de mAthieu Bertholet – qui souhaite concevoir une dramaturgie //longue// pour le dernier cycle de son mandat. Ainsi, j'ai participé au processus d'auditions (lu les dossiers, discuté des candidatures et élaboré avec mAthieu Bertholet les journées d'auditions) et désormais plusieurs journées de travail ont été planifiées afin d'élaborer plus précisément les saisons à venir notamment choisir les textes et concevoir les distributions. Par ailleurs, cet engagement m'offre la possibilité d'approfondir ma pratique de la mise en scène, puisque ce mandat me permet – en plus de mener le projet du **Père Noël est une benne à ordures** cette saison – de donner un stage d'interprétation et de continuer à proposer les LAABS de la mise en scène où sont invitées toutes professionnelles ayant une pratique de la mise en scène, rencontres que j'organise ponctuellement et qui sont conçues comme des moments de partage des pratiques et de discussions autour de questions spécifiquement liées à la mise en scène. Et finalement, en ce qui concerne les permanences AA ENSEMBLE, je me mets à disposition des membres de l'Ensemble afin d'échanger autour de questions que pose leur pratique d'actrice. Il peut

s'agir de questions très spécifiques (outils et techniques de jeu), de réflexions plus larges sur les dimensions politiques et éthiques du métier ou encore sur les enjeux relationnels que pose le travail à l'intérieur de l'Ensemble. Je ne propose pas un lieu de médiation, ni de small talk. Je conçois ces permanences AA ENSEMBLE comme une stammtisch de l'actrice; un espace à la marge des répétitions dans lequel nous partageons réflexions et interrogations autour de la pratique d'actrice et dans lequel nous tentons ensemble de comprendre ce que permet et ce qu'empêche l'Ensemble comme mode de travail.//



À LA POUPE

Veronica Byrde, administratrice

Veronica Byrde est responsable depuis dix ans de l'exploitation administrative et financière du POCHE, elle travaille à 100%. Dans un théâtre de la taille du POCHE, cette fonction comprend une multitude de tâches qui rendent ce poste riche, varié et passionnant. Elle se consacre principalement à la gestion financière du théâtre et de ses activités (préparation des budgets et bilans financiers, suivi des dépenses et recettes, finalisation des contrats avec les différents partenaires) et s'implique dans les engagements du personnel artistique, technique et administratif (rédaction des contrats et cahier des charges, versement des salaires, suivi administratif, etc.). En tant que chargée des ressources humaines du personnel fixe, elle veille également au climat de travail au sein du théâtre.

«Le bureau de l'administration se trouve à l'opposé de l'entrée public du théâtre, j'y accède par l'étroite rue de la Boulangerie et, en général, allume les premières lumières de la //maison//. Après une traversée du bâtiment pour chercher un café, saluer les collègues présentes et récolter diverses informations, j'ouvre l'agenda, allume l'ordinateur, consulte ma to-do list, remplis des tableaux, finalise des contrats, élabore des fiches, annote sur des post-it, biffe, signe des documents, vise des factures, classe les bilans. Je prends aussi le temps d'échanger, consulter, informer, rédiger, réfléchir, de répondre aux attentes et demandes, de comprendre, de réagir aux urgences et d'anticiper les besoins. À la mi-journée l'espace bar devient le lieu central où l'on se retrouve pour manger ensemble à l'occasion, par exemple, des repas régulièrement proposés à toutes les équipes présentes. En début d'après-midi les lumières de la billetterie s'allument indiquant que le POCHE est ouvert au public. Tous les recoins du théâtre sont en activité et c'est le moment où j'aime me glisser quelques instants dans la salle et attraper au vol des bouts

de répétition. En fin d'après-midi, une nouvelle ambiance s'installe. Dans la loge, les artistes se préparent à la représentation du soir, l'équipe //accueil du public// arrive et le théâtre se met à disposition du public. Les lumières du bar seront les dernières à s'éteindre et une personne viendra tôt le matin pour redonner un peu d'éclat aux différents espaces du théâtre. //

Cindy Janiaud, attachée de direction et de diffusion

Cindy Janiaud est arrivée au POCHE le 15 septembre 2022 pour remplacer Fred Schreyer, elle travaille à 80%. Son rôle est d'assister le directeur dans la construction de la programmation, d'aider au montage des productions, de rechercher des coproductions et des théâtres partenaires ainsi que de nouveaux financements. En collaboration avec mAthieu Bertholet et Veronica Byrde, elle assure la responsabilité de la préparation des saisons à venir ainsi que la communication auprès des collaboratrices. Elle assiste l'administratrice dans le montage financier des projets artistiques (saison, production et diffusion). Elle établit différents contrats, les relations de coproduction ainsi que toutes formes de convention, rapports d'activités et demande de fonds. Elle effectue les démarches liées aux droits d'auteurs et assure la promotion des productions du théâtre auprès des milieux professionnels en vue de leur diffusion. En concertation avec mAthieu Bertholet, elle visionne et suit le travail de certaines artistes. Il lui incombe aussi la logistique des tournées.

// Au lieu de décrire une de mes journées type, je propose d'évoquer le travail sur lequel nous sommes en train de nous pencher actuellement – mAthieu Bertholet, Manon Krüttli et moi – la construction d'une saison au POCHE. Ces derniers mois, les membres du Comité de lecture ont lu avec grande attention les textes contemporains reçus au théâtre ou ceux proposés par mAthieu Bertholet. Lors du dernier Comité, une vingtaine de textes ont été sélectionnés, ceux-ci constituent notre base pour construire la programmation des deux prochaines années. Les auditions pour la constitution de l'Ensemble ont lieu en ce moment et nous permettent d'envisager qui nous accompagnera et incarnera la multitude de personnages qui habiteront les planches du POCHE ces prochaines années (dernier tour au 17 décembre [2022]). Reste à savoir comment allier le jeu et les mots et c'est précisément là que débute le travail de réflexion et de recherche d'équilibre entre choix des metteuses en scène, actrices et textes pertinents. Viendra ensuite le moment où je m'attellerai au travail de planification des productions, de l'élaboration des budgets, du suivi des engagements des comédiennes, etc. //

Clémentine Chapuis, chargée de production

Clémentine Chapuis s'occupe depuis août 2015 de faire le lien entre les équipes artistiques, administratives et techniques, elle travaille à 60%. Elle élabore les plannings des répétitions et divers événements. Elle assure la logistique, prépare les accueils des personnes extérieures, leurs transports, leurs logements. Dans la vie quotidienne du

théâtre, elle s'occupe de planifier une bonne partie de l'intendance, les repas en commun, faire le lien avec le bar, les équipes de nettoyage, la librairie. Ces quatre dernières années, elle était aussi chargée de la coordination générale du comité de lecture.

// Un lundi de première avant la représentation à 19h. Habituellement le lundi, je commence à 14h donc souvent, comme il y a beaucoup à faire les lundis de première, j'arrive plus tôt. Je commence toujours par lire mes mails et répondre à un ou deux s'ils sont urgents. Mais je suis peu à mon bureau ce jour-là. Je passe dans les loges vérifier que tout soit un peu propre, débarrasser la table pour que le catering soit frais et ramener la vaisselle au bar. Au bureau, je commence à faire circuler les cartes de première pour que chaque collègue écrive un mot aux équipes artistiques. Ça peut aller jusqu'à dix-huit cartes à signer et c'est un peu le combat pour que tout le monde puisse prendre le temps d'écrire un mot. Je choisis en librairie des livres qui plairont à chaque créatrice, chaque membre de l'équipe artistique, pour leur offrir, et ajoute un cahier de salle à celles qui ne l'ont pas eu. À la billetterie, je regarde la liste des invitées pour avoir une idée de qui restera manger au repas après la représentation. Pendant ces allers-retours, j'en profite pour vérifier que la signalétique est en place, qu'il y a assez de programmes partout dans le théâtre... En général, je prends une ou deux heures dans l'après-midi pour répondre à mes mails et faire le suivi des choses classiques. Vers 17h30, les cartes sont signées et je dispose les cadeaux de première, j'en profite pour parler avec l'équipe artistique et les encourager. Les premières invitées arrivent au bar vers 18h15-30 et il y a toujours beaucoup d'amies les soirs de première. Une fois tout le monde en salle, l'équipe administrative s'installe sur les sièges qui restent. Après la représentation, il y a une belle effervescence dans le théâtre et ce sont des moments de partage assez forts, intéressants. Si besoin, j'aide un peu au bar, au bon déroulement du repas (il faut toujours insister pour que les gens viennent manger) et ensuite je profite du repas partagé qui clôt la partie préparation d'un spectacle pour mieux ouvrir sa vie publique.

Le lendemain, ça recommence, un peu pareil, toujours différent. //

Pauline Cazorla, chargée de communication et de la presse

Pauline Cazorla est responsable de la communication et de la presse pour le théâtre depuis septembre 2021, elle travaille à 80%. Elle est chargée d'avoir une vision globale sur la visibilité et le rayonnement du POCHE, de s'assurer que le projet du théâtre et ses spécificités soient mises en avant de la meilleure manière possible tant auprès du public que de la presse. Une stratégie de communication est pensée pour chaque saison, elle

se construit autour de la programmation. C'est à partir de celle-ci que sont élaborés un concept et une ligne graphique imaginée en collaboration avec le graphiste du théâtre Pablo Lavalley et mAthieu Bertholet. Il faut ensuite décliner cette stratégie et créer du contenu textuel mais aussi photographique – en collaboration avec plusieurs photographes – pour chacun des supports de communication: site web, affiches de saison, affiches de spectacles, programmes de saison, signalétique, flyers, réseaux sociaux. Du côté de la presse, elle crée des contenus et pense des angles spécifiques en fonction des différents médias et entretient un contact suivi avec les journalistes. Elle assure également la coordination, le suivi et la relecture des cahiers de salle.

//Il m'est difficile d'évoquer une semaine ou une journée type. C'est une activité clairement rythmée par de nombreux délais, envois en impressions, réservations d'espaces d'affichage, d'annonces, planings en tous genres, etc. Le programme de la semaine varie en fonction de la période de production mais aussi en fonction des spectacles. Chaque création est singulière, nécessite ainsi des idées et des mises en avant spécifiques. Il est important de rester flexible et inventive. Il s'agit de comprendre la ligne de programmation, d'envisager la meilleure manière de la transmettre puis de rentrer dans le détail en découvrant les nouveaux textes pour anticiper au mieux et suivre chaque étape de travail des équipes artistiques, les lectures, les répétitions, etc. pour en rendre compte de la manière la plus efficace et fine possible – et surtout toujours susciter l'envie de découvrir!//

Frank Zosso, assistant de communication

Frank Zosso est assistant de communication au POCHE depuis août 2021, il travaille à 50%. Il s'occupe principalement de la communication digitale notamment des réseaux sociaux (élaboration de contenus textuels, visuels et vidéo). Il travaille aussi dans la diffusion des flyers et participe également à la mise en place du site internet, à la stratégie de communication des spectacles, à la réflexion autour des publics cibles ou toute autre mission du moment!

//J'arrive avec le train de Lausanne à 8h50 et marche jusqu'au POCHE. Arrivé, je prends mon ordinateur et salue mes collègues, en proposant parfois un petit thé. J'attaque ensuite ma to-do list en musique (mais pas trop fort). Créer quelques montages sur InDesign, répondre à mes mails, écrire quelques posts sur les réseaux sociaux, préparer la revue de presse, tramer une image sur Photoshop, répondre à mes mails, trafiquer les formules d'un document Excel géant résumant nos besoins en impression, planifier des distributions de flyers dans d'autres théâtres, mettre le site à jour, designer de la signalétique, participer à une réunion d'équipe, et répondre à mes mails. Ensuite c'est 13h, j'ai tellement faim que je suis gentiment en train de m'auto-digérer donc je vais réchauffer mon tupperware

au bardu ou savourer un excellent plat dans un bocal concocté par Elea [Di Lorenzo], l'occasion de passer un moment en équipe, dehors s'il fait beau. Je fais ensuite le point avec Pauline [Cazorla], la renseigne sur mes tâches en cours et la laisse m'en déléguer quelques-unes, puis retour à mon poste! Je n'ai plus de mails, donc à mon tour d'en écrire, par exemple pour prévoir une livraison chez nos diffuseurs LADIFF, demander des supports graphiques à Pablo [Lavalley], ou envoyer un rapport d'erreur à Wonderweb. J'avance autant que possible, même si je m'autorise quelques blagues avec ma voisine de bureau Pauline [Décaillet], et vers 17h55 je range mon ordinateur juste à temps pour dire au revoir à l'équipe, filer à la gare au pas de course, et prendre mon train à 18h10 pile.//

Thierry Scherer, chargé des publics et de la médiation culturelle

Thierry Scherer est médiateur culturel et chargé des publics du POCHE depuis août 2021, il travaille à 60%. Il accompagne les publics et les encourage à participer aux événements proposés par le théâtre. Il tente de réduire au maximum les barrières physiques, psychologiques et symboliques susceptibles d'empêcher les publics de s'exprimer et de participer à la culture. Il tisse pour cela des partenariats avec des associations ou des classes, propose des débriefings après les spectacles dans lesquels chacune est libre de s'exprimer subjectivement, des ateliers dans les classes, parfois des parcours couvrant toute la saison. Il anime et coordonne les rencontres entre le comité de spectatrices et les autrices et/ou metteuses en scène. Il recueille leurs écrits autour des spectacles sur un blog. Il organise également d'autres événements autour des spectacles (répétitions ouvertes, bords de scène, etc.) et propose chaque saison un laboratoire différent. Il organise également des rencontres ou forums sur des thématiques actuelles chères au POCHE. Il s'attache à faire en sorte que les dispositifs proposés soient subjectivants, c'est-à-dire que les personnes qui y assistent puissent se sentir légitimes et s'exprimer librement; l'idée est de fédérer une communauté hétérogène autour de la programmation du théâtre.

//Je commence en général ma semaine en répondant aux nombreux mails des personnes qui participent aux activités qui gravitent autour des spectacles puis je commence la coordination de celles-ci. D'abord, informer les équipes artistiques et techniques de leurs présences souhaitées et des missions à remplir durant ces événements mais également l'équipe du bar en fonction des besoins. Le mardi, avant et après la traditionnelle réunion d'équipe, je travaille sur les pièces afin de pouvoir les dépeindre au mieux lors des rencontres avec les publics, et je me consacre à une autre partie du travail qui consiste à contacter des associations pour leur présenter nos spectacles ou à les promouvoir auprès d'École & Culture et des classes du secondaire II. Le taux de réussite de ces tentatives est variable, mais parfois //la sauce prend// et une thématique vient accrocher une association ou une enseignante. Lorsqu'il y a peu d'événements

annexes durant la semaine, j'en profite pour rédiger les dossiers pédagogiques pour les classes ou des rapports sur la médiation au POCHE pour des fondations philanthropiques.//

Nastassia Auf der Mauer, comptable

Nastassia Auf Der Mauer est comptable au POCHE depuis le mois de mai 2021, elle travaille à 50%. Elle est venue remplacer Chantal Maillard, l'ancienne comptable partie à la retraite. Elle s'occupe principalement du paiement des factures, de la gestion des caisses (billetterie, bar, etc.) et de la préparation des salaires. Elle passe toutes les écritures comptables et prépare le bouclage et les états financiers en lien avec Veronica Byrde, l'administratrice.

// Une journée type au POCHE commence toujours par une tasse de café. Afin d'accéder à la machine qui se trouve au bar, il faut sillonner entre les loges et la scène, et emprunter les escaliers escarpés qui nous emmènent dans le sous-sol du théâtre. Si une représentation a eu lieu la veille, je récupère les recettes de la billetterie et du bar ainsi que les caisses qui se trouvent dans le coffre pour les compter. Je prépare ensuite le paiement de plusieurs factures, des consommables de bureau aux frais de décors, en passant par l'achat de boissons pour le bar ou d'affiches et de flyers. Une fois par semaine, l'équipe fixe se réunit pour faire le point sur les événements passés et à venir. C'est un bon moment pour avoir une vue d'ensemble, et voir toutes les collègues. Vers 13h, c'est la pause déjeuner. En été, on aime bien sortir les tables et les chaises pour manger au soleil, dans la rue Marcelle De Kenzac. À partir du 20 de chaque mois, je commence à préparer les salaires de toutes celles qui contribuent au fonctionnement du théâtre, sous la lumière des projecteurs ou celle des lampes de bureau. Lorsque la journée se termine dans les bureaux, la soirée peut commencer sur le plateau et au bar!//

Pauline Décaillet, secrétaire et réceptionniste

Pauline Décaillet occupe le poste de secrétaire et de réceptionniste au POCHE depuis le mois d'août 2019. Elle travaille à 40%. Elle répond au téléphone, transfère les appels, relève le courrier (papier et email), le trie, traite les emails (candidatures; changement d'adresse; demande d'accueil; ou toute autre demande), elle fait ou actualise le planning de présence des membres de l'équipe administrative, elle rédige le PV en réunion d'équipe, gère l'économat, passe des commandes selon les besoins (matériel de bureau; café; catering pour l'équipe artistique; produits d'entretien), elle numérise des textes selon les besoins, elle passe à la poste acheter des timbres, elle fait des courses diverses selon les besoins au théâtre et elle gère l'inventaire informatique et l'inventaire du bureau.

// Je m'assure que les informations générales circulent au sein de l'équipe; je traite les demandes venant de l'extérieur et les redistribue. J'accueille les personnes qui franchissent le pas de la porte

du POCHE côté administration (Rue de la boulangerie), afin que chacune se sente le bienvenu.e. J'actualise la signalétique dans les bureaux. En parallèle aux tâches qui m'incombent je me tiens à disposition pour assister mes collègues dans des missions ponctuelles diverses et variées (communication; archives; courses etc.). Je veille à ce que chacune puisse travailler dans les meilleures conditions avec le matériel nécessaire. En cette période de fin d'année, je m'occupe notamment d'organiser le repas de Noël qui réunira l'équipe administrative et l'équipe artistique le 20 décembre prochain. Je contacte un service traiteur, répartir les tâches entre les personnes de l'équipe pour la préparation de ce repas et l'animation du Secret Santa. Je prépare également des cadeaux de Noël pour nos hommes de ménage ainsi que notre concierge.//



À LA PROUE

Émilie Collin, chargée de la billetterie et de l'accueil du public

Émilie Collin travaille à 50%. Elle a intégré l'équipe du POCHE en mai 2013. Elle est aujourd'hui responsable billetterie, en charge de l'organisation du service; du paramétrage des tarifs, des abonnements et des spectacles de la saison dans le logiciel de billetterie (une fois que l'équipe artistique s'est accordée sur le titre du spectacle et que l'équipe de production a validé les dates) au suivi comptable de la vente de billets et abonnements en passant évidemment par l'enregistrement et le suivi des réservations. La relation humaine se concentre sur les moments d'accueil des spectatrices avant les représentations. Émilie gère également l'équipe des collaboratrices de la billetterie et de l'accueil (leur formation, les plannings, etc.) - Elisa, Edgar-Allan, Liv et Salma sont toutes étudiantes en théâtre ou en art. Émilie est aussi chargée de la gestion du fichier relations publiques et des envois (postaux) de programmes, lettres et cartes de vœux - car malgré l'omniprésence des réseaux sociaux et de la communication digitale, le papier est encore bien utilisé au POCHE (pour preuve ce cahier de salle).

// Avant 2013 ce petit théâtre utilisait une billetterie manuelle avec liste de spectatrices et carnets à souches. Les spectatrices ne s'en plaignaient aucunement mais les habitudes étaient différentes et elles se présentaient une heure avant la représentation pour cocher leurs places préférées sur le plan de salle papier!!! La salle comptait alors 130 places (109 aujourd'hui). Depuis quelques saisons, internet a supplanté le bon vieux téléphone ou le passage à la billetterie du théâtre et la majorité des réservations et achats s'effectuent via le site web du POCHE. La relation humaine se concentre sur les moments d'accueil des spectatrices avant les représentations. Les spectatrices diffèrent d'un spectacle à l'autre mais le POCHE est soutenu par un noyau, abonnées ou fidèles spectatrices, qui assistent à l'ensemble

des pièces, au point d'appeler le chien du directeur par son prénom, Nietzsche. En soirée nous sommes deux collaboratrices pour accueillir les spectatrices ; une à la vente et l'autre à l'accueil (retrait des billets abonnées et invitations). Avant l'arrivée des spectatrices nous éditons les billets et installons l'accueil (les feuilles et cahiers de salle). Les spectatrices arrivent souvent par vague, //les très en avance// qui s'installent au bardu avant même qu'Elea ne soit prête, //les confortables// qui prennent le temps de récupérer leurs billets avant de s'installer pour boire un verre ou lire la feuille de salle ; et souvent les plus nombreuses, //les dernière minute// (tout est dans l'intitulé). Nous voguons sur ces vagues. Les dernières minutes avant l'entrée en salle sont bouillonnantes alors même que la collaboratrice accueil a déjà commencé à déchirer les billets à l'entrée de salle... et puis mAthieu fait son annonce, la représentation est lancée.//



À LA TIMONERIE

Cédric Caradec, responsable technique

Cédric Caradec est régisseur technique et responsable technique du POCHE, il travaille à 100%. Son poste comprend deux aspects. Il assure l'entretien des équipements du bâtiment. Il commande le matériel manquant. Il joint les artisans pour la maintenance quotidienne des différents espaces. Il est aussi en lien avec les autorités locales, avec les architectes de la Ville de Genève lorsqu'il est question de faire des travaux qui touchent aux murs, comme c'est le cas par exemple en ce moment dans le cadre de la construction de WC accessibles à toutes. Il gère également le rangement des équipements et des stocks de décors. Les costumes sont gérés par la costumière et habilleuse avec qui il collabore. Le second aspect a à voir avec l'accueil des spectacles et la régie générale. Il a un rôle d'organisateur et de logisticien, il doit anticiper les besoins des différentes équipes de création avant leur arrivée en répétition dans la salle du théâtre afin que leurs conditions de travail soient optimales. Il a également un rôle de médiateur entre l'équipe artistique (scénographes, conceptrices son lumière et vidéo) et la technique en faisant en sorte que chacune s'y retrouve. Enfin, il assiste, oriente et accompagne la scénographe dans l'adaptation des décors aux contraintes du théâtre.

// Je suis censé faire des horaires de bureau mais les journées ne se ressemblent pas et en pratique, ça déborde souvent. Je fais pourtant des plannings mais l'esprit de création demande de l'adaptabilité. Quand l'équipe arrive au plateau, il faut avoir énormément anticipé. Les pics d'activité ont lieu dans les quinze jours avant les répétitions. À ce moment-là, c'est très dense et je bosse souvent le week-end. Nous sommes à flux tendu. Mais tout dépend des périodes de la saison. Cet automne, nous avons eu quatre créations en trois mois, ce qui pour notre structure est énorme ; mais de janvier à mars, la densité sera moindre et mes horaires se rapprocheront plus de ce qu'ils sont censés être.//



DANS LES CABINES

Émilie Revel, aide-costumière et chargée de l'entretien, du stock des costumes

Émilie Revel est chargée de l'entretien des costumes et aide-costumière, elle travaille à 50%. Elle entretient les costumes pendant les représentations. Lors des créations des spectacles, elle aide les costumières à créer les costumes (patines, couture, patronage et autres) ainsi que la scénographe pour tout ce qui a trait au tissu (confection de housses de coussins, de rideaux, fabrication d'écran polichinelle, etc.). Elle assure également la gestion du stock de costumes. Elle ouvre ce stock à des costumières pour les créations du POCHE mais aussi à d'autres costumières de la profession, car son but est avant tout que ce stock vive au maximum.

// Je commence la matinée par l'entretien des costumes. Je trie mes costumes qui sont en loge. Je les mets en machine ou les lave à la main. Je vérifie les coutures, je regarde si elles résistent bien, s'il manque des boutons, je prépare le pressing, j'étends les machines, je fais le défroissage. Je range ensuite tous les costumes et petits accessoires sur un portant sous la scène (et non en loge lorsque le spectacle joue en alternance, car il y a très peu de place). J'installe les costumes du spectacle du soir dans les loges, j'entretiens aussi les chaussures. L'après-midi, je cherche des petits accessoires, je fais des patrons pour la création qui vient. J'échange beaucoup avec les costumières des créations. Lorsqu'un costume est par exemple trop long ou compliqué à enfiler, je cherche des solutions, et propose des boutons pression à la place d'un laçage ou autre. Je participe aussi aux essayages. Je travaille aussi à la salle de répétition (au Boulevard Helvétique 9 - BH9), à l'endroit où l'on entrepose les costumes et où je me suis installé un atelier. C'est très agréable de pouvoir travailler en entendant les comédiennes s'échauffer et répéter. De la même manière, quand je travaille les après-midi au théâtre sous la scène, j'ai un retour son et vidéo via un écran et je suis ainsi le travail de répétition tout en travaillant. Cette proximité avec le plateau permet de répondre au plus vite aux demandes de petites modifications et de se sentir faire partie de la création.//



DANS LA CALE

Elea Di Lorenzo, cheffe cuisinière et chargée du bardu

Elea Di Lorenzo assure depuis septembre 2021 le service des boissons et de la petite restauration offerts au public ainsi que la conception des diners offerts aux équipes artistiques, techniques et administratives du théâtre lors des représentations et des soirées de visite du comité de spectatrices les soirs de générale et de première. Elle travaille à 30% sur la saison.

// Mes tâches commencent par la conception du menu des boissons et des aliments qui seront servis à chaque saison, en fonction du thème choisi par la direction du théâtre. La plupart de l'offre du bardu est locale, saisonnière, en provenance de Genève ou de ses environs, soutenant les petites entreprises artisanales et régionales, valorisant la cuisine végétale ou végétarienne. Je prépare également les menus pour les événements spéciaux (générale, première, rdv du 7, ateliers d'écriture du vendredi, visite des Colporteurs), et j'assure la préparation du repas du mardi sous forme de bocaux en verre réutilisable après la réunion hebdomadaire de l'équipe du POCHE. Je planifie et coordonne les commandes aux fournisseuses et les achats. L'ouverture du bar se fait une heure avant et jusqu'à une heure et demi après la représentation; nous servons des boissons alcoolisées et non-alcoolisées, quelques tapas sucrées et salées. Après la fin du spectacle, le public peut descendre au bar, en attendant les comédiennes de l'ensemble pour les féliciter, discuter et échanger. Le bardu POCHE est un lieu convivial, où les habituées peuvent se retrouver, se rencontrer et discuter, se détendre autour d'un verre de Chardonnay ou d'un verre de jus de gingembre avec une part de gâteau, c'est le lieu de rencontre de toutes les équipes qui composent le POCHE, ainsi que du public qui assiste aux pièces. Je me sens très chanceuse de pouvoir assumer les tâches de ce poste et de diriger la gestion du bardu, un lieu plein de bonnes énergies et de rencontres chaleureuses. //

page suivante: Mathilde Rossello Rochet, *Hollywoop*, clous, enduit, feutre, peinture acrylique et collage sur bois, 100 x 150 cm © photo Martin Poulain.



// Il faudra une révolution des valeurs pour mettre fin à la violence masculine dans notre pays [les États-Unis], et cette révolution sera nécessairement fondée sur une éthique de l'amour. Pour engendrer des hommes aimants, nous devons aimer les hommes. Aimer la masculinité est une chose différente du fait de féliciter et gratifier les hommes qui se conforment aux standards sexistes de l'identité masculine. Se préoccuper des hommes en fonction de ce qu'ils font pour nous, ce n'est pas la même chose que d'aimer les hommes simplement pour ce qu'ils sont. Lorsque nous aimons la masculinité, nous prodiguons notre amour indépendamment du fait que les hommes jouent leur rôle ou non. En effet, jouer son rôle est une chose différente du simple fait d'être ce qu'on est. La culture patriarcale ne permet pas aux hommes d'être simplement ce qu'ils sont, et de se prévaloir de leur identité unique. Leur valeur est toujours déterminée par ce qu'ils font. Dans une culture antipatriarcale, les hommes n'ont pas à prouver leur valeur et leur utilité. Ils savent dès leur naissance que le simple fait d'exister leur donne une valeur, le droit d'être chéris et aimés. //

bell hooks, *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour* [2004], traduit de l'anglais par Alex Taillard, éditions divergences, Paris, 2021, p. 29-30.

RÉFLEXIONS SUR LES PIÈCES

Miroirs des États-Unis d'Amérique

// Je pense qu'il faut trouver un moyen de mettre le gouvernement américain actuel en face de ses responsabilités. Il faut d'une manière ou d'une autre forcer Washington à s'engager moralement, non pas vis-à-vis du peuple noir, mais vis-à-vis de l'existence même de notre pays. //

James Baldwin à la télévision américaine en 1963.

Les deux pièces **Still Life (Monroe-Lamarr)** (2008) et **La putain respectueuse** (1946) décrivent l'ordre social et politique des États-Unis et dressent chacune, plus ou moins en creux, un portrait de l'homme blanc en tant qu'icône du patriarcat et du racisme. **Still Life (Monroe-Lamarr)** propose un portrait de l'industrie du cinéma hollywoodien et du regard qu'elle a produit, une esthétique qui a été théorisée en 1975 par Laura Mulvey sous le terme de *male gaze*. **La putain respectueuse** met en scène le fonctionnement politique des États-Unis que l'intellectuelle afro-américaine bell hooks, théoricienne du *black feminism* qualifie de //patriarcat capitaliste, impérialiste, suprémaciste blanc//². Elle emploie cette appellation pour décrire l'imbrication des systèmes politiques au fondement de son pays. bell hooks explique que parmi ces systèmes, celui qui nous est le plus familier est le patriarcat qu'elle définit comme :

//un système politico-social qui affirme que les hommes sont intrinsèquement dominants, supérieurs à tout ce qui est considéré comme faible, en particulier les femmes, dotés du droit de dominer et de régner sur les faibles, et de maintenir cette domination par diverses formes de terrorisme psychologique et de violence. //

Le patriarcat qui caractérise la domination et le pouvoir des hommes est le système qui nous est le plus familier car nous avons tous et

1 //Les Noirs vous parlent//, émission de télévision américaine enregistrée en mai-juin 1963, cité dans James Baldwin, Malcom X, Martin Luther King, *Nous, les Nègres*, entretiens avec Kenneth B. Clark, traduit de l'anglais (États-Unis) par André Chassigneux, présentés par Albert Memmi, préface d'Albert Memmi, La Découverte, Poche, Paris, 2021, p. 37.

2 bell hooks, *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour* [2004], op. cit., p. 37.

3 *Ibidem*.

toutes grandi dedans, il nous a façonné-e-s⁴ et nous l'avons intégré, nous participons parfois, souvent malgré nous, à sa bonne marche. bell hooks cite le psychothérapeute John Bradshaw qui décrit les règles de ce pouvoir qui nous sont le plus préjudiciables en ces termes :

//l'obéissance aveugle – c'est le fondement sur lequel repose le patriarcat; la répression de toute émotion à l'exception de la peur; la destruction de la volonté individuelle; et la répression de la pensée chaque fois qu'elle s'écarte de la manière dont pense la figure d'autorité.//⁵

Cette pensée patriarcale façonne notre culture. Le cinéma, en particulier hollywoodien dirigé par des hommes, eux-mêmes dépositaires de cet ordre, produit des œuvres patriarcales. **Still Life (Monroe-Lamarr)** propose de faire parler deux actrices produites par cet ordre, Hedy Lamarr et Marilyn Monroe qui, par leur vieillissement, s'écartent des modèles qu'il engendre. Leurs paroles opèrent alors comme des miroirs réfléchissants de cette industrie à laquelle elles prirent part pour accomplir leurs rêves, celui d'être des actrices. **La putain respectueuse** met pour sa part en scène l'imbrication des pouvoirs qui assurent le fonctionnement politique des États-Unis adoubé aux yeux du monde, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, comme la grande nation libératrice. Jean-Paul Sartre fait pour cela dialoguer des Américains représentants de l'ordre – un homme blanc et riche, un shérif, un Sénateur – avec Lizzie, une //putain//, et //Le Nègre//. Ce second personnage figure le Noir; il n'a pas de nom, pas de prénom et parle peu. Il sert la dialectique de la pièce de Jean-Paul Sartre que la metteuse en scène Selma Alaoui qualifie à juste titre //d'antiraciste//. Mais ce personnage est cependant maintenu par l'auteur dans son rôle de victime et doublement opprimé. Il est opprimé par la fiction et ses personnages masculins blancs, mais également par la dramaturgie du texte qui ne lui permet pas un devenir autre que celui d'un homme traqué tel une proie. Les dialogues de **La putain respectueuse** décrivent ainsi cet ordre du pouvoir états-unien défini par bell hooks comme patriarcal, capitaliste, impérialiste et suprémaciste blanc, mais la pièce nous interroge

en même temps sur la manière dont elle fait parler les personnages opprimés. Est-il possible de mettre à nu un système d'oppression sans proposer l'émancipation des personnes que ce système opprime ? Il s'agira pour nous de prolonger cette question en faisant appel au poète et penseur afro-américain James Baldwin. Ce dernier déclarait à la télévision américaine en 1963 que la question que les États-Uniens blancs devaient se poser pour qu'un avenir de la nation soit possible est d'abord celle-ci : Pourquoi le Blanc a-t-il eu besoin d'inventer le //nègre // ? Prolongements donc.

Still Life (Monroe-Lamarr) : Miroir d'Hollywood

//L'un des visages les plus connus du monde : comme Mona Lisa, plus qu'une icône, elle est devenue //la matrice de toutes les actrices// puisqu'elle continue d'imposer un diktat dans un monde balisé par le regard des hommes.//

Agnès Jaoui dans le documentaire //Devenir Marilyn//
de Michèle Dominici, 2021.

Still Life (Monroe-Lamarr) est une pièce de quatre-vingt-six pages⁶ écrite en 2008 par le Catalan Carles Batlle (1963-). Cette pièce confronte deux icônes du cinéma hollywoodien des années 1940 à 1960, Hedy Lamarr (1914-2000) et Marilyn Monroe (1926-1962), avant le suicide de cette dernière le 4 août 1962. Elle s'inscrit dans un courant esthétique théâtral issu du théâtre documentaire que Carles Batlle définit comme un //théâtre de l'ambiguïté// dans lequel il est difficile de démêler le vrai du faux et qui revendique un nouveau réalisme qui parie sur le pouvoir de la fiction. En effet, les faits relatés par les protagonistes de **Still Life (Monroe-Lamarr)** sont vrais, documentés et vérifiables, mais la rencontre entre les deux actrices demeure fictionnelle dans la mesure où elle résulte d'abord de la volonté de l'auteur.

Hedy Lamarr et Marilyn Monroe sont des icônes pour la raison qu'elles ont chacune incarné, à des périodes différentes, le symbole de l'actrice sulfureuse. Hedy Lamarr, à qui la Cinémathèque française consacre cet automne une rétrospective⁷, a débuté sa carrière

4 Il nous a semblé nécessaire pour servir au mieux le fond de cet article d'utiliser l'écriture inclusive masculin-féminin; les quelques paragraphes qui suivent sont ainsi une exception à l'emploi du féminin générique habituel au POCHE depuis plusieurs années maintenant.

5 John Bradshaw cité par bell hooks dans *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour* [2004], op. cit., p. 43.

6 Pour sa mise en scène au POCHE, la metteuse en scène Anne Bisang a coupé le texte, le réduisant à cinquante-quatre pages.

7 //Hedy Lamarr // du 2 au 19 novembre 2022 à la Cinémathèque française, Paris.

en Europe et est devenue //The Ecstasy Girl// aux yeux du monde entier pour son rôle dans *Extase*⁸ (1933), premier film non érotique à montrer une femme nue ainsi que l'allusion d'une scène d'orgasme au féminin. Fuyant le nazisme et un mari jaloux, Hedy Lamarr poursuit ensuite sa carrière aux États-Unis, qui atteint des sommets lorsqu'elle incarne Jenny Hager, une femme manipulatrice prête à tout pour s'enrichir et s'extraire de sa pauvreté de naissance dans *The Strange Woman* (*Le Démon de la chair*, 1945)⁹. Marilyn Monroe a quant à elle mené toute sa carrière à Hollywood; elle est consacrée dans *Sept ans de réflexion*¹⁰ (1955), dans lequel figure la scène mondialement connue de la robe blanche se soulevant au-dessus de la grille du métro, laissant apparaître les cuisses de l'actrice. Marilyn Monroe est récompensée l'année suivante de l'Oscar de la meilleure actrice pour sa performance dans *Arrêt d'autobus*¹¹ (1956). Plus encore que l'actrice sulfureuse, Marilyn Monroe incarne, ainsi que le déclare Agnès Jaoui dans le documentaire de Michèle Dominici *Devenir Marilyn* (2021), //la matrice de toutes les actrices// car elle //continue d'imposer un diktat dans un monde balisé par le regard des hommes.//

La confrontation que propose **Still Life (Monroe-Lamarr)** entre deux actrices hollywoodiennes fait surgir des thématiques propres à leur relation aux hommes de pouvoir (acteurs, producteurs, hommes politiques), à leurs métiers, à ce que devenir actrice a impliqué pour elles physiquement et moralement, à leur vieillissement et à leur autonomie en tant que professionnelle du cinéma et femme. Ce qui est vrai et vérifiable c'est qu'Hedy Lamarr et Marilyn Monroe se sont croisées, qu'Hedy Lamarr a vécu dans l'appartement de Marilyn Monroe et qu'elles ont fréquenté les mêmes hommes à des périodes différentes de leurs vies tels qu'Errol Flynn, Clarke Gable ou John F. Kennedy. Elles ont également travaillé chacune d'arrache-pied, impliquant leur chair (chirurgie esthétique, coloration, régimes) de sorte à se conformer à ce qu'on attendait d'elles pour parvenir à se faire une place à Hollywood jusqu'à atteindre un statut d'icône. Mais alors qu'à cinquante-deux ans, en 1966, Hedy Lamarr est obligée,

outre sa kleptomanie, de voler des produits de beauté et une robe parce qu'elle a //tout juste de quoi acheter du pain à la boulangerie//, Marilyn Monroe sent en 1962 que la roue de la fortune va tourner pour la simple raison que le temps passe et qu'elle vieillit. Marilyn Monroe s'interroge dans **Still Life (Monroe-Lamarr)** sur ce que cela signifie de devenir aux //yeux des loups//¹² une nature morte (*a still life*) ou une œuvre qu'on ne regarde plus que comme une nature morte, jadis une belle orange sur le point de pourrir. **Still Life (Monroe-Lamarr)** est d'abord une réflexion sur la cruauté du regard des hommes et plus précisément du patriarcat, ce que la réalisatrice et théoricienne Laura Mulvey a conceptualisé dans les années 1970 sous le terme de //male gaze//, littéralement le //regard masculin//.

Du //male gaze// ou du devenir nature morte des actrices

Dans son article fondateur //Visual Pleasure and Narrative Cinema// paru en 1975, Laura Mulvey développe l'idée selon laquelle les personnes qui regardent un film s'identifient à l'image vue. Laura Mulvey avance que //le cinéma interroge les façons dont l'inconscient (façonné par l'ordre dominant) structure les façons de voir et le plaisir éprouvé à regarder//¹³. Teresa Castro résume ainsi la position de Laura Mulvey dans son essai :

//Le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'//être-pour-le-regard// s'appuie sur des ressorts formels et narratifs: globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal.//¹⁴

8 *Extase* (*Extáze*) est un film tchécoslovaque de Gustav Machatý, 1933.

9 *Le Démon de la chair* (*The Strange Woman*) d'Edgar G. Ulmer, États-Unis, 1945.

10 *Sept ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*) de Billy Wilder, États-Unis, 1955.

11 *Arrêt d'autobus* (*Bus Stop*) de Joshua Logan, États-Unis, 1956.

12 Marilyn Monroe nomme dans ses écrits le regard des hommes sur elle //le regard des loups//, cf. //Devenir Marilyn// de Michèle Dominici, Arte, 2021.

13 Teresa Castro, introduction à Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie* [1975], Paris, Mimésis, 2017, p. 16.

14 Teresa Castro, *op. cit.*, p. 16.

Le *male gaze* s'appuie donc sur des schémas narratifs dans lequel le héros, en tant que moteur de l'histoire donnée à voir, est un homme. Le public est invité à regarder à travers ses yeux et à s'identifier à lui. Dans ce schéma narratif le personnage féminin est réduit à un statut d'icône, corps offert au spectacle dans la fiction et pour les personnes qui regardent le film. Son corps est objectivé par des manières de filmer particulières qui mettent le public qui regarde le film en situation de voyeurisme et de fétichisme. Comme l'a si bien montré Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975), le regard entretient une relation étroite avec le pouvoir¹⁵. Hedy Lamarr raconte ainsi dans **Still Life (Monroe-Lamarr)** de quelle façon le film *Extase* (1933) – dans lequel elle tint le rôle féminin principal, celui d'Eva qui, à un moment, court nue et atteint l'orgasme – fut interdit par Adolf Hitler, depuis peu au pouvoir en Allemagne. Dans son essai *Le regard féminin*¹⁶, Iris Brey explique que //l'idée centrale développée par Laura Mulvey consiste à dire que la fétichisation du corps de la femme à l'écran est une manière de résoudre l'angoisse de la castration des hommes//. Le *male gaze* est en tout cas le produit de l'inconscient du patriarcat, c'est-à-dire d'un ordre social dans lequel les hommes sont présents dans tous les rôles de pouvoir (politique, religieux, familial), tandis que les femmes sont absentes de la sphère publique et hiérarchiquement des subalternes du *paterfamilias*, réduites à des corps serviables et sexuels mis au service du chef. Le *male gaze* et les fictions qu'il sert assoient le pouvoir du patriarcat et en assurent en même temps la promotion; il tend à nous rendre adepte de ce pouvoir, à ce qu'on l'intègre comme étant la norme. Ce type de regard est dans **Still Life (Monroe-Lamarr)** présent aussi bien dans les films que se montrent les actrices – tout au long de la pièce, les deux protagonistes reviennent sur leurs filmographies respectives en se projetant des films – que dans les anecdotes qu'elles se relatent. Marilyn rappelle ainsi à Hedy un souvenir dans lequel on lui avait fait porter lors d'une soirée chez Errol Flynn une tenue de petit lapin, //un costume rose//, qui faisait rebondir ses seins; elle

15 Foucault est le premier à introduire la relation existant entre le regard, le pouvoir et le savoir. Dans son livre *Surveiller et punir*, il analyse le type particulier d'architecture carcérale, le panoptique, qui permet au gardien de prison de voir tous les prisonniers sans qu'eux sachent qu'ils sont observés. Pour lui, le //panoptisme// est un agencement optique qui dénonce non seulement une société de surveillance, mais aussi un système de pouvoir entre la personne qui regarde et la personne qui est regardée.

16 Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier, //Les feux//, Paris, 2020.

devait //traverser [un] pré en courant pendant que six mecs (...) [la] poursuivaient//. Réduite à une proie traquée, un lapin, elle semble dans ce petit jeu //entre amis// dépossédée de son agentivité, c'est-à-dire de sa capacité d'agir, à vouloir, à pouvoir et à agir selon sa volonté. Marilyn Monroe est réduite à un lapin entre les mains de carnivores. Elle est encore attractive parce qu'elle nourrit par sa jeunesse, en particulier par l'exhibition à l'écran de certaines zones de son corps, le plaisir à regarder des chasseurs et renforce leur place de dominant en confortant leur statut dans la société ou leurs ambitions à l'atteindre. Elle incarne la femme trophée, celle qu'on a le droit de posséder quand on est un homme qui a réussi dans la société patriarcale occidentale. Consciente de la manière dont elle est perçue et sur quoi repose son pouvoir, Marilyn Monroe vient rencontrer Hedy Lamarr, la veille de son suicide, pour dit-elle, //voir le miroir//, //savoir où elle est// et deviner ainsi peut-être ce qui l'attend. Telle que présentée dans **Still Life (Monroe-Lamarr)**, Hedy Lamarr correspond en effet, de par son âge plus avancé et son passé de star du cinéma européen puis hollywoodien (elle a quarante-huit ans en 1962), à une icône déchue; elle n'a plus de pouvoir, en particulier celui de l'argent puisqu'elle est obligée de voler des produits de beauté et une robe, vols pour lequel elle sera jugée en 1966. Le suicide de Marilyn, qui a lieu avant que celle-ci ne vieillisse, n'est jamais expliqué dans la pièce. Est-elle fatiguée de jouer cette mascarade des genres, est-elle incapable d'envisager sa déchéance, que les loups aillent chasser d'autres lapins plus jeunes, a-t-elle trop souffert ou crève-t-elle de solitude? Rien n'est dit à ce propos. **Still Life (Monroe-Lamarr)** se concentre plutôt sur les détails dans lesquels sont logés les rapports de pouvoir entre les genres, dans une manière de filmer, de nourrir l'imaginaire sexuel des pères de famille lorsqu'ils emmènent leurs enfants voir *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) de Walt Disney et sa fameuse scène où l'héroïne court dans les bois qui reprend le plan du film *Extase*, ou dans la façon de mettre en scène le pouvoir masculin lors de *parties* hollywoodiennes et d'entretenir la compétition entre femmes. Marilyn Monroe rappelle ainsi à Hedy Lamarr les propos misogynes ou d'un patriarcat intégré pour survivre qu'Hedy Lamarr lui tint lors de leur première rencontre: //Sois sexy et tu t'en sortiras// et //il faut juste ne rien faire et paraître stupide//. Le texte de Carles Batlle aborde également le désir et le besoin de reconnaissance d'Hedy Lamarr.

L'actrice a inventé avec le pianiste George Antheil, un //secret communications system//, un système de codage des transmissions par étalement de spectre dans le but de permettre, en temps de guerre, aux torpilles de changer de fréquence de transmission pour ne pas être détectées par les ennemis. Dans **Still Life (Monroe-Lamarr)**, alors qu'elle croit que le président a besoin de son invention dans le contexte des tensions de 1962 avec Cuba, Hedy Lamarr demande à Marilyn à ce que le président fasse //une déclaration publique// pour la remercier et expliquer sa contribution à la victoire du pays, que l'armée achète son invention, qu'elle perçoive //des *royalties* pour chaque dispositif sur lequel// elle sera appliquée, que l'armée vienne lui présenter des excuses et que soient organisées des rétrospectives de ses films //dans toutes les cinémathèques publiques//, etc. Marilyn Monroe déplore, en ce qui la concerne, que //quand une femme chasse, on la juge; mais quand c'est un homme, on le récompense// et confie qu'elle aimerait au fond //juste trouver un homme qui [l']aime, [la] respecte et sache vivre à [s]es côtés//. Marilyn aimerait vivre aux côtés d'un homme qui sache l'aimer, réellement l'aimer. Elle appelle de ses vœux un homme qui ne cherche pas à se fondre dans le modèle de la masculinité patriarcale. Elle cherche un homme qu'elle n'ait pas à craindre, dont elle n'ait pas peur et qui n'ait pas peur de l'aimer.

Still Life (Monroe-Lamarr) confronte deux actrices qui ont été célèbres entre les années 1930 et 1960 pour aborder une question toujours très actuelle, celle du regard normé posé sur les femmes qui vieillissent dans le cinéma, et par là dans la société toute entière. L'association Actrices et Acteurs de France Associés vient de publier le bilan de la présence à l'écran d'actrices de plus de 50 ans et //rien ne change//, ainsi que le formule la journaliste Marie Sauvion :

///Sur l'ensemble des films français sortis en 2021//, pointe l'association, //seuls 7% des rôles ont été attribués à des comédiennes de plus de 50 ans. En 2020 c'était 9%; en 2019, 8%, en 2016, 6%; et en 2015, 8%.// La part des emplois attribués aux acteurs de plus de 50 ans, en revanche, atteint 16% en 2021, soit plus du double. Ils ont le droit de vieillir, quand elles ont le devoir de disparaître.///¹⁷

La plupart des actrices qui jouent pour la télévision et le cinéma n'ont presque plus de rôles à jouer passé l'âge de cinquante ans. Cette disparition révèle la permanence du *male gaze* dans le cinéma français. Les producteurs, scénaristes, réalisateurs défendent d'abord des femmes attractives depuis leur point de vue, c'est-à-dire jeunes. Il ne s'agit pas de refléter une société notamment dans laquelle des femmes de plus de cinquante ans aiment, travaillent, vivent des aventures haletantes mais de donner aux hommes du patriarcat à rêver en montrant à l'écran la femme qu'ils sont censés désirer: jeune, mince, pas trop pauvre, à la peau blanche la plupart du temps. Selon ce schéma, ce personnage féminin est celui qu'ils sont sommés de désirer. Le modèle est répété de sorte à devenir diktat en même temps qu'il sert de leitmotiv au renforcement de l'estime des hommes que cet ordre appelle. Autant dire que ce cinéma dote de peu d'imagination le public qu'il veut contenter. Enfin l'utilisation de l'expression *male gaze* permet d'abord de se questionner: où est posée la caméra? Quel cadre induit la mise en scène? Qui est le héros? Qui parle? Que dit ou sous-entend le regard qui nous est donné à voir? Le *male gaze* sert avant tout à nous rendre critique face à l'esthétique d'un film et à avoir des outils pour l'analyser. Ce concept a pour fin de nous rappeler que l'esthétique est politique et mise au service d'un ordre plus ou moins patriarcal (qui conforte l'autorité des pères et la hiérarchie entre les genres) ou plus ou moins féministe (qui propose une égalité entre les genres); cela revient à dire que filmer une paire de seins est politique mais que c'est la manière dont sont filmés ces seins qui détermine la politique proposée par l'image.

Réunies pour dresser le bilan de leurs carrières et de leurs traitements par l'industrie du cinéma et dans cette société américaine, Marilyn Monroe et Hedy Lamarr parlent des hommes qu'elles ont côtoyés mais surtout d'elles. Devenues dans **Still Life (Monroe-Lamarr)** paroles, elles ne sont plus images, elles disent et réfléchissent, par le prisme de l'auteur, leurs points de vue de personnages féminins.

17 Marie Sauvion, //Les actrices françaises n'ont pas le droit de vieillir, confirme une étude//, Télérama [en ligne], le 8 novembre 2022.

La putain respectueuse : Miroir du //patriarcat capitaliste, impérialiste, suprémaciste blanc// des États-Unis

«Une chose qui a probablement été très importante pour moi (...) c'était important au moment où j'allais à l'école 24 - l'école était dirigée par une personne noire, la seule de toute l'histoire de New York, à ma connaissance - une directrice qui s'appelait Madame Ayer, et elle m'aimait bien. Et je crois que c'est elle qui m'a prouvé que je ne devais pas me laisser définir entièrement par ma condition, parce que, vous savez, tout enfant noir connaît sa condition, même s'il ne peut l'exprimer, parce qu'il est né dans une république qui l'assure par tous les moyens disponibles, de toutes ses forces, qu'il a une certaine place dans la société, et qu'il ne pourra jamais monter plus haut. Madame Ayer était une preuve vivante que je n'étais pas nécessairement ce que le pays voulait que je sois.»¹⁸

James Baldwin à la télévision en 1963

La putain respectueuse est une pièce de quarante-trois pages écrite en 1946 par l'écrivain et philosophe Jean-Paul Sartre (1905-1980). Cette pièce divisée en deux tableaux et neuf scènes respecte l'unité de lieu : elle se déroule entièrement dans l'appartement de la //putain// Lizzie. **La putain respectueuse** raconte de quelle manière la prostituée Lizzie, qui souhaite dire la vérité, est poussée par le pouvoir en place - incarné par un homme blanc tantôt chef d'entreprise, shérif ou sénateur - à falsifier les faits pour blanchir leur violence et servir leur pouvoir, révélant ainsi à la fois le racisme et le sexisme d'État. Lizzie a été victime et témoin dans un train de l'agression par quatre Blancs de deux Noirs. Deux Noirs étaient en train de parler lorsque quatre Blancs sont montés dans le wagon. Ils ont touché Lizzie, elle dit //serré de près//, ils se sont ensuite exclamé que //ça sentait le nègre//, ils ont voulu jeter les deux hommes noirs par la portière, ces derniers se sont défendus et lorsque l'un des Blancs a reçu un coup de poing sur l'œil, il a sorti son revolver et assassiné l'un des deux Noirs. **La putain respectueuse** est une pièce rythmée par les différentes visites d'hommes à Lizzie à son domicile. L'homme noir survivant et traqué, nommé dans la pièce //Le Nègre// est le premier à lui rendre visite (premier tableau, scène 1) : il lui fait promettre de dire au juge qu'il n'a rien fait, elle promet. Le second homme est Fred : il vient de passer la nuit avec elle, il essaie de la faire revenir sur la version des faits qui se sont déroulés dans le wagon et de la soudoyer en lui offrant

cinq-cents dollars (scène 2) mais elle refuse de livrer un faux témoignage. Arrive ensuite le shérif John qui a préparé une fausse version des faits qu'il lui demande de signer, elle refuse encore, il menace de la faire arrêter pour prostitution, elle préfère //la taule// à mentir (scène 3). Vient ensuite le sénateur Clarke (scène 4). Il croit les paroles de Lizzie mais excite sa compassion envers la mère du meurtrier qui ne sourira plus si son fils est derrière les barreaux ; Lizzie, pleine de remords à l'idée de faire souffrir cette mère, confie qu'//au point où en sont les choses, c'est malheureux que le nègre ne [l']ait pas violée pour de bon//. Lizzie signe la fausse déclaration après un plaidoyer du sénateur en faveur du meurtrier : un officier, chef d'entreprise et //solide rempart contre le communisme, le syndicalisme et les Juifs//. Dans le second tableau de **La putain respectueuse**, Lizzie reçoit cette fois les visites du sénateur (scène 1), où elle comprend qu'elle s'est faite manipuler par lui, de l'homme noir à qui elle confie avoir témoigné contre lui (scène 2), de trois hommes (scène 3) qui lui demandent si elle n'aurait pas vu le //Nègre// que toute la ville pourchasse, à nouveau de l'homme noir à qui elle remet son revolver pour qu'il puisse se défendre (scène 4), puis enfin de Fred qui entre, essaie de tuer l'homme noir qui s'échappe, récupère l'arme que Lizzie pointe sur lui et lui promet une grande maison dont elle ne pourra pas sortir et qui assure que //tout est rentré dans l'ordre// (scène 5). Tout le suspense de la pièce repose sur le fait de savoir si Lizzie va pouvoir tenir sa morale de vérité jusqu'au bout. Cette pièce s'inscrit dans le courant d'un théâtre français des années 1950 engagé, narratif et psychologique, qui s'ouvre ainsi que l'explique Olivier Neveux //aux débats existentialistes et interrogent les conditions mêmes d'une activité révolutionnaire//¹⁹. Le chercheur cite alors Bertolt Brecht dans //Cinq difficultés pour écrire la vérité// (1934) : //Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix de la libre décision qui engage une morale et toute une vie.//²⁰ Lizzie n'est malheureusement pas dotée de qualités suffisantes par l'auteur pour être en situation de faire ce //choix de la libre décision//. Jean-Paul Sartre

19 Olivier Neveux, //Le théâtre politique de l'après-guerre//, dans *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, 2007, p. 16.

20 Bertolt Brecht, //Cinq difficultés pour écrire la vérité// (1934), *Europe*, n°133-134 (//Bertolt Brecht//), janvier-février 1957, p. 241-242 ; cité par Olivier Neveux dans //Le théâtre politique de l'après-guerre//, p. 16.

semble aller à l'encontre de sa propre philosophie puisque son héroïne n'est pas libre de faire un choix. Lizzie est manipulée et rendue manipulable par l'auteur. Le présumé de l'auteur quant à la condition de son personnage principal, femme pauvre et prostituée, détermine le non-choix de l'héroïne. Elle est socialement déterminée, ce qui fait que nous n'avons pas l'occasion d'accéder à cet émouvant moment décrit par Bertolt Brecht lors duquel a lieu //la libre décision qui engage une morale et toute une vie//, ou pour être plus exacte, nous n'y assistons pas jusqu'au bout. Lizzie demeure une victime condamnée par un système. Dans cette courte pièce, Jean-Paul Sartre décrit finalement surtout l'ordre ou le pouvoir des États-Unis d'Amérique tel qu'il le perçoit en 1946. Selon le schéma de cet ordre, il y a un État dirigé par des hommes blancs et riches qui dirigent des entreprises sur un territoire qu'ils ont colonisé et qui occupent derechef des fonctions de représentants de l'État (sénateur, shérif) et puis il y a les autres, les femmes qui sont au foyer, qui sont des mères qui pleurent leurs fils, les prostituées qui assouvissent //les besoins// des hommes blancs, ainsi que les hommes et les femmes domestiques noirs qui les servent (ces personnes n'ont dans cet ordre tel que présenté dans la pièce pas de noms, ils sont les //Nègres//) – et puis il y a les ennemi-e-s, dont il faut se méfier : le peuple juif, qui n'a pas la même religion qu'eux, les Syndicats, qui défendent les intérêts du corps ouvrier qu'ils emploient, et les Communistes, qui voudraient une meilleure répartition du Capital entre les travailleurs et travailleuses. bell hooks qualifie dans de nombreux ouvrages des années 2000 le système politique de son pays de //patriarcat capitaliste, impérialiste, suprémaciste blanc//²¹ et cette formulation nous semble rendre hommage au projet de Jean-Paul Sartre dramaturge, car sa pièce s'emploie à faire la démonstration de ces différents pouvoirs intriqués. Lorsque Jean-Paul Sartre écrit la pièce en 1946, les États-Unis d'Amérique viennent de faire exploser deux bombes atomiques sur les villes japonaises Hiroshima et Nagasaki (6 et 9 août 1945). Ces deux explosions, et les centaines de milliers de morts qu'elles ont provoquées, viennent mettre fin à la Seconde Guerre mondiale et annoncent en même temps le début de la guerre froide opposant les USA à l'URSS,

21 Cf. par exemple *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour* [2004], op. cit., p. 49.

le //grand ennemi// communiste. En 1945, quarante-trois millions d'États-Unien-ne-s payent l'impôt sur le revenu, cent-cinquante mille Juif-ve-s européen-ne-s sont en train d'émigrer aux États-Unis suite à la guerre, le syndicalisme se développe, la déségrégation des Afro-Américain-e-s débute mais tou-te-s les humain-e-s américain-e-s ne sont toujours pas doté-e-s des mêmes droits civiques. Voici dans les grandes lignes le contexte d'écriture de cette pièce. **La putain respectueuse** dénonce le racisme et le sexisme, l'impérialisme et l'impunité des suprématistes, le pouvoir qui a fait la nation états-unienne en décimant les peuples autochtones d'Amérique et en s'enrichissant grâce à l'esclavage, bref ce que Fred nomme dans l'avant-dernière phrase de la pièce //l'ordre//. Un ordre colonial, impérialiste et patriarcal qui, ainsi que le démontre Raoul Peck dans son documentaire *Exterminez toutes ces brutes* (2021), ne peut faire coïncider ses idéaux de liberté et de démocratie avec sa véritable histoire de haine et de destruction et qui a institutionnalisé le racisme et le sexisme. Il s'agit d'un pouvoir qui écrase tout sur son passage tout en butant sur ses propres contradictions. Jean-Paul Sartre dénonce ces pouvoirs oppressifs en 1946 tout en reconduisant pourtant l'écrasement dénoncé contre les victimes de ce système, renforçant en effet les schémas de pouvoir déterminés : le personnage noir n'a pas de prénom et est nommé le //Nègre//, la //putain respectueuse// souhaite dire ce qui est juste mais cède à la manipulation, elle perd de sa lucidité et est réduite à sa petitesse sociale et, à la fin, en esclave sexuelle pour le compte du suprématiste blanc Fred. Ainsi, aucune des victimes de cet ordre ne s'en sort dans cette pièce. L'ordre de la haine reste intact, seules les personnes considérées comme inférieures au(x) chef(s) sont anéanties. **La putain respectueuse** est donc une pièce paradoxale. Elle démontre en effet avec une très grande acuité de quelle manière les oppressions et les inégalités sociales s'additionnent et sont imbriquées, se situant à l'intersection les unes des autres (genre, classe, racialisation, etc.²²) : elle anticipe ainsi le concept de féminisme intersectionnel. Elle met également en scène la façon dont les États-Unis se sont enrichis et ont grandis sur le sang. Mais les parcours des

22 L'articulation du triptyque genre/race/classe est celle qui a été la plus travaillée par les chercheuses en sciences humaines mais les différences sociales liées à l'apparence physique, à l'âge, à la santé, à l'(in)validité, à l'orientation sexuelle ou encore à la pratique religieuse reconfigurent également les rapports et les inégalités sociales et sont l'objet de recherches en plein développement.

personnages appartenant au groupe opprimé ne s'émancipent pas, ils sont maintenus par la dramaturgie dans leur statut de victimes. La pièce apparaît donc obsolète du point de vue de l'émancipation et des enjeux de représentation qu'elle pose. La metteuse en scène Selma Alaoui livre ainsi dans sa note d'intention de mise en scène les questions qui sont présentes à l'heure de travailler sur **La Putain respectueuse** :

// Que faire de l'appellation //Nègre// attribuée au seul personnage noir de la pièce? Bien sûr, Sartre utilise ce terme péjoratif à dessein : le mot est une insulte et radicalise la violence exercée à l'encontre du personnage. Mais peut-on aujourd'hui utiliser le //N word// sur une scène quand on entend s'attaquer au racisme systémique? Dans une perspective antiraciste, est-il pertinent de représenter un personnage noir sans qu'il ait de nom ni d'existence propre au-delà de celle de victime traquée? Comment traiter le personnage de Lizzie en gardant la dimension critique tracée par Sartre à son égard, sans pour autant rejoindre une certaine tradition de représentation stéréotypée des femmes (la femme vénale, corrompible, séductrice)? L'enjeu est important du fait qu'elle est le seul personnage féminin de la pièce face aux huit personnages masculins, et du fait de ce déséquilibre numérique, incarne //LA// figure féminine de la narration. Comment évoquer la brutalité d'un système d'hommes blancs aisés sans avoir à représenter la violence physique, qui a déjà une place écrasante dans nos esprits et nos fictions? Quels biais utiliser pour démontrer les mécanismes violents, sans instiller à nouveau dans l'imaginaire des spectatrices les schémas séculaires que la pièce tente justement de mettre à mal? //

Le mythe du //Nègre// ou du miroir d'une chute morale

En 1963, le poète James Baldwin répondait à la télévision américaine à la question de Kenneth B. Clark pour savoir de quelle façon il envisageait l'avenir de la nation. Envisager //l'avenir du Noir//, ainsi qu'il le formule, et l'avenir //indissoluble// de la nation, c'est espérer que les Blancs procèdent à leur examen de conscience :

// (...) Mais l'avenir du Noir dans notre pays est exactement aussi lumineux ou aussi sombre que l'avenir du pays. C'est au peuple américain et à ses représentants, c'est au peuple américain seul de décider si oui ou non il va regarder en face cet étranger qu'il a si longtemps calomnié, s'il va s'occuper de lui, et assumer sa présence. Ce que les Blancs doivent faire, c'est chercher en eux-mêmes pourquoi il leur a fallu un nègre au début. Parce que je ne suis pas un nègre, je suis un homme, mais si vous croyez que je suis un nègre, c'est parce que vous en avez besoin. La question qu'il faut se poser, qu'il faut que la population blanche se pose, au Nord ou au Sud, parce que c'est le même

pays, et que pour un Noir il n'y a pas de différence entre le Nord et le Sud; la seule différence c'est dans la façon de vous châtrer, mais la castration elle-même est un fait valable pour toute l'Amérique. Si je ne suis pas le nègre ici, et si vous l'avez inventé – c'est vous, les Blancs, qui avez inventé le nègre – alors il faut que vous trouviez pourquoi. Et l'avenir du pays en dépend. S'il est capable de répondre à cette question.²³

La question à se poser pour James Baldwin est pourquoi les Blancs des États-Unis, en l'occurrence, ont eu besoin d'inventer //le nègre//. Pourquoi ont-ils eu besoin d'inventer cet individu à asservir et à haïr? En posant cette question, James Baldwin déplace le problème du côté de l'histoire de ces hommes blancs, de ces colons devenus peu à peu partie et chefs d'une nation. Pourquoi leur a-t-il fallu inventer //le nègre//? Quel besoin du Blanc sert //le nègre//?, semble en effet la question à se poser. Dans son entretien à la télévision donné en 1963, James Baldwin explique que la figure du //nègre// est //un mythe//. Or qu'est-ce qu'un mythe? Un mythe relève du discours, il se compose de l'ensemble de ses versions, selon Claude Lévi-Strauss, il ne possède pas de version //vraie//²⁴. Il est tout entier contenant des cultures qui l'investissent. Pour James Baldwin, la version vraie du mythe du Noir pour les Américains blancs est la docilité :

// À l'origine, le Noir n'a jamais été aussi docile que les Américains blancs voulaient le croire. Cela, c'était un mythe. Nous ne passions pas notre temps à chanter et à danser au bord du Mississippi. Nous essayions de rester vivants, nous essayions de survivre à un système extrêmement brutal. [...] Le pays est arrivé à un stade où le Noir ne peut plus contenir sa révolte.²⁵

La docilité nourrit l'image de grandeur que le raciste tente de se forger de lui-même, elle nourrit également le patriarcat contenu dans le suprémacisme, elle nourrit la supériorité du chef mâle blanc sur le reste de son clan et sur l'ensemble des vivantes. La docilité sert le suprémacisme. Le suprémaciste a besoin de voir en ce mythe qu'il

23 Extrait de //Les Noirs vous parlent//, émission de télévision enregistrée en mai-juin 1963, cité dans James Baldwin, Malcolm X, Martin Luther King, *Nous, les Nègres*, entretiens avec Kenneth B. Clark, traduit de l'anglais (États-Unis) par André Chassigneux, présentés par Albert Memmi, préface d'Albert Memmi, La Découverte, Poche, Paris, 2021, p. 45-47.

24 cf. Claude Lévi-Strauss, //La Structure des Mythes//, traduit et annoté par Elizabeth Benware d'après l'article original //The Structural Study of Myth//, dans //MYTH, a Symposium//, *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, p. 428-444.

25 //Les Noirs vous parlent//, émission de télévision américaine enregistrée en mai-juin 1963, cité dans James Baldwin, Malcolm X, Martin Luther King, *Nous, les Nègres*, op. cit., p. 39-40.

a inventé et qu'il nomme //nègre// la docilité pour exister. Dans un entretien daté de 1961, James Baldwin déclare :

«Ce que voient les Blancs quand ils vous regardent, c'est quelque chose d'invisible. Ce qu'ils voient vraiment quand ils vous regardent vraiment, c'est ce qu'ils placent en vous. Et ce qu'ils placent en vous, c'est l'angoisse, la douleur, et le danger, la passion, le tourment – vous voyez, le péché, la mort et l'enfer – tout ce qui terrifie les gens dans ce pays. [...] Voyez le prix incroyable, le prix absolument exorbitant que le Sud a payé pour maintenir le Noir à sa place; et il n'y est pas parvenu; il est juste parvenu à créer la population blanche sans doute la plus déboussolée, la plus démoralisée du monde occidental.»²⁶

L'emploi dans **La putain respectueuse** du terme //nègre// sert la mise à nu du système que le dramaturge veut rendre intelligible. Jean-Paul Sartre agit de cette façon davantage en philosophe phénoménologique qu'en dramaturge. L'utilisation de ce substantif sert sa démonstration mais appauvrit son personnage et diminue sa fiction. N'aurait-il pas été possible de dissocier la mise en scène du système politique dénoncé de la fable? N'aurait-il pas été plus puissant du point de vue de la démonstration politique de dissocier le personnage noir du mythe du //nègre// façonné par l'opprimeur? En d'autres termes, n'aurait-il pas été plus existentialiste, c'est-à-dire plus humaniste, de faire coexister dans la pièce deux points de vue, celui du Noir et celui du Blanc de sorte à enrichir la structure d'une nouvelle parole, celle du Noir, et de complexifier le schéma de l'ordre décrit et décrié? Cette coexistence des personnages aurait permis de faire exister la peur du Blanc et donc la possibilité de l'effondrement de son mythe, elle aurait permis de faire entendre la révolte qui gronde dans la poitrine de l'opprimé, elle aurait permis de faire exister peut-être en écoutant le Noir, la déchéance morale de l'opprimeur, cette déchéance dont peut-être une nation toute entière ne peut se remettre qu'au prix d'un immense travail d'introspection et de déconstruction politique et aux prix de plusieurs dizaines de générations sacrifiées à la haine.

26 James Baldwin, //Interview by Studs Terkel, 1961//, *The Last Interview and Other Conversations*, New York/Londres, Melville House Publishing, 2014, p. 8., cité dans *Blues pour l'homme blanc* de James Baldwin, traduction de l'anglais et présentation de Gérard Cogez, Paris, Zones, 2020, p. 14-15.

//KENNETH CLARK (C). Jim, au plus profond de votre conscience, comment voyez-vous l'avenir de notre nation, et je vous pose la question sous cette forme parce que je crois que l'avenir du Noir et l'avenir de la Nation sont liés.

JAMES BALDWIN (B). Ils sont indissolubles.

C. Donc, comment, le voyez-vous? Êtes-vous essentiellement optimiste ou pessimiste? Vraiment je ne voudrais pas vous souffler les réponses, car ce que je veux savoir, c'est ce que vous pensez.

B. Je suis à la fois content et ennuyé que vous m'ayez posé cette question, mais je ferai de mon mieux pour y répondre. Être pessimiste signifie que l'on a décidé une fois pour toutes que la vie était une chose académique, aussi je suis forcé d'être optimiste: je suis forcé de croire que nous pourrions survivre, quelle que soit la chose à laquelle nous devons survivre. Mais l'avenir du Noir dans notre pays est exactement aussi lumineux ou aussi sombre que l'avenir du pays. C'est au peuple américain et à ses représentants, c'est au peuple américain seul de décider si oui ou non il va regarder en face cet étranger qu'il a si longtemps calomnié, s'il va s'occuper de lui, et assumer sa présence. Ce que les Blancs doivent faire, c'est chercher en eux-mêmes pourquoi il leur a fallu un nègre au début. Parce que je ne suis pas un nègre, je suis un homme, mais si vous croyez que je suis un nègre, c'est parce que vous en avez besoin. La question qu'il faut se poser, qu'il faut que la population blanche se pose, au Nord ou au Sud, parce que c'est le même pays, et que pour un Noir il n'y a pas de différence entre le Nord et le Sud; la seule différence c'est dans la façon de vous châtrer, mais la castration elle-même est un fait valable pour toute l'Amérique. Si je ne suis pas le nègre ici, et si vous l'avez inventé – c'est vous, les Blancs, qui avez inventé le nègre – alors il faut que vous trouviez pourquoi. Et l'avenir du pays en dépend. S'il est capable de répondre à cette question.

C. En tant que Noir et qu'Américain, tout ce que je peux c'est espérer que le pays ait la force...

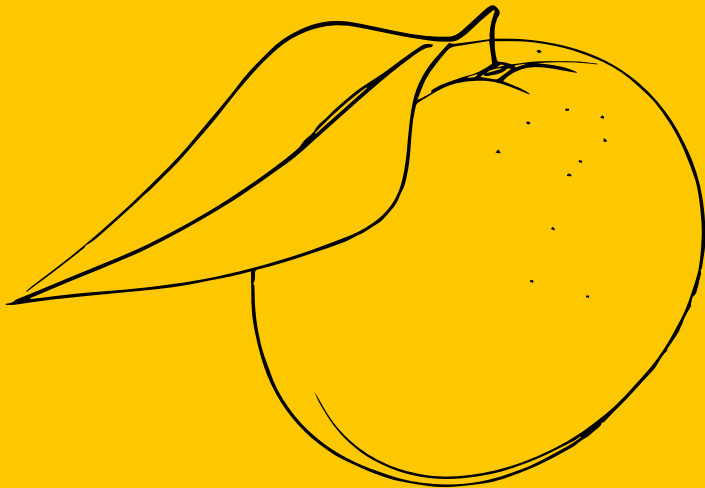
B. La force morale.

C. ... et la capacité de se poser cette question et d'y répondre...

B. De regarder cette question en face, de la regarder en face!

C. ... d'une façon affirmative et constructive.//

Extrait de //Les Noirs vous parlent//, émission de télévision américaine enregistrée en mai-juin 1963, cité dans James Baldwin, Malcom X, Martin Luther King, *Nous, les Nègres*, entretiens avec Kenneth B. Clark, traduit de l'anglais (États-Unis) par André Chassigneux, présentés par Albert Memmi, préface d'Albert Memmi, ©Éditions La Découverte, Paris, 2008, //Poche//, 2021, p. 45-47.



— Still Life (Monroe-Lamarr)

texte Carles Batlle
traduction Laurent Gallardo
mise en scène Anne Bisang

jeu Léonard Bertholet, Valeria Bertolotto,
Jeanne De Mont, Djemi Pittet
assistanat mise en scène Giulia Rumasuglia
scénographie Anna Popek
lumière Jonas Bühler
son Fred Jarabo
costumes Paola Mulone
coiffure & maquillage Katrine Zingg
accessoires Janice Siegrist

production POCHE /GVE
coproduction Théâtre populaire romand
– Centre neuchâtelois des arts vivants (TPR)

avec la participation du F.A.I.P.
(Fonds d'aide à l'insertion professionnelle) des Teintureries

texte traduit avec le soutien de la Maison Antoine Vitez,
Centre international de la traduction théâtrale

1962. Deux icônes du cinéma, Hedy Lamarr et Marilyn Monroe se croisent. 1966. Un homme à la recherche d'une vérité sur la disparition de Marilyn se confronte aux illusions perdues d'Hedy. Contemporaines des débuts du POCHE, Hedy et Marilyn viennent chanter un Happy Birthday bienvenu dans cet hommage aux femmes et au cinéma signé Carles Batlle.

Still Life (Monroe-Lamarr) imagine la rencontre entre deux icônes hollywoodiennes, Marilyn Monroe et Hedy Lamarr. Des actrices qui ont incarné, chacune à son époque, un idéal de la beauté féminine – la pin-up blonde et naïve, la brune mystérieuse et délurée. Victimes toutes les deux des canons de beauté et des injonctions patriarcales qui nient l'intelligence des femmes, elles (se) racontent ce que le monde n'a pas voulu voir d'elles. Le temps de deux soirées, les actrices nous amènent au-delà du rideau de strass camouflant leurs vies cabossées, dans l'envers du décor hollywoodien, celui du regard des hommes, de l'objectification des corps et du fracas retentissant des rêves de celluloid.

Deux icônes de l'Ensemble du POCHE /GVE, Jeanne De Mont et Valeria Bertolotto, donnent corps à deux figures mythiques du cinéma hollywoodien des années 40, sous le regard brillamment intelligent et bellement théâtral d'Anne Bisang, metteuse en scène de renom, directrice du Théâtre Populaire Romand et ancienne directrice de la Comédie de Genève.

Carles Batlle _ texte

Carles Batlle est un auteur dramatique, romancier et traducteur catalan. Il a écrit, entre autres: *Combat* (1998; mise en espace de Philippe Macaigne au Théâtre du Rond-Point en 2002); *Suite* (2000), *Oasis* (2003), *Temptació* (2004; mise en scène de Jean de Pange au Théâtre de Lunéville, 2006; mise en espace de David Bobée à la Mousson d'Été en 2009), *Trànsits* (2007), *Oblidar Barcelona* (2008), *Zoom* (2011), *Nòmades* (2019) ou **Still Life (Monroe-Lamarr)** (2018). Cette dernière pièce, lauréate du prix Roda 2018, a été jouée pour la première fois au Teatre Nacional de Catalunya en 2020. Carles Batlle a été directeur de la revue théâtrale *Pausa*. Il a également dirigé l'Obrador, espace d'expérimentation et de création abrité par la Sala Beckett de Barcelone. Il est professeur d'écriture et de littérature dramatique à l'Institut del Teatre de Barcelone et à l'Universitat Autònoma de Barcelone. Comme romancier, il a publié la trilogie fantastique *Kàrvadan* (2012, 2014, 2016) et il vient de publier le roman historique *La doble vida d'Okita Sôji* (2022). Les œuvres de Carles Batlle ont été traduites dans plus d'une dizaine de langues et créées en Europe et à l'international.

Anne Bisang _ mise en scène

Repérée dès sa première création, *WC Dames*, en 1987, Anne Bisang fait un parcours suivi dans les théâtres romands. Son travail artistique, après un passage par un théâtre visuel et silencieux, se fonde sur le texte et la créativité des actrices. Convaincue de la responsabilité de l'artiste et du théâtre dans les affaires du monde, elle choisit les textes des auteures vivantes ou des textes souvent méconnus et porteurs de problématiques humanistes, sociales et politiques. Après douze années à la direction de la Comédie de Genève, elle fonde une nouvelle compagnie indépendante, anne bisang productions. En juin 2013, elle est nommée à la direction artistique du Théâtre Populaire Romand (TPR) – Centre neuchâtelois des arts vivants à La Chaux-de-Fonds. *Small g – une idylle d'été*, basé sur un roman de Patricia Highsmith traduit et adapté par mAthieu Bertholet, a tourné en 2019-20 sur les grandes scènes de Suisse romande. En 2022, elle crée *L'Art de la comédie* d'Eduardo De Filippo au TPR. Au POCHE /GVE, elle a signé les mises en scène de **Guérillères ordinaires** de Magali Mougel (2016), **Havre** de Mishka Lavigne (2019) et **Qui a peur de Virginia Woolf?** d'Edward Albee (2021).

Dans **Still Life (Monroe-Lamarr)** écrit en 2018

Il y a :

Un prologue qui se déroule en 1997 dans lequel Tony (Anthony Loder) reçoit pour sa mère malade, l'actrice Hedy Lamarr, le Prix Pioneer pour l'invention d'un système de communication destiné au contrôle à distance des torpilles. Où Tony félicite son //grand pays// d'admettre et de réparer son erreur de n'avoir pas reconnu au moment de son invention son inventrice. Où suivant la volonté de sa mère qui suit la cérémonie depuis son lit, Tony offre à l'académie qui la récompense une nature morte de Renoir figurant des oranges.

La scène 1 dans laquelle deux scènes cohabitent dans deux espaces, l'appartement d'Hedy Lamarr en 1966 et sa maison en 1962. La première se passe en 1966 et confronte l'écrivain et journaliste William J. Weatherby à l'actrice et inventrice Hedy Lamarr. La seconde se déroule en 1962 et met en scène Marilyn Monroe dans le salon d'une somptueuse demeure. Marilyn Monroe met un film, elle danse sur une bande sonore puis un téléphone sonne et elle s'immobilise, elle s'assoit et donne l'impression de regarder la scène qui se déroule en 1966 dans laquelle Hedy converse avec William à qui elle a demandé d'écrire sa biographie. Hedy doit se rendre trois heures plus tard à son procès avec son fils. Hedy demande à William de //cracher// aux journalistes qui font le pied de grue devant chez elle ce qu'il sait d'elle et de lui apporter un peu de glace d'une station-service. En 1966 et en 1962, Hedy et Marilyn s'allument une cigarette.

La scène 2, en 1962, dans laquelle Tony, alors âgé de seize ans, est étonné de tomber nez à nez avec Marilyn qui lui propose de danser. Où Hedy explique à William qu'elle a lancé //la grande époque des brunes//, période lors de laquelle //toutes les actrices d'Hollywood ont commencé à se teindre en brunes//. Où Hedy montre un extrait de *Blanche-Neige et les Sept Nains* de Walt Disney (1937) à William. Où Hedy raconte qu'elle est arrivée aux États-Unis en 1937 et qu'//il s'en est fallu de peu// car elle était juive. Après la période des brunes,

raconte Hedy, Cendrillon, la période des blondes, //le temps (...) des mères de familles américaines// est arrivé; à l'exception de Marilyn. Selon William, Marilyn incarnait //la putain respectueuse!//. Où William met un disque, *Strangers in the Night* de Frank Sinatra, un ami d'Hedy. Où Hedy demande à William //qu'est-ce que tu attends de moi?// puis //Je ne crois pas que tu sois venu pour m'aider à écrire//. Où William demande à Hedy de lui parler //de la blonde qui ne ressemble à aucune autre blonde//. Où Marilyn en 1962 //cesse de lire et se lève//. Où William sait que Marilyn est venue rendre visite à Hedy juste avant de se suicider, où il demande à Hedy: //Qu'est-ce qui s'est passé cette nuit-là?//. Où William en 1966 quitte le séjour. Où Marilyn en 1962 //s'approche du micro et se met à chanter...*A fine romance*...//.

La scène 3 dans laquelle Marilyn cesse de chanter. Où Tony et Hedy entrent dans le salon en 1962. Où Hedy se souvient avoir vu Marilyn pour la dernière fois chez Errol Flynn. Où Marilyn remémore à Hedy une scène dans laquelle on lui avait fait porter une tenue de petit lapin, //un costume rose//, qui faisait rebondir ses seins; elle devait //traverser [un] pré en courant pendant que six mecs (...) [la] poursuivaient//. Où Hedy raconte à Marilyn qu'elle a //très vite appris à jouer le petit lapin// lorsqu'elle a débarqué aux États-Unis. Où Hedy croit Marilyn quand elle lui affirme qu'elle est là pour lui acheter l'un de ses tableaux. Où Hedy projette les tableaux qu'elle veut vendre. Où Marilyn déclare aimer //beaucoup// la nature morte de Renoir, la trouver //émouvant[e]// avec ses fruits //condamnés à pourrir... à mourir//. Où Hedy s'étonne que Marilyn ne soit pas idiote mais sensible. Où Marilyn lui remémore que la dernière fois où elles se sont vues, Hedy lui avait dit: //Sois sexy et tu t'en sortiras// et //il faut juste ne rien faire et paraître stupide//. Où Marilyn souhaite acheter le tableau avec les oranges. Où Hedy va acheter des hamburgers.

La scène 4 où Hedy et Marilyn rejouent une scène mettant en scène Hedy et le futur président John F. Kennedy à Paris en 1945. Où Marilyn, qui joue John F. Kennedy, embrasse intensément Hedy. Où Marilyn demande à Hedy si après son rôle dans le film *Samson et Dalila*, elle a //eu peur qu'on ne [lui] propose plus de rôle?//. Où Marilyn vient de quitter la Fox. Où chacune dit son besoin d'indépendance. Où en 1966, William //s'affale sur le sofa// et donne //parfois l'impression de suivre la discussion entre les deux femmes//. Où Hedy croit comprendre que Marilyn est venue lui rendre visite au sujet de son

invention. Où Marilyn lui apprend que vient d'être détecté //l'envoi de missiles balistiques de moyenne portée de l'URSS à destination de Cuba// et que //le Président a besoin de [s]on aide//. Où Hedy renvoie Marilyn de chez elle en lui conseillant de ne pas s'occuper de choses qu'elle n'est pas capable de comprendre. Où Marilyn décrit l'invention d'Hedy comme un //système [qui] permettait aux torpilles téléguidées de ne pas être détectées et déviées par l'ennemi//. Où Marilyn répète: //Hedy, on a besoin de ton aide... et le temps presse//. Où Hedy lui promet qu'elle lui donnera une réponse le lendemain.

La scène 5 dans laquelle en 1966, Hedy entre en tailleur tandis que William la regarde tandis qu'en 1962, Marilyn est seule. Où Marilyn observe en 1962 les tableaux d'Hedy. Où William se dit en 1966 intéressé par la proposition d'Hedy consistant à écrire un livre sur sa vie. Où William demande à Hedy pourquoi Marilyn a donné les clés de l'un de ses appartements à Hedy avant de mourir. Marilyn a appelé William la veille de son décès et lui a dit: //J'ai parlé à Lamarr//. William dit avoir //besoin de savoir ce qui s'est passé chez [elle] ce jour-là//. Où William pense que Marilyn est venue visiter Hedy avant de mourir pour parler de l'invention. Où Hedy rétorque: //Tu crois vraiment qu'il y a vingt ans, dans un pays aussi primitif que celui-ci, une femme, une actrice reconnue pour sa beauté, divorcée et mère d'un enfant, pouvait avoir le temps, l'envie et les capacités d'inventer une chose pareille?//.

Il y a encore:

La scène 6 dans laquelle Hedy Lamarr explique à des juges lors de son procès de 1966 que si elle a dérobé //des produits de beauté et une robe// c'est parce qu'elle est //une femme de plus de cinquante ans qui a tout juste de quoi acheter du pain à la boulangerie, qui ne peut même pas aider ses enfants//.

La scène 7 dans laquelle Hedy et Marilyn ouvrent chacune une porte et une fenêtre en 1966 pour la première et en 1962 pour la seconde, sans se voir. Où Marilyn demande à Hedy en 1962, le lendemain de leur conversation, si elle a bien dormi. Où Marilyn remarque que //quand une femme chasse, on la juge; mais quand c'est un homme, on le récompense//. Où Marilyn confie qu'elle aimerait //juste trouver un homme qui [l']aime, [la] respecte et sache vivre à [s]es

côtés//. Où Hedy a décidé d'aider le Président grâce à son invention à la condition que le Président fasse //une déclaration publique pour [la] remercier et expliquer [s]a contribution à cette victoire// et que l'armée américaine achète son invention et qu'elle perçoive //des *royalties* pour chaque dispositif sur lequel// elle sera appliquée, que l'armée vienne lui présenter des excuses et que soit organisées des rétrospectives de ses films //dans toutes les cinémathèques publiques//, que soient payées //les mensualités en retard du crédit de cette maison// et qu'on lui rende le tableau qu'elle a dû vendre. Hedy veut aussi vendre son tableau des oranges à Marilyn à un bon prix pour la remercier. Marilyn dit avoir peur que le film *Les Désaxés* soit, comme *Samson et Dalila* pour Hedy, son //chant du cygne//. Où Marilyn avoue à Hedy qu'elle n'est pas venue pour son invention. Où Marilyn confie être venue parce qu'elle voulait //une nature morte//, se //regarder dans un miroir avant de prendre une décision//. Où Hedy demande à Marilyn: //Alors pourquoi?... Pourquoi toute cette comédie?//. Où Marilyn déclare qu'elle a voulu //savoir si, après [leurs] Dalilas respectives, on pouvait encore vivre dignement//. Où Marilyn ajoute qu'elle sait que //non, que ce n'est pas possible//. Où Marilyn dit qu'elle doit partir, qu'elle est //un peu pressée//. Où Hedy veut regarder la scène, celle de la transformation de la Reine dans *Blanche-Neige*. Où Marilyn dit: //Le miroir. Je voulais voir le miroir//. Où Hedy fait une révérence et sort. Où Marilyn donne les clés de l'un de ses appartements à Tony ainsi que sa montre pour Hedy. Où Marilyn demande à Tony de prendre soin de sa mère. Où Tony embrasse Marilyn. Où Hedy entre en 1966. Où Marilyn compose un numéro et où le téléphone sonne. Où William décroche. Où Marilyn lui dit qu'elle a //parlé à Lamarr//, qu'elle a passé avec elle un bon moment, que //ça a été une discussion... stimulante//, que //maintenant elle sait où elle est//. Où Marilyn dit: //Adieu, William.//

ENTRETIEN

avec Carles Batlle

propos recueillis et traduits de l'espagnol par Julie Rossello Rochet et Pauline Cazorla

Comment vous est venue l'idée d'écrire sur Hedy Lamarr et de confronter ces deux actrices, la brune et la blonde, Hedy Lamarr et Marilyn Monroe? Pourriez-vous nous parler du commencement de *Still Life* (Monroe-Lamarr)?

J'ai lu un article sur Hedy Lamarr et découvert ses activités d'inventrice. Cela m'a beaucoup surpris. Je connaissais cette actrice pour l'avoir vue dans des films quand j'étais petit à la maison avec mes parents, et jamais je n'aurais pensé qu'elle puisse cacher une telle histoire. Ma curiosité est, entre autres, née de ce préjugé que je devais examiner de plus près; un préjugé qui me rendait perplexe bien qu'il était tout à fait légitime: le cinéma classique et la science ne paraissent pas être des univers si proches. J'ai commencé à faire des recherches et j'ai d'abord trouvé son (auto)biographie apocryphe. Cela m'a semblé fascinant. L'idée de confronter cette brillante Hedy et sa vie "comme au cinéma" (c'est le cas de le dire), à une icône pop telle que Marilyn Monroe (victime de la voracité de l'industrie du cinéma et de la société de son époque) est venue plus tard. J'étais parti pour envisager une //bataille de reines// entre deux actrices de deux générations différentes. Et, au fur et à mesure de mes recherches, les coïncidences et parallèles entre les deux femmes m'ont démontré que l'Histoire, comme c'est souvent le cas, se met au service des artistes.

Dans quelle mesure ce qui est dit dans *Still Life* (Monroe-Lamarr) est-il vrai? De quelle manière avez-vous construit ce texte avec le réel? Diriez-vous qu'il s'agit d'un texte documentaire?

Tous les faits relatés par les personnages sont vrais, documentés. Par exemple, les coïncidences dont elles parlent ensemble: les soirées d'Errol Flynn, Clark Gable (Hedy a travaillé avec lui au début de sa carrière, Marilyn à la fin), l'appartement d'Hedy (il avait appartenu à Marilyn), toutes deux ont été des amantes de Kennedy, etc. Tous les faits historiques le sont aussi: les missiles de Cuba, l'invention d'Hedy, le procès... Tout, absolument tout, est documenté. Malgré

cela, je ne crois pas que nous puissions parler de //théâtre documentaire//. Il y a de la documentation, mais pas de documentaire. Il ne s'agit pas non plus d'un //théâtre de témoignage//. Il s'agit d'une fiction construite à partir de morceaux de vérité. Bien que tous les faits soient avérés, la situation dramatique est en partie inventée (elle est probable mais inventée). Je fais référence à la rencontre entre les deux femmes le jour avant la mort de Marilyn. Il s'agit seulement d'une hypothèse, tout comme l'intervention de William (un personnage historique également).

Dans quels interstices avez-vous tissé votre fiction? Pourriez-vous nous parler de cette notion de vrai et de faux par rapport à *Still Life* (Monroe-Lamarr)?

Après ***Still Life* (Monroe-Lamarr)**, j'ai écrit quelques romans historiques. La pièce de théâtre m'a permis de découvrir une passionnante voie créative. Comme je l'ai dit, il s'agit de relier un aspect de vérité avéré à une hypothèse fictionnelle proposée par l'auteur. Ainsi, le travail m'a montré que l'Histoire se met au service du créateur. Par exemple, quand j'ai décidé de confronter Lamarr à Monroe, je n'avais pas encore connaissance des grandes coïncidences qui les rapprochaient (Flynn, Gable, Kennedy, l'appartement, etc.). Nous pourrions dire qu'elles ont émergé de cette rencontre. Cela s'est également passé avec les romans historiques que je mentionnais. C'est fascinant. Au final, le résultat est paradoxal: tout est vrai et en même temps rien ne l'est. Cette ambiguïté me paraît passionnante. Aussi passionnante que tous ces courants dramatiques qui émergent du théâtre documentaire (très en vogue ces dernières années) et qui ont aussi commencé à développer un //théâtre de l'ambiguïté//, où on ne sait jamais le vrai du faux, où se proclame un //réalisme nouveau//, où on fait le pari du pouvoir de la fiction.

***Still Life* (Monroe-Lamarr) me semble cristalliser plusieurs nécessités: celle d'une réhabilitation de l'intelligence d'Hedy Lamarr et de son œuvre intellectuelle; celle d'une dénonciation de la manière dont Hollywood façonne les femmes pour servir son industrie; et celle du capitalisme vis-à-vis du vieillissement, en particulier des femmes et plus spécialement des actrices. Vouliez-vous aborder ces différentes questions, ou la confrontation de ces deux figures vous a-t-elle obligé à aborder ces différents points?**

Comme vous le dites, tous ces sujets sont à l'origine du projet. J'ai écrit la pièce précisément pour parler de tout cela. Naturellement,

certain aspects et certaines nuances ont émergé du processus d'écriture et de montage. C'est toujours le cas.

Le parcours de Marilyn Monroe raconte la tragédie d'une femme qui s'est pliée aux mille diktats d'Hollywood (chirurgies esthétiques, avances, maltraitances physiques et morales) pour parvenir à accomplir son rêve, celui, ainsi qu'elle le formulait, //de devenir une bonne actrice//. Que cela vous inspire-t-il ?

J'ai évidemment soulevé cette question depuis un point de vue fortement critique. L'art de l'interprétation va bien au-delà de ces diktats. Or, ce qui est plus préoccupant, car beaucoup plus insidieux, ce sont les contraintes (surtout de type psychologique) imposées encore aujourd'hui par l'industrie cinématographique et théâtrale. Ainsi, je crois que, aujourd'hui encore, les conditions professionnelles et personnelles des actrices de cinéma sont beaucoup plus difficiles que celles des hommes.

Qu'incarnent finalement pour vous chacune de ces actrices ?

Je crois qu'elles incarnent toutes les deux la même chose mais depuis une position vitale différente. Hedy est une survivante qui a //accepté//, qui lutte mais se résigne. Marilyn est arrivée à un point où elle se sent incapable //d'accepter// et de survivre en même temps. Il reste peut-être une troisième façon d'envisager les choses qui serait intéressante : une femme qui //n'accepterait pas// et vivrait (plutôt que de survivre).

Diriez-vous que Still Life (Monroe-Lamarr) est un texte féministe ? Si oui/ non, pour quelles raisons ?

Je ne me suis pas posé cette question. Je n'ai pas écrit cette pièce pour me soumettre à une tendance (ou à un moment) de pensée ou de revendication. Pour moi, ça a été l'occasion d'aborder une question conflictuelle (avec une dimension actuelle évidente), en plus d'une histoire intéressante (qui divertirait tout en faisant réfléchir ; qui toucherait et indignerait à la fois). Nombreuses sont les personnes qui m'ont dit que j'avais écrit une pièce féministe. Je ne sais pas qu'en dire. Il y a de nombreux types de féminismes... Je ne connais pas suffisamment bien le sujet pour évoquer ce que j'en ai fait ou pas. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une pièce sincère sortie de

mes tripes. Je veux dire que nous ne devons pas oublier que dans un certain sens, il s'agit d'une volonté inconsciente d'analyser certaines idées préconçues : le regard masculin (coupable) de l'auteur est toujours là.



Vous avez effectué un travail de coupe dans Still Life (Monroe-Lamarr) de Carles Batlle. Sur quelles histoires vous êtes-vous concentrée pour effectuer ce travail, suivant quel fil rouge ?

Le texte original est en catalan. On imagine volontiers que parlée, cette langue est plus volubile que le français. Pour cette première version scénique francophone, j'ai souhaité un texte parfois plus direct pour éviter //d'imiter// artificiellement le flux d'une autre langue. J'ai aussi choisi de privilégier l'évocation de certaines attitudes par le jeu plutôt que par la parole.

Ce texte est assez logorrhéique, comme si ces deux femmes qui avaient été silencieuses leurs vies durant avaient enfin trouvé un espace de parole; quelles sont pour vous les thématiques et les nécessités de ces protagonistes sur lesquelles vous souhaitez vous concentrer dans votre mise en scène du texte ?

Les protagonistes féminines évoquent leurs parcours d'actrices et d'artistes dans le Hollywood des années 30 à 60. Ce qui les unit c'est la négation, de leur vivant, de leur puissance artistique. La non-reconnaissance de leur talent et de leur intelligence de femmes et d'artistes. Et ce n'est pas faute, de leur part, de l'avoir revendiqué! Elles vivaient dans une période paradoxale: emblématisées pour leur beauté, puissantes dans l'industrie du cinéma qui ne pouvait se passer d'elles mais condamnées à rester des icônes muettes. Sur le ton d'une fantaisie baroque, l'auteur confère à ses personnages une lucidité qu'il souhaite révéler. Le non-dit des images qui ont traversé les décennies. Il y a une quête de justice pour chacune d'elles. Pour actualiser ce propos, j'ai choisi de faire *bailler le masque* des personnages et de montrer le théâtre en train de se faire. La reconnaissance des artistes femmes, leur lucidité, leur autonomie reste un combat d'actualité: les actrices d'aujourd'hui – au cinéma comme au théâtre – doivent constamment en faire la preuve.

Qu'est-ce qui vous touche dans ce texte, vous intéresse ?

Les grandes figures qu'évoque la pièce marquent notre imaginaire collectif. Elles nous habitent. Mener une recherche autour de ces icônes, même très librement, c'est partir à la recherche d'une part de nous-mêmes. Aux images qui nous entourent depuis l'enfance, chacune d'entre nous a collé des émotions. Les visiter, les interroger permet de nous extraire des clichés imposés par le marketing idéologique qui souvent les accompagne. La pièce est intéressante également dans sa construction: elle est construite comme une enquête truffée de fausses pistes. Elle comporte une dimension onirique très stimulante, un jeu avec la place de la fiction dans la vie de chacune d'entre nous.

Qu'est-ce qui demeure pour vous une énigme ?

La fin tragique de Marilyn bien sûr. Et aussi comment cette personnalité sacrifiée continue de nous hanter.

Si vous deviez poser une question à l'auteur pour vous aider, quelle serait-elle ?

J'aimerais connaître ses références et ce qui a été déterminant pour lui dans la masse de récits et de documents. Et aussi quel a été le déclencheur de son écriture.

À quoi va ressembler l'espace ? Souhaitez-vous respecter scrupuleusement les indications données par Carles Batlle, notamment la présence d'un double espace sur scène ?

Cette idée de //split screen// me plaît beaucoup. J'aime quand le public est invité à suivre plusieurs récits simultanés sur une scène. C'est d'ailleurs le privilège du théâtre. Nous nous emparerons de cette indication pour aller plus loin encore... L'espace entièrement blanc évoque l'écran de cinéma; toutes ses surfaces sont autant d'espaces de projection que nous pouvons exploiter.

Allez-vous mener un travail d'archives et suivre à la lettre les projections filmiques décrites dans Still Life (Monroe-Lamarr) ?

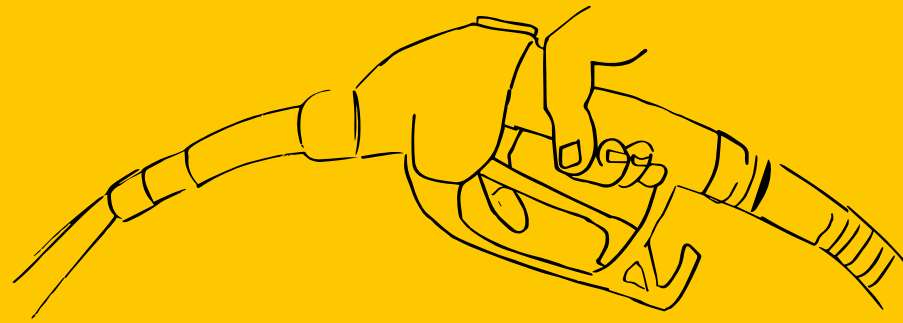
Les références du texte sont respectées et sont évoquées dans la mise en scène. En revanche, je n'oublie pas le cadre de mon travail de metteuse en scène: le POCHE et son ensemble. Je suis

notamment choisie par la direction artistique pour mettre en valeur les actrices. L'Ensemble est le cœur du projet du POCHE, le temps de plateau doit leur être consacré en priorité. Je me focalise ici plus sur l'organisation du récit que sur le déploiement technologique que permettrait la pièce. D'autre part, il y a une mesure à trouver. La pièce est une fantaisie imaginaire inspirée d'un continent de références mythologiques. Ce continent et les questions qu'il abrite sont infinis. Il s'agit d'éviter le risque d'engloutir la pièce sous des documents d'archives pour en préserver la légèreté.

Avez-vous d'ores et déjà une certitude, un désir particulier de mise en scène, une lubie qui puisse nous aider à imaginer le futur spectacle ?

Nous allons travailler sur le frottement des styles de jeu inspiré des films des années 50 avec celui du présent du théâtre. Ce dialogue entre cinéma et théâtre est un chemin pour mettre en jeu le paradoxe entre la puissance et la vulnérabilité des protagonistes.

J'aimerais beaucoup créer le trouble entre la réalité des icônes évoquées et celle des interprètes de la pièce. Enfin, je souhaite que le spectacle résonne avec les préoccupations des actrices d'aujourd'hui et de leurs partenaires de jeu.





— La putain respectueuse

texte Jean-Paul Sartre
mise en scène Selma Alaoui

jeu Léonard Bertholet,
Jeanne De Mont, Djemi Pittet
assistanat mise en scène Giulia Rumasuglia
scénographie Anna Popek
lumière Jonas Bühler
son Fred Jarabo
costumes Anna Pacchiani
coiffure & maquillage Katrine Zingg
accessoires Janice Siegrist

production POCHE /GVE
coproduction Catfish

avec la participation du F.A.I.P.
(Fonds d'aide à l'insertion professionnelle) des Teintureries

Dans le Sud des États-Unis, années 40, une prostituée se voit condamnée à choisir entre le mensonge pour plaire à un homme blanc et le bannissement en innocentant un homme noir... Pièce emblématique du philosophe Jean-Paul Sartre, créée au POCHE en 1948, elle revient 75 ans plus tard.

Le 18 mars 1948, La P... respectueuse de Jean-Paul Sartre inaugure le Théâtre de Poche au 1^{er} étage du 19 Grand-Rue en Vieille-Ville de Genève. Sartre se sert du flagrant racisme d'État pour faire sa démonstration de la responsabilité de chacune face à l'Histoire. Dans les années 40 au cœur d'une petite ville du sud des États-Unis, Lizzie, une prostituée blanche tout juste arrivée de New York, assiste au meurtre d'un homme noir par un homme blanc. Le fils du sénateur met au point un plan cruel pour la convaincre de signer une fausse déclaration visant à innocenter l'assassin. Depuis sa création en 1948, les mouvements féministes, antiracistes et postcoloniaux ont aiguisé nos regards critiques sur la représentation des femmes et des personnes racisées au théâtre. Quelques 75 ans plus tard, toutes ces revendications et la place donnée au théâtre à toute une chacune interrogent cette pièce et lui donnent une actualité renouvelée, éclairée...

En conservant les thèses existentialistes de Sartre, mais forte de ses outils critiques pour ces questions brûlantes et urgentes, Selma Alaoui s'empare de cette machine théâtrale avec trois actrices pour en proposer 75 ans plus tard une mise en scène éclairante, brillante et lumineuse.

Jean-Paul Sartre _ texte

Jean-Paul Sartre (1905-1980) est un écrivain et philosophe français, représentant du courant existentialiste dont l'œuvre et la vie ont marqué la vie des idées entre 1945 et la fin des années 1970 en France. Intellectuel engagé, il prend position publiquement en faveur de plusieurs combats contre le racisme et l'antisémitisme et pour l'égalité et lors d'événements politiques majeurs. Il se positionne ainsi contre la guerre d'Indochine, se montre critique à l'égard de la politique menée par le Général de Gaulle, critique envers l'impérialisme américain, il défend l'indépendance de l'Algérie, et dénonce, à la fin de sa vie, les conditions de vie déplorables du peuple palestinien. Ses prises de position revêtent plusieurs formes, des écrits d'abord philosophiques et littéraires, en particulier biographiques et théâtraux, elles passent également par des actes. En 1964, il refuse le prix Nobel de littérature. Il s'engage pour le combat pour l'égalité des personnes noires, qu'il développe dans plusieurs textes publiés dans les recueils d'articles *Situations II et III*, en particulier dans son texte *Orphée Noir*, préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* élaborée par Léopold Sédar Senghor.

Selma Alaoui _ mise en scène

Selma Alaoui vit à Bruxelles. Après une formation à l'INSAS, elle travaille comme autrice, metteuse en scène et actrice. Depuis 2007, elle est codirectrice artistique du collectif théâtral Mariedl, en résidence artistique au Théâtre Varia (Bruxelles). Son travail de mise en scène et d'écriture explore les thèmes de l'identité et de la vie en société de manière poétique et organique, comme dans *Anticlimax* de Werner Schwab (Prix de la critique - Meilleure découverte 2007), *I would prefer not to* (Prix de la critique - Meilleure mise en scène 2011), *L'amour, la guerre* (2013), ou *Notes pour le futur* (2015). Depuis quelques années, son travail s'articule autour de la question des nouveaux récits et de la résistance. En 2016, elle a adapté le roman *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes à la scène. En 2020, elle présente *Science-fictions*, un spectacle sur l'avenir et la fabulation. Selma Alaoui est également artiste associée du Théâtre de Liège et enseigne à l'INSAS. Au POCHE /GVE, elle met en scène **Krach** de Philippe Malone lors de la **saison_drüüü** (2017), et **femme disparaît (versions)** de Julia Haenni, lors de la **saison_répertoire** (2021).

Dans **La putain respectueuse** écrit en 1946

Il y a le **premier tableau** :

La scène 1 dans laquelle Lizzie, en chemise, est en train de passer l'aspirateur dans sa chambre dans une ville américaine du Sud lorsqu'elle est interrompue par le bruit de la sonnette. Où Lizzie ouvre la porte et se trouve face à un homme décrit comme //un gros et grand nègre à cheveux blancs//. Où Lizzie reconnaît en lui l'homme du train. Où l'homme l'implore de dire au juge qu'il n'a //rien fait//. Où Lizzie dit qu'elle ne dira rien du tout car elle a //assez d'embêtements dans sa propre vie//. Où l'homme lui demande s'il a fait quelque chose. Où Lizzie convient qu'il n'a rien fait mais qu'elle n'ira pas pour autant chez le juge car les juges et les flics, elle //les rend par les trous de nez//. Où Lizzie lui conseille de quitter la ville. Où l'homme lui répond que toute la ville est cernée. Où l'homme lui fait promettre //sur le bon Dieu// de dire qu'il n'a rien fait, où Lizzie promet. Où l'homme lui demande de le cacher. Où elle lui claque la porte au nez. Où Fred sort //en bras de chemise// de la salle de bain.

La scène 2 dans laquelle Fred demande qui était à la porte. Où Lizzie passe l'aspirateur car c'est plus fort qu'elle, //le lendemain// elle doit prendre un bain et passer l'aspirateur. Où Fred lui demande de couvrir le lit car il sent //le péché//. Où Lizzie le couvre en se moquant du puritanisme de Fred. Où Fred déclare que : //Les nègres, c'est le diable//. Où il lui dit aussi : //Tu es le diable//. Où Lizzie lui raconte comment ils ont fait l'amour pendant la nuit. Où Fred referme ses mains autour du cou de Lizzie, serre, lui fait mal et lui dit que s'il serait plus fort //il n'y aurait plus personne au monde pour se rappeler cette nuit//. Où Fred donne à Lizzie dix dollars pour la nuit passée. Où Lizzie refuse cet argent qui l'insulte. Où Fred menace Lizzie de la faire //boucler//. Où Fred déclare qu'il est le fils du Sénateur Clarke. Où Fred interroge Lizzie : //c'est toi que le nègre a voulu violer ?//. Où Lizzie lui demande ce que ça peut lui faire. Où Fred lui raconte que deux hommes noirs se sont jetés sur elle, qu'elle a appelé à l'aide

et que des blancs sont venus. Où Fred lui demande : //Est-ce que les choses se sont passées comme je l'ai dit ?// Où Lizzie répond : //Pas du tout//. Où Lizzie raconte que les deux hommes noirs parlaient entre eux lorsque quatre blancs sont montés dans le wagon, l'ont //serré de près// puis ont dit que //ça sentait le nègre// puis ont voulu jeter les noirs par la portière, où //les autres se sont défendus comme ils ont pu//, où l'un des blancs a reçu //un coup de poing sur l'œil (...) a sorti son revolver et (...) a tiré//. Où //l'autre nègre a sauté du train (...)//. Où Fred demande à Lizzie si c'est cette histoire qu'elle va raconter au juge. Où Lizzie veut dire ce qu'elle a vu. Où Fred lui dit qu'elle //va témoigner contre un blanc pour un noir//. Où Lizzie ne voit pas le problème puisque le blanc est coupable d'avoir tué. Où Fred répond que //coupable ou non, [elle] ne peut pas faire punir quelqu'un de [s]a race//. Où Fred dit que //Thomas, le type qui a tué// est son cousin : //un homme de bien//. Où Lizzie rétorque que cet //homme de bien// se collait à elle et essayait de relever ses jupes. Où Fred s'emporte car //tir[er] sur un sale nègre// et //relev[er]// des jupes //ce sont des gestes qu'on a sans y penser, ça ne compte pas//. Ce //qui compte// pour Fred c'est que //Thomas est un chef//. Où Lizzie répond //ça se peut. Mais le nègre n'a rien fait//. Où Fred propose de lui donner cinq-cents dollars. Où Lizzie ne veut //pas un sou//. Où Lizzie sanglote et dit qu'elle ne veut pas //faire de faux témoignage !//. Où des coups dans la porte retentissent, où une voix derrière la porte dit //Ouvrez. Police//. Où Fred va ouvrir, où John et James entrent.

La scène 3 dans laquelle John demande à Lizzie si elle est bien Lizzie MacKay. Où Lizzie comprend enfin pourquoi Fred a passé la nuit avec elle. Où Lizzie montre ses papiers. Où John rappelle à Lizzie que //la prostitution est un délit//. Où Lizzie lui répond qu'elle a //fait l'amour gratis//. Où Fred déclare qu'il y a deux billets de dix dollars sur la table. Où Lizzie répond qu'elle les a refusés. Où John demande pourquoi les billets sont sur la table si elle les a refusés. Où Lizzie déclare : //je suis faite//. Où John informe Lizzie que //le juge est d'accord pour relâcher Thomas, s'il a [s]on témoignage écrit//. Où John lui tend un faux témoignage écrit, lui ordonne de le lire et de le signer. Où Lizzie répond : //c'est faux d'un bout à l'autre//, //je ne signerai pas//. Où Fred dit : //Embarquez-la// puis //c'est dix-huit mois [de prison]//. Où Lizzie préfère //la taule// à mentir. Où Fred lui dit qu'elle a bien menti toute la nuit quand elle faisait semblant

de jouir. Où Lizzie lui répond: //Non, je ne mentais pas//. Où Fred détourne les yeux. Où Fred marche de long en large, sort une photo de Thomas et demande à Lizzie de regarder le portrait de celui qu'elle va faire condamner, sa //victime//. Où Fred lui ordonne de se mettre à genoux devant le portrait de celui [qu'elle] veut déshonorer. Où le Sénateur Clarke entre par la porte laissée ouverte.

La scène 4 dans laquelle Clarke ordonne aux gars de lâcher Lizzie. Où Fred apprend au Sénateur qu'elle ne veut pas signer//. Où le Sénateur déclare //qu'elle a parfaitement raison// pour la raison qu'ils sont entrés chez elle //sans en avoir le droit//, qu'ils l'ont brutalisée et qu'ils veulent la faire parler //contre sa conscience//. Où le Sénateur demande à Lizzie: //Est-ce que le nègre vous a violenté, mon enfant?//. Où Lizzie répond //non//. Où le Sénateur est certain qu'elle ne ment pas, où le Sénateur marque un temps puis dit //Pauvre Mary// puis //Nous n'avons plus rien à faire ici// et //Il ne nous reste plus qu'à nous excuser auprès de Mademoiselle//. Où Lizzie demande //qui est Mary//. Où le Sénateur répond //C'est ma sœur, la mère de cet infortuné Thomas. Une pauvre chère vieille qui va en mourir (...)//. Où le Sénateur excite la compassion que Lizzie ressent pour la mère de Thomas qui ne sourira plus. Où Lizzie pleine de remords à l'idée de faire souffrir cette mère confie qu'au point où en sont les choses, c'est malheureux que le nègre ne [l']ait pas violée pour de bon//. Où le Sénateur convient qu'hélas, la vérité est la vérité//. Où le Sénateur explique qu'il s'agit d'une vérité //populaire//. Où Lizzie lui demande: si une vérité //populaire// est toujours la vérité. Où le doute s'immisce en Lizzie. Où le Sénateur démontre à Lizzie que la vie de l'homme noir, //né au hasard//, n'apporte rien à la société alors que celle de Thomas, la société a besoin de lui pour la raison qu'il a fait ses études à Harvard//, qu'il est officier, qu'il//emploie deux mille ouvriers dans son usine//, qu'il //est un chef, un solide rempart contre le communisme, le syndicalisme et les Juifs//. Où Lizzie se dit impressionnée par l'éloquence du Sénateur Clarke. Où le Sénateur Clarke demande à Lizzie si elle a confiance en lui. Où Lizzie demande ce qui sera fait à l'homme noir si elle signe. Où le Sénateur répond que si elle signe //toutes les mères// de la ville vont l'adopter. Où le Sénateur la force à signer. Ou le Sénateur la remercie // au nom de [s]a sœur et de [s]on neveu, au nom des dix-sept mille blancs de [la] ville, au nom de la nation américaine (...)//. Où il la baise au front. Où Fred dit //adieu// à Lizzie. Où tous les hommes sortent. Où Lizzie

pleine de remords se précipite vers la porte et demande au Sénateur de déchirer le papier. Où Lizzie déclare //J'ai comme une idée qu'ils m'ont roulée//. Où Lizzie //manœuvre l'aspirateur avec rage//.

Il y a le **deuxième tableau** :

Il y a la scène 1 dans laquelle douze heures plus tard dans le même décor, l'homme noir enjambe la fenêtre de l'appartement de Lizzie et se cache derrière un rideau au retentissement d'une sonnette. Où le Sénateur entre chez Lizzie. Où Lizzie demande des nouvelles de la mère de Thomas. Où Lizzie demande au Sénateur s'ils pensent qu'ils ne se sont pas trompés. Où le Sénateur tend une enveloppe adressée par sa sœur contenant cent dollars. Où Lizzie déclare au Sénateur qu'il doit être content car son fils Fred lui avait promis cinq cents dollars, qu'il fait donc //une belle économie//. Où Lizzie ajoute: //Vous m'avez bien eue//. Où le Sénateur la caresse. Où //elle se laisse faire, passive et méprisante//. Où le Sénateur promet de revenir et sort. Où Lizzie éclate en sanglots. Où les hurlements du dehors se rapprochent. Où l'homme noir //sort de sa cachette//.

Il y a la scène 2 dans laquelle l'homme apprend que //la chasse (...) a commencé//, //la chasse au nègre//. Où Lizzie demande à l'homme ce qu'ils vont lui faire. Où l'homme lui répond qu'ils vont le brûler à l'essence et le fouetter sur les yeux. Où Lizzie lui avoue qu'elle a témoigné contre lui. Où l'homme convient qu'ils forcent souvent les gens à dire le contraire de ce qu'ils pensent//. Où Lizzie s'étonne qu'il ne l'étrangle pas. Où elle décide de le cacher jusqu'au lendemain soir. Où des hommes approchent pour fouiller les appartements. Où Lizzie tend un révolver à l'homme noir pour qu'il leur tire dessus. Où l'homme noir refuse de tirer sur des blancs. Où Lizzie lui rétorque //Et alors? Parce qu'ils sont blancs, ils ont le droit de te saigner comme un cochon?//. Où l'homme lui demande pourquoi elle ne tire pas elle. Où Lizzie le hâte de se cacher et de ne pas respirer car ils arrivent.

Il y a la scène 3 dans laquelle trois hommes interrogent Lizzie pour savoir s'ils ont vu le //nègre// qui //a violé une femme dans le train et qui a blessé le neveu du Sénateur à coups de rasoir//. Où Lizzie n'a rien vu.

Il y a la scène 4 dans laquelle l'homme noir s'agenouille et //baise le bas de la robe// de Lizzie. Où Lizzie se demande si une ville entière peut avoir tort. Où l'homme déclare que //c'est toujours comme ça avec les blancs//. Où Lizzie lui demande s'il se sent //coupable//. Où il répond oui. Où Lizzie se demande ce qu'ils ont pour qu'ils soient toujours de leur côté. Où l'homme répond : //ce sont des blancs//. Où des coups se font entendre. Où l'homme se cache. Où Lizzie ouvre la porte.

Il y a la scène 5 dans laquelle Fred entre en furie dans l'appartement de Lizzie parce qu'il a eu envie d'elle au moment où il lynchait un //nègre// en groupe. Où Fred demande à Lizzie si ce qu'elle a dit le matin sur le fait qu'il lui avait donné du plaisir était //vrai//. Où Fred lui demande de jurer en lui tordant le poignet. Où du bruit retentit dans le cabinet de toilette. Où Lizzie déclare qu'il s'agit de son client. Où Fred se dirige vers la porte. Où l'homme noir sort. Où Fred tire son arme. Où l'homme traqué s'enfuit. Où Lizzie crie //il est innocent! Il est innocent!//. Où deux coups de feu retentissent. Où Fred revient. Où Lizzie le vise avec son revolver. Où Fred argue qu'il a une mère. Où Fred lui fait état des actes héroïques de la lignée d'hommes de pouvoir dont il vient. Où Fred lui demande si elle osera tirer sur //toute l'Amérique//. Où Lizzie déclare : //si tu avances, je te bute//. Où Fred lui répond : //Une fille comme toi ne peut pas tirer sur un homme comme moi//. Où il récupère l'arme. Où il avoue qu'il a //raté// //le nègre//. Où Fred promet à Lizzie qu'il va l'installer //sur la colline, de l'autre côté de la rivière, dans une belle maison avec un parc//. Où il lui promet qu'elle aura des domestiques mais qu'elle n'aura pas le droit de sortir (...)// et qu'elle aura plus d'argent qu'elle n'en a jamais rêvé //mais qu'il faudra [lui] passer tous [s]es caprices// à lui. Où Fred demande encore à Lizzie si c'est vrai qu'il lui a donné du plaisir. Où elle s'abandonne dans ses bras et lui dit que //oui, c'est vrai//. Où il déclare : //tout est rentré dans l'ordre// puis //Je m'appelle Fred//.

NOTE D'INTENTION DE SELMA ALAOUÏ

La putain respectueuse, à l'horizon 2023

Les premières représentations en France de *La Putain respectueuse*, à l'automne 1946, provoquent un tollé. Nous sommes au sortir de la guerre et Sartre se voit accuser d'//antiaméricanisme// par ses détracteurs ; on lui reproche de montrer les Alliées sous un jour intolérable – grossières, hypocrites, cruelles – deux ans à peine après la Libération de Paris. Habitué à ne pas répondre aux insultes, cette fois, Sartre se défend : //Quand j'ai fait représenter cette pièce, on a dit que j'avais montré bien peu de reconnaissance envers l'hospitalité américaine. On a dit que j'étais anti-américain. Je ne le suis pas. Je ne sais même pas ce que ce mot signifie. Je suis antiraciste car je sais ce que le racisme, lui, signifie.//¹ //Antiraciste// - ce terme est celui qui, 75 ans après, semble le plus adéquat pour qualifier l'intention de Sartre dans son geste d'écriture. On est même frappé de la modernité de sa démarche, songeant au contexte dans lequel l'œuvre a été produite. À cette époque en effet, la ségrégation raciale est en place aux États-Unis et il faudra quinze années supplémentaires de pression du mouvement des droits civiques pour l'abolir. En France et ailleurs en Europe, les avancées des années 1930 envers celles qu'on appelle //les indigènes// ont été balayées par les régimes fascistes. C'est un lent processus de décolonisation qui s'amorce et qui ne deviendra effectif qu'au milieu des années 1950, voire début des années 1960 pour certains États.

Avec *La Putain respectueuse*, Sartre fait donc état d'un engagement et d'une éthique sans concession. Inspiré par un fait divers tragique, celui des //Scottsboro Boys//, il expose dans une pièce en deux tableaux à la construction méthodique, la machine bien rodée de domination de classe, de genre et de race qui s'exerce sur les minorités. On y voit des hommes blancs d'origine sociale aisée soumettre une femme blanche et un homme noir issus de groupes sociaux défavorisés. Cette domination rigoureusement organisée agit sur elles à l'aide d'armes impitoyables : violence, abus de pouvoir, argent.

1 Jean-Paul Sartre, Préface de *La Putain respectueuse*, 1948.

Sept décennies plus tard, la pièce résonne tristement – particulièrement ces dernières années avec les mouvements *Black Lives Matter* et *#MeToo*, mais aussi au travers des nombreuses vagues de protestation pour la justice sociale, qui ont mis à nouveau en exergue la violence systémique dont sont victimes les femmes, les personnes non-blanches, et celles vivant dans la pauvreté. Pour ma part, je me reconnais pleinement dans ces combats humanistes, qui – même si je n'en ai jamais fait le sujet direct d'un spectacle – m'animent à titre personnel et traversent ma recherche artistique depuis plusieurs années. C'est pourquoi travailler sur *La Putain respectueuse* en 2023 me semble passionnant; c'est aussi la raison pour laquelle la pièce me paraît nécessiter une adaptation. En effet, mettre le texte en perspective des enjeux de notre époque est sans doute la manière la plus juste de coïncider avec le projet initial de Sartre. Car certains outils manipulés par l'auteur pour mettre en relief un système oppressif et raciste pourraient aujourd'hui, paradoxalement, venir renforcer ce système qu'il entend dénoncer. Pour m'expliquer, je citerai la philosophe américaine Donna Haraway, dans *Storytelling for Earthly Survival*: //La métamorphose du monde passe par la métamorphose de la fiction. Et pour métamorphoser la fiction, il faut travailler à rendre les récits mineurs plus forts, et les récits majeurs plus faibles//². Autrement dit, si l'on souhaite dénoncer/renverser une forme de domination, il faut s'efforcer d'en faire un récit neuf. Il s'agit de redistribuer les rôles: donner voix aux dominées autrement que comme des seules victimes, montrer les dominantes autrement que dans leur toute puissance – voire les reléguer au second plan.

C'est dans cette perspective-là que *La Putain respectueuse* comporte plusieurs points qui méritent d'être interrogés et peut-être, déployés sous un angle différent. Dans un moment où nous tentons de sortir d'une longue période de violence marquée par l'esclavage et le colonialisme, où plus que jamais les humaines ont besoin de déconstruire les rouages sexistes et classistes de sociétés inégalitaires, il est souhaitable de porter une vigilance accrue à la manière dont on représente les minorités et de situer le point de vue que l'on porte sur elles.

2 *Storytelling for Earthly Survival*, film documentaire de Fabrizio Tarranova, 2016.

Je livre donc ici certaines des interrogations qui guideront mon travail: Que faire de l'appellation //Nègre// attribuée au seul personnage noir de la pièce? Bien sûr, Sartre utilise ce terme péjoratif à dessein: le mot est une insulte et radicalise la violence exercée à l'encontre du personnage. Mais peut-on aujourd'hui utiliser le //N word// sur une scène quand on entend s'attaquer au racisme systémique? Dans une perspective antiraciste, est-il pertinent de représenter un personnage noir sans qu'il ait de nom ni d'existence propre au-delà de celle de victime traquée? Comment traiter le personnage de Lizzie en gardant la dimension critique tracée par Sartre à son égard, sans pour autant rejoindre une certaine tradition de représentation stéréotypée des femmes (la femme vénale, corruptible, séductrice)? L'enjeu est important du fait qu'elle est le seul personnage féminin de la pièce face aux huit personnages masculins, et du fait de ce déséquilibre numérique, incarne //LA// figure féminine de la narration. Comment évoquer la brutalité d'un système d'hommes blancs aisés sans avoir à représenter la violence physique, qui a déjà une place écrasante dans nos esprits et nos fictions? Quels biais utiliser pour démontrer les mécanismes violents, sans instiller à nouveau dans l'imaginaire des spectatrices les schémas séculaires que la pièce tente justement de mettre à mal?

Tout mon travail d'adaptation consiste en l'exploration de ces questions et des lignes de fuite qui s'en dégagent. J'aimerais tisser le maillage d'un spectacle qui soit le plus cohérent possible avec le projet de Sartre, tout en étant attentive aux enjeux de représentation de ce début de XXI^e siècle; c'est une exploration, mais aussi un défi. D'autant que je souhaite conserver ce qui fait pour moi une des saveurs de la pièce: la manière dont Sartre joue avec les archétypes, certains codes du boulevard et du vaudeville, ou encore différents niveaux de langage, entre argot parisien et mots américains malicieusement disséminés.

À ce jour, j'imagine donc un spectacle construit par strates, utilisant les mots de Sartre et une partie de la structure narrative de la pièce, tout en faisant une part belle à des mises en abyme générées par les interrogations que j'ai énoncées plus haut. Ce travail se fera bien entendu en concertation avec les acteurs et l'actrice, qui sont les premières concernées par ces questions, mais aussi avec le public, témoin actif du processus de représentation.

À propos du racisme et de l'oppression

- / *Nous, les Nègres*, entretiens avec Kenneth B. Clark, Kenneth Clark, Malcolm X, James Baldwin, Martin Luther King [1965], préface d'Albert Memmi, traduit de l'anglais par André Chassigneux, La Découverte Poche, // Essais n°278 // Paris, 2008.
- / *Blues pour l'homme blanc* [1964] de James Baldwin, préface de Gérard Coge, traduit de l'américain par Gérard Coge, La Découverte, // ZONES //, Paris, 2020.
- / *I Am Not Your Negro* [Je ne suis pas votre nègre], film documentaire de Raoul Peck, d'après James Baldwin, 2016, disponible à la location sur Arte boutique.

À propos de la colonisation, des génocides et de la formation de la nation des États-Unis d'Amérique

- / // Exterminez toutes ces brutes //, mini-série documentaire de Raoul Peck, première diffusion sur HBO, 2021, disponible sur Arte boutique.

À propos de la virilité

- / *La volonté de changer. Les hommes, la masculinité et l'amour* de bell hooks, Éditions divergences, Paris, 2021.

À propos du // male gaze //

- / // Visual pleasure and narrative cinema // de Laura Mulvey, *Screen*, Oxford Journals, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18, traduit de l'américain par Gabrielle Hardy. Relecture et correction par Serge Turbé, disponible en ligne sur <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>
- / *Le regard féminin - Une révolution à l'écran* d'Iris Brey [2020], Éditions Points, // Points féministes //, Paris, 2021.

Podcasts et films documentaires en accès libre sur Hedy Lamarr et Marilyn Monroe

- / // Hedy Lamarr (1914-2000), la dame sans passeport d'Hollywood //, *Une vie, une œuvre*, France Culture, 2017, podcast disponible en ligne: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/hedy-lamarr-1914-2000-la-dame-sans-passeport-d-hollywood-8309880>
- / // Devenir Marilyn //, film documentaire de Michèle Dominici, Brotherfilms, Arte, 2021, disponible sur: <https://www.arte.tv/fr/videos/104771-000-A/devenir-marilyn/>
- / // Hedy Lamarr, l'actrice qui inventa le Wi-fi //, Culture Prime, France TV Art: <https://youtu.be/Co95Jdj0BKA>
- / // Grande Traversée: Marilyn Monroe, moi Marilyn //, par Michel Schneider, podcast produit par France Culture en cinq épisodes disponibles à cette adresse: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grande-traversee-marilyn-monroe-moi-marilyn>

Julie Rossello Rochet

Julie Rossello Rochet est autrice dramatique, dramaturge et docteure en études théâtrales. Diplômée de l'ENSATT, elle travaille depuis dix ans pour différentes compagnies et théâtres. Elle codirige la compagnie La Maison avec Lucie Rébéré associée à la Comédie de Valence de 2017 à 2020, actuellement au Théâtre de Villefranche-sur-Saône et dès la saison prochaine à la Scène nationale de Bourg-en-Bresse. Elle est l'autrice d'une vingtaine de pièces pour le théâtre mises en scène notamment à la Comédie de Valence, au Théâtre National Populaire, au POCHE /GVE, en espace dans le cadre de festivals (La Mousson d'été, Troisième bureau, etc.) ou sur les ondes de France Culture. Certaines de ses pièces sont publiées chez Théâtrales (*Cross, chant des collèges*, 2017; *Atomic man, chant d'amour* et *Part-Dieu, chant de gare*, 2018) et aux éditions de l'Entretemps (*Duo, lorsqu'un oiseau se pose sur une toile blanche*, 2014). Certains de ses poèmes sont publiés dans des recueils. Également chercheuse, ses recherches portent sur des femmes de théâtre parisiennes du XIX^e siècle engagées dans la vie publique, elle communique et publie régulièrement des articles sur celles-ci. Elle termine un compagnonnage avec Julie Guichard (cie Le Grand Nulle Part) qui a donné le jour à deux créations en tournée nationale, en France, cette saison: *Scaphandre* (mai 2022) et *Entre ses mains* (octobre 2022), pièces à paraître aux éditions Théâtrales en 2023. Elle est rédactrice des trois cahiers de salle du POCHE /GVE pour la saison_(RE)CYCLE, consacrés aux pièces représentées mais aussi à l'Histoire du théâtre.

Réalisation du cahier de salle — Julie Rossello Rochet
Coordination de la publication — Pauline Cazorla
Relecture — Sarah Jane Moloney, Cindy Janiaud, Pauline Cazorla
Graphisme — Pablo Lavalley, oficio.ch
Dessins et peinture — Mathilde Rossello Rochet
Impression — Moléson Impressions

POCHE /GVE remercie les Archives de la Ville de Genève, Philippe Bégneu qui fut un précieux allié à l'heure de reconstituer les aventures du bâtiment, l'architecte Alejandro Castillo Libermann à la direction du patrimoine bâti (DPBA) à la Ville de Genève ainsi que les maisons d'éditions suivantes: Divergences, Gallimard, La découverte et Mimésis.

POCHE /GVE est géré par la Fondation d'Art Dramatique de Genève.

Les Cahiers de salle sont réalisés grâce au soutien de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature.

1948-2023 FAM

Théâtre / Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE