

Théâtre Dijon Bourgogne

Dossier d'accompagnement

L'ECOLE DES GENIES

De Miklos Hubay

Mise en scène Sébastien Foutoyet

DU MARDI 13 AU SAMEDI 17 JANVIER

ET DU MARDI 3 AU SAMEDI 7 MARS

Salle Jacques Fornier

Mardi à 20h30, mercredi à 19h30, jeudi à 19h30, vendredi à 20h30, samedi à 17h

THEATRE DIJON BOURGOGNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

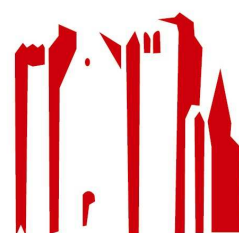
DIRECTION FRANCOIS CHATTOT
03 80 30 12 12 / www.tdb-cdn.com

CONTACTS RELATIONS PUBLIQUES :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI. Responsable des formations et projets éducatifs
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET professeur missionné
auprès du TDB, c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Anne-Marie LEBESLE. Responsable des relations publiques,
partenariats, associations, comités d'entreprise, enseignement supérieur,
03 80 68 47 39 / alebesle@tdb-cdn.com



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

Dossier réalisé par Carole Vidal-Rosset

SOMMAIRE

I Miklos Hubay et le théâtre hongrois	P 3
II L'École des génies, sur la voie des dramaturgies contemporaines	P 3
1. Des micro-actions (mais plus de péripéties)	P 3
2. Un théâtre de la parole	P 4
3. Une partition didascalique envahissante	P 5
III. L'École des génies, un matériau pour la scène	P 7
1. Des indications scéniques	P 7
2. Une écriture trouée	P 7
3. Un soliloque vivant et dialogique	P 7
4. Le texte obéit (même ironiquement) aux lois d'une dramaturgie finalement assez classique	P 9
IV Prolongements	P 10
V. Quelques pistes pour préparer les élèves à la représentation	P 10
1. Exercices	P 11
2. Questionnaire	P 12
3. Autres mises en scène de L'École des génies	P 13

I Miklos Hubay et le théâtre hongrois

La littérature dramatique hongroise est un art hybride : elle fait cohabiter des genres, des styles, des registres, des formes venues de toute l'Europe. Écrit à l'aune de temps mouvementés, le théâtre hongrois est un théâtre souvent politique et didactique mais c'est avec un rire (plus ou moins amer) qu'il sait évoquer les décombres de l'Histoire.

Parmi les figures tutélaires de la modernité (Ferenc Molnar notamment), Miklos Hubay occupe une place importante. Né en 1918, il est l'un des auteurs hongrois les plus prolifiques de sa génération. Sa pièce la plus célèbre *C'est la guerre* a été adaptée au cinéma et à l'opéra. *Le carnaval romain*, *Néronissime* et *L'École des génies* (1977) sont appréciées du public européen : président de la Maison européenne de Budapest, Miklos Hubay est en effet un auteur qui fait le lien entre deux cultures (notamment avec la culture française).

II L'École des génies, sur la voie des dramaturgies contemporaines

Par son sous-titre « *Tragédie à une voix* », *L'École des génies* (1977) semble d'abord nous conduire en pays de connaissance : la référence à la tragédie rassure notre horizon d'attente...

Et pourtant le texte n'obéit pas aux codes de la tragédie classique. *L'École des génies* s'inscrit au contraire dans une dramaturgie proche de tout un courant de la production théâtrale contemporaine : le théâtre de la parole (celui de Philippe Minyana par exemple).

« À une voix » près, quel est donc ce théâtre auquel nous convie Hubay ?

1. Des micro-actions (mais plus de péripéties)

Deux hommes sont contraints à une réclusion absolue dans une cellule.

Chacun d'entre eux a sa stratégie pour résister à l'enfermement : l'un s'étend en exercices musculaires pour maintenir son corps et son esprit en bonne forme car « Il a un but : s'évader ». Dans ce temps étale, dans cette éternité de temps qui caractérise le temps carcéral, il cherche à se recréer des repères temporels (nombre de flexions, nombre de pas pour parcourir l'espace, de respirations, de rondes des gardiens...)

p. 143 : « Il prend son poignet gauche dans sa main droite, et pendant toute la scène suivante mesure le temps à son pouls, sans ostentation »

p. 132 : « Mon sentiment du temps, c'est à la seconde qu'il fonctionne. La perfection d'une montre suisse ! C'est qu'il les trouverait longues, ses vingt-quatre

heures de service, si je n'étais pas là.» Et si par malheur son « sentiment du temps » vient comme pour Hamlet à se « détraquer » il est pris d'angoisse.

Son rythme est celui de l'hyperactivité et de l'urgence.

L'autre, à l'inverse, reste « immobile, muet, indifférent » comme résigné. « Il contemple le plafond. Dieu sait depuis quand. Depuis des années peut-être. Et continuera probablement aussi longtemps qu'il sera ici » Ses seules actions sont consignées dans les didascalies : « Il se retourne sur son lit, il se retourne violemment, se redresse sur les coudes. »

2. Un théâtre de la parole

Entre mutisme et logorrhée, la parole est comme dérégulée¹. Là encore, face à la tragédie de l'enfermement, les deux prisonniers adoptent des postures opposées : les mots du taiseux (à l'image de son corps prisonnier) restent enfermés en lui. Le raclement de sa gorge est le seul son qu'il laisse sortir (p. 144)

Le taiseux ne répond jamais au bavard qui cherche, lui, à survivre en se projetant dans des vies fantasmatiques auxquelles il donne corps par les mots.

a/ Un questionnement philosophique emphatique et une posture narcissique et didactique

Si les femmes, fantasme absolu, emblématique du monde extérieur pour « ce désir viril, insatisfait », occupent une large place dans la logorrhée du bavard « C'est aux femmes qu'il faut penser ! Aux femmes ! A des femmes jeunes et fraîches... Pas aux anciennes ! Peuh ! A des femmes nouvelles ! A des encore jamais vues... », Les questions philosophiques maillent aussi son discours : « Moi, quoi qu'il ait fait, je ne peux pas être responsable. Quand on assassine, le libre arbitre est toujours là. Non ?... C'est toujours à ce moment là qu'il met son grain de sel, le libre arbitre, alors forcément... Toujours le libre arbitre ! » (p. 133, 134). « Prouvons-nous mutuellement l'existence de Dieu... » (p. 142).

Le bavard se prend du reste pour Dieu (p. 145) : « la toute-puissance de Dieu a, elle aussi, ses limites. Par exemple, il est incapable de créer un second Dieu à son image. Moi non plus je n'ai pas su » et « Je peux tout de même m'asseoir un peu ! Dieu s'est bien reposé le septième jour ».

Pour se prouver qu'il existe, le bavard a besoin de créer. Sa création à lui c'est le soupçon, qu'il essaie d'instiller dans la tête du gardien – sa femme lui est infidèle – et son scénario d'évasion (p. 143).

Narcissique, il sourit à son reflet dans un miroir « je ne suis pas seulement intelligent ; je suis beau » (p. 147).

¹ Pour faciliter l'identification des deux prisonniers, l'auteur ne les nommant pas, nous appellerons celui qui ne parle pas « le taiseux » et celui qui soliloque « le bavard »

Mégalomane, il se fantasme en génie «Comme le singe s'est fait homme, je me suis fait génie, et de ce génie sortira un homme libre, et j'engendrerais des foultitudes de petits génies ». Mais son prosélytisme échoue (p. 14) : «J'ai espéré pouvoir t'irradier, te contaminer avec mon génie, faire de toi mon isotope. Peine perdue ! »

Pour se prouver qu'il continue d'exister le bavard a besoin de convoquer (dans un décalage souvent héroï-comique) Goethe, Michel-ange (lui-même), Othello (le gardien), Moïse (l'autre prisonnier), Cerbère (le gardien), Hermès (lui-même), car partager un patrimoine culturel c'est tenter pour lui de réintégrer la communauté des hommes « libres ».

Ce désir d'appartenance se manifeste aussi par l'utilisation pontifiante qu'il fait des formules stéréotypées, des citations figées dans les pages roses du dictionnaire « Une âme saine dans un corps sain », des contrepèteries : « Rome est en élections » (p. 146). « Les gardiens sont alliés des fous...les gardiens...sont...des fous à lier » (p. 141), des aphorismes «Le meilleur remède contre l'érotisme, c'est le sport. Beaucoup de gens l'ont dit [...] La discrétion d'un condamné à perpétuité vaut celle d'un confesseur » (p. 146), des titres d'ouvrages universitaires « Le maniaque et le Déprimé, parabole sur la division du travail », des slogans politiques « Prolétaires de tous les pays... » (p. 146).

3. Une partition didascalique envahissante

Les nombreuses didascalies, souvent très longues, notamment au début et à la fin, trouent et freinent le discours du personnage. Tout se passe comme si l'auteur, d'ordinaire absent dans un texte dramatique, reprenait ses droits. Tout se passe comme si la tentation de l'écriture romanesque innervait fantasmatiquement l'écriture dramatique. Ainsi les didascalies ont elles en charge plusieurs fonctions :

- Une fonction descriptive :

Quelques exemples :

P 129 « Une cellule.

Seul s'ouvre le guichet, de l'extérieur à grand fracas.

Des murs nus et blancs.

Une ampoule électrique pend au plafond, c'est elle qui donne la lumière.

Deux lits. »

- Une fonction narrative

Les didascalies ont presque des allures de synopsis de cinéma:

-Indications ponctuelles de mouvements : « Flexions des jambes, il s'accroupit et se redresse ».

-Indications de prises de paroles : « Tout à coup il s'écrie » (P 140), « puis tout à coup » (P 133)

-Indications très précises d'actions : « L'autre prisonnier revient avec le paquet de vêtements et une serviette. Il jette les vêtements à l'endroit où ils étaient précédemment. Il essuie la barre de fer avec la serviette qu'il tend ensuite au prisonnier pour qu'il essuie son sang. Pendant ce temps il replace la barre de fer dans sa cachette, sous son lit. Il se recouche. [...] L'autre prisonnier a jeté la barre de fer ensanglantée—qui n'a pas fait de bruit. Il ramasse le paquet de vêtements et sort de sa cellule. La porte reste ouverte. Son sifflement se fait toujours entendre, non plus décroissant, comme la première fois, mais renforcé de plus en plus par des amplifications, de manière à résonner dans la salle » (P150).

- Une fonction discursive :

L'auteur fait des commentaires : « Les voies de la perfection sont difficiles, mais chaque petite victoire apporte un regain de joie [...] Ce qui explique que notre prisonnier soit si bavard. Il faut tout l'élan, toute la force de l'autosuggestion, de la méthode Coué, pour non seulement accepter le combat face à l'appareil pénitentiaire, mais encore avoir le sentiment de se battre à armes égales » (P129).

L'auteur fait preuve d'omniscience : « Ca lui revient il doit siffler ».

L'auteur juge ses personnages : « c'est un vrai artiste » (P 150).

L'auteur établit comme Diderot dans Jacques le fataliste une connivence avec ses lecteurs : « Ainsi notre Prisonnier est-il dans une euphorie quasi permanente. Il baigne dans le bonheur qui caractérise les saints et les dilettantes dans le succès. Taisons-nous pour le moment sur les inévitables instants de doute, qui n'en sont bien sûr que plus pénibles. » (P 129). Il propose deux dénouements : un premier elliptique et un second plus explicatif pour prévenir les objections des acteurs : «Comment le second prisonnier a-t-il assommé le premier ? Par devant ? Par derrière ? Tenait-il la barre de fer à deux mains ? Qu'on me permette de donner ici une réponse à ces objections. Où l'on verra dans l'obscurité ; ou l'on entendra les pensées inexprimées. ».

Toutefois l'importance de la partition didascalique n'est pas seulement le signe d'une concurrence avec la parole théâtrale. Elle contribue aussi et surtout à montrer que l'écriture de M. Hubay a au contraire bel et bien pour horizon le plateau.

III. L'École des génies, un matériau pour la scène

1. Des indications scéniques

Quelques exemples :

Les didascalies en effet ne sont pas seulement diégétiques (concernant l'histoire). Nombre d'entre elles valent aussi comme indications de plateau:

–pour la scénographie : « Pas besoin de détails pittoresques. Le décor ne doit pas chercher à représenter un établissement pénitentiaire d'un pays défini : il suggérera seulement la réclusion absolue » (P129).

–pour le jeu de l'acteur : « Presque ahuri » P 132), « Les yeux fermés, les yeux ouverts » (P 134), « Chuchotant d'un air suggestif » (P136), « Tourné vers la porte, comme citant un poème pseudo-oriental », (P141), « Il se couche sur le dos ».

–pour la mise en scène. Commentant de façon métalinguistique son propre texte, il s'adresse directement au metteur en scène : « Il pourrait arriver qu'un metteur en scène attentionné répugne à présenter au public un dénouement qui non seulement atteint son point culminant dans l'obscurité complète, mais de plus se déroule sans aucun dialogue, donc comme on dit au théâtre. On reprend » (P148).C'est ainsi que la pièce s'achève sur « re-rideau ! »

2. Une écriture trouée

Le texte du personnage participe aussi d'une écriture théâtrale : troué par de nombreux points de suspension, modalisé par des points d'exclamation et d'interrogation, freiné par des indications de pause et de silence, il ouvre de nombreux espaces de jeu à l'acteur.

3. Un soliloque vivant et dialogique

La pièce n'est composée que d'un long soliloque mais ce soliloque trouve sa dynamique :

–Grâce à une parole calée sur un corps en mouvement : non seulement les mouvements musculaires (flexion extension) du prisonnier impulsent un souffle, une respiration particulière à son discours (le texte prend corps, une nécessité de dire se fait entendre) mais les différentes indications de mouvement, de déplacement , de changement de position dessinent un parcours chorégraphique qui accompagne la parole : il s'assied, il se lève, il se détourne, il colle son oreille contre l'ouverture du guichet, il s'allonge près de l'autre prisonnier, il se couche sur le dos, il se dirige vers la porte ...

-Grâce aux nombreuses ruptures d'état :

- Pédagogue, avec une subite bonne humeur, « ahuri », avec concentration, « il rit » (p. 131)
- Avec anxiété (p. 133)
- Avec délectation (p. 134)
- Avec ennui (p. 134)
- Avec ravissement et admiration (p. 136)
- En s'apitoyant sur lui-même....

-Grâce aux variations et aux ruptures dans les différentes adresses (qu'elles soient réelles ou fantasmagoriques): le prisonnier passe très rapidement d'une adresse à l'autre.

Adresses au prisonnier muet. « Il a à qui parler » nous dit la didascalie, « Tu comptes ? Est-ce que tu sais quels muscles ça développe ? Tu ne sais rien » (P 130).

Adresses au prisonnier muet pour répéter devant lui ce qu'il compte dire au gardien « Et puis après, Cerbère ? Ce sera une délivrance pour vous, d'être ici définitivement. » (P 144).

Adresses à lui-même. « Des ailes me soulèvent, je sens qu'elles me soulèvent » (P 131).

Adresses au gardien « Hm ? Qu'est ce que c'est ? Quoi de neuf chez vous, Monsieur le Gardien ? Et votre chère épouse comment s'est-elle comportée ? » (P 134).

Adresses à la femme du gardien : « Je déclare Madame, que je vais devoir recourir à des moyens plus efficaces. J'ai déjà dit beaucoup de choses à votre sujet : je serai désormais impitoyable. Ce n'est qu'en passant sur votre honneur, peut-être sur votre cadavre, que je sortirai d'ici. Il y a là-dedans quelque chose de symbolique : un ventre de femme m'a mis au monde ; un ventre de femme me donnera la liberté. » (P 135).

Adresse à la photo de la femme du gardien, avec passage au tutoiement. L'adresse devient de plus en plus intime « Pardonne-moi, ma chérie, de t'avoir de nouveau calomniée, mais je ne peux accepter que tu appartiennes à un être indigne de toi. »

Adresses aux femmes : « Attendez pour l'amour, mes charmantes, j'arrive. Pensez à moi bien fort quand vous ne parvenez pas à dormir » (P 131).

–Grâce aux saynètes dialoguées qu’il met en scène imaginativement, il prête sa voix à d’autres voix :

Il fait parler un chauffard « Patate ! Tu-peux pas faire attention ? » (P 134)

Il fait parler sa mère « Et j’irai tous les soirs dans le pays des plumes ! le pays des plumes...mais oui. C’est maman qui me disait ça quand elle m’envoyait dormir »

Il fait parler Goethe « Nur Lumpen sind bescheiden » (P 145)

Devant le mutisme de l’autre prisonnier, excédé, il fait lui-même les questions et les réponses «Tu peux me dire : c’est bien, c’est pas bien. Même si tu te trompes ça ne fait rien mais que je t’entende ! » (P 144)

Il rappelle au prisonnier muet ce qu’il disait avant :« Tu participais dans ce temps là ! Tu as encore le feu sacré, tu disais : on va trouver une barre de fer, et le gardien, on lui fait le coup du père François » (P 138)

4. Le texte obéit, même ironiquement, aux lois d’une dramaturgie finalement assez classique

–Unité de lieu, et pour cause !

–Unité de temps. Si le temps des prisonniers est étale, celui du gardien, comme le souligne à deux reprises le prisonnier, est organisé par **24 heures** (durée imposée dans les tragédies classiques). « C’est qu’il les trouverait longues, ses vingt quatre heures de service, si je n’étais pas là ! » (P 132).

–Unité d’action. Le prisonnier a un seul objectif : injecter le virus de la suspicion et de la jalousie dans le cœur du gardien de telle sorte que celui-ci le libère pour lui permettre d’aller tuer sa femme.

–Coup de théâtre : le prisonnier muet assomme le bavard, avec cette fameuse barre de fer habilement préparée (P 138). « Il est bien question de la barre de fer. Au fait où est-elle passée ? ».se demande le bavard et il sort de la cellule à sa place.

IV Prolongements

On pourra mettre L’École des génies en résonance avec d’autres pièces :

- Thème de l’enfermement au théâtre :
Anéantis de Sarah Kane

Huis-Clos de Jean-Paul Sartre

Au bout du tout de Philippe Touzet (1989) : Quatre hommes, quatre murs, quatre paillasses, quatre gamelles, une ampoule, des barreaux dans la tête²

Clara 69 écrit et mise en scène par Daniel Janneteau : une femme est enfermée dans une cellule d'isolement à Fleury Morangis.

- Théâtre didactique et philosophique : Sartre, Camus...
- Présence d'un personnage muet sur une scène de théâtre :

Yvonne, princesse de Bourgogne de Gombrowicz

Conte de la neige noire de Jean-Yves Picq

V. Quelques pistes pour préparer les élèves à la représentation

1. Exercices

- Faire repérer aux élèves la partition didascalique :
 - Cartographier le parcours du prisonnier. Relever les didascalies de mouvement et les didascalies d'état. Faire jouer ce parcours au ralenti puis en accéléré (sans la parole) comme dans un film muet. L'auteur fait du reste référence au cinéma muet dans la didascalie, « Cette scène ressemble à un film muet passé au ralenti » (P150)
 - On peut cartographier aussi les micromouvements du prisonnier muet « contempler le plafond, se retourner sur son lit, se retourner violemment et faire tomber l'autre prisonnier, se redresser sur ses coudes, se racler la gorge ». On constate qu'il reprend progressivement du poil de la bête (là encore il y a préparation du coup de théâtre).
- Faire dire un passage du texte en faisant des pompes ou en faisant le tour de la classe en courant. Puis le faire dire de façon statique. Faire mesurer aux élèves la différence : la parole devient vivante et s'entend au présent quand elle vient d'un corps (fatigué, essoufflé bref vivant).
- Faire le relevé de tout ce qui dans le texte évoque pour le prisonnier le monde extérieur ou en tout cas son fantasme (les femmes, les odeurs de lilas, les odeurs de pot-au-feu, la voix d'un chanteur de charme...)
- Si un seul objet, parmi ceux qui sont évoqués dans le texte, devait figurer sur scène. Quel serait-il ? La photo, la barre de fer, le miroir, la serviette, le

²Editions Espaces 34

paquet de vêtements civils, la clef, le peigne ? Leur demander de justifier leur choix.

2. Questionnaire

On peut proposer aux élèves le questionnement suivant. Le spectacle étant en création, toutes les questions posées, à et par l'équipe artistique, au moment où est rédigé ce dossier d'accompagnement, n'ont pas encore trouvé de résolution scénique (nous indiquerons en rouge les points qui restent encore en suspens).

Qu'importe : pour rendre les élèves sensibles au processus de création la question est plus stimulante que la réponse !

▪ Comment représenter l'enfermement au théâtre ?

–Le scénographe s'est inspiré du principe du panoptique. Le panoptique est un type d'architecture carcérale imaginée par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un individu, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci ne puissent savoir s'ils sont observés.

Ainsi, en est-il de même dans les établissements hospitaliers, asilaires, scolaires comme le dit Foucault³ « L'organisation spatiale est fondamentale dans toute espèce de pouvoir. ».

Sur le plateau de Jacques Fornier, cette configuration ne pourra évidemment être que synecdochique (la partie pour le tout) : une seule cellule sera représentée (d'environ 9 m² de superficie et 3 m de hauteur). Mais elle sera bel et bien placée sous surveillance, la plate-forme supérieure de la cellule (où on accèdera par un escalier) sera l'espace du gardien. Placé en surplomb, il pourra observer, au travers d'un trou, tous les faits et gestes des prisonniers.

–Au théâtre, la cellule (spectateurs oblige !) ne pourra évidemment pas être complètement fermée. C'est pourquoi la violence de la fermeture sera paradoxalement signifiée par une ouverture. Les parois de cellule s'abattent au début du spectacle. Déflagration, l'acteur, propulsé comme par le souffle d'une bombe, est brutalement exposé aux regards des spectateurs. Fulgurance, c'est toute la salle qui devient un espace cellulaire.

–Comment donner alors des signes d'enfermement quand on supprime un vrai 4^e mur ? Comment rendre ces signes à la fois lisibles et pas trop illustratifs ?

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975

Plusieurs solutions sont envisagées :

- Des barreaux de fer viennent remplacer les parois effondrées.
 - Les grilles d'une cage d'oiseau sont projetées sur les parois de la cellule. (Signe plus métonymique)
 - Vidéosurveillance : le prisonnier muet comme instance de surveillance (œil de Moscou, œil de la vidéo)
 - Le scénographe et le metteur en scène, installés sur des bancs d'écolier (cf. L'école des génies !) envoient des projections pendant la représentation tout en contrôlant l'espace.
- **Comment suggérer que l'absence de liberté concerne même ceux qui se croient libres ? Comment suggérer un enfermement intérieur dans une société de la surveillance?**

« Quand Foucault définit le Panoptique, il le détermine concrètement comme un agencement optique ou lumineux mais aussi abstraitement comme une machine qui traverse toutes les fonctions énonçables. La formule abstraite du panoptique n'est plus voir sans être vu mais imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque » écrit Gilles Deleuze⁴

-Au dénouement il y a la même image d'enfermement qu'au début, mais cette fois c'est le monde extérieur qui suggère l'enfermement : la boîte tourne et les parois réinstallées laissent voir les fenêtres d'un immeuble (cages à lapins ?) où vont s'enfermer la gardienne et le prisonnier muet évadé.

-Inversion des rôles : le prisonnier muet devient prolix et hyperactif (comme le bavard), la gardienne devient muette et prostrée (comme le taiseux)

-Lumière crue qui tombe du plafond pour éclairer la périphérie de la cellule (monde extérieur)

- **Comment suggérer que le monde extérieur est affecté d'un fort coefficient fantasmatique pour le prisonnier ?**

Le gardien devient une gardienne : le monde extérieur, dont le gardien est emblématique, prend un visage féminin dans cet univers carcéral où les hommes sont dans le manque absolu des femmes.

Une même actrice joue du reste à la fois la gardienne et la femme du gardien : dans ce dernier rôle, elle apporte une respiration poétique, l'image d'une femme sur une balançoire au dessus de l'escalier, chanson.

⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, Editions de Minuit, 1986/ 2004

Le prisonnier n'a pas de rapport direct avec le gardien/ gardienne, qui serait comme déréalisée : le guichet s'ouvre sur un miroir qui renvoie au prisonnier sa propre image, l'enfermement absolu pour le prisonnier et ouverture du sens pour le spectateur (P 137). Le prisonnier dit d'ailleurs : « C'est moi qui vais penser à sa place. C'est moi qui vais programmer la suite dans son crâne. Sa volonté n'existe plus. C'est moi qui veux. Il n'y a plus de gardien ; il y a moi ! »

- **Comment régler les différentes adresses ?**

Les adresses au public sont-elles compatibles avec l'idée de l'enfermement ?

- **Que faire du prisonnier taiseux ?**

Une effigie ? Comment suggérer une présence absence ? Comment donner des signes tangibles de son évolution ?

- **Comment traiter le double rideau ?**

Métaphoriquement, l'écrivain doit réécrire son texte ?, au pied de la lettre, l'acteur n'a bien compris l'utilisation de la barre de fer. Dans les deux cas montrer les coutures de l'écriture ou d'une répétition ?

- **Quelle bande son ?**

Sons en direct, au présent : mélodie chantée par la femme, bruits de bois, de ferraille, de pas, provoqués par la gardienne postée sur la plate-forme.

Amplification des bruits ? Effets de résonance ?

3. Autres mises en scène de L'École des génies

Peter Lener : mise en scène en hongrois à Avignon (1992).

Alain Timar : mise en scène au théâtre des Halles à Avignon (1990).

Un cul de basse fosse quelque part dans le monde matérialisé par une immense et lourde grille mobile qui sépare le plateau dans toute sa largeur. Ce dispositif de verrouillage est accentué par une étrange mécanique faite de rouages, de poulies, de câbles, et de contrepoids qui régulièrement se met en route, comme le cortège d'une misère quotidiennement recommencée. Tout ça nous plonge dans une sorte de cellule physique et mentale qui rappelle la réclusion absolue. On est bien face à un rideau de fer.