

du 25 septembre au 27 octobre 2002  
Grand Théâtre



— Qu'est-ce que tu racontes ?  
— Rien je te parle du paradis

texte **MICHEL DEUTSCH**

mise en scène **ALAIN FRANÇON**

# SKINNER

avec **Carlo Brandt** , **Jean-Charles Chagachbanian**  
**Cécile Garcia-Fogel** , **Victor Gauthier-Martin**  
**André Marcon** , **Gildas Milin** , **Guillaume Rannou**  
**Jean-Paul Roussillon** , **Stanislas Stanic**  
**Lionel Tua** , **Dominique Valadié**  
**Abbès Zahmani**

conseil artistique **Myriam Desrumeaux** | dramaturgie **Guillaume Lévêque** | décor **Jacques Gabel**

costumes **Patrice Cauchetier** | lumière **Joël Hourbeigt** | son **Gabriel Scotti**

conseil chorégraphique **Caroline Marcadé**

production **Théâtre National de la Colline**





## YAN CIRET

### « Skinner » ou le théâtre de l'infamie

« *Que ce lieu est terrible !  
Il n'est autre que la Maison d'Elohim et la Porte des cieux.* »

Jacob, Genèse XXVIII

« *Dieu a dit : "Frappe au-dessus du cou, et à toutes les extrémités." Sache que les jardins du Paradis t'attendent dans toute leur beauté, et que les femmes du Paradis t'attendent, et qu'elles appellent, "viens par ici, ami de Dieu".* »

Extrait d'un texte en arabe attribué aux Kamikazes,  
retrouvé par le FBI sur les lieux du 11 septembre

À ceux qui penseraient être indemnes de la nervure politique profonde que trace *Skimmer*, il faudrait rappeler en quoi souveraineté et théâtre tragique n'ont fait qu'un en Europe. Et comment il est du destin de l'Europe, de son *telos*, de se fonder sur l'ouverture à la tragédie. La leçon dionysiaque laissée par Nietzsche a été recouverte, ensevelie par les guerres nationales, tribales ou religieuses, qu'il avait prédites pour le XX<sup>e</sup> siècle. Racialisation forcée, biologisation du pouvoir, déportations de masse, génocide, renfermement dans la planétarisation de la valeur d'échange (la mondialisation), tous phénomènes qui ont mis fin à la souveraineté de l'Europe sur elle-même, et par là barré l'accès à son destin tragique d'être avant tout « espace politique de la souveraineté ». Qui décide en Europe ? Où se trouve le lieu, l'agora de la décision des hommes ? Le héros tragique moderne n'a-t-il plus d'autre choix qu'entre ces deux figures qui se lèvent sur un chaos meurtrier : le kamikaze et l'apatride ? *Skimmer* prend acte de ce théâtre des hommes *in-fames*, il faut l'entendre dans sa racine latine et médiévale, son acception théologico-politique ; c'est-à-dire la représentation de ce qui ne peut pas avoir de représentation. Le contraire de la « vie des hommes illustres » que décrit Plutarque, mais bien sans *fame*, ce qui signifie sans nom ni qualité, privé de droit, défait de la gloire. Le Kurde, l'Afghan, le déplacé, le réfugié

ou l'immigré, tous ceux qui transitent par les camps d'enfermement, ces lieux de « loi hors la loi », n'ont plus ni reconnaissance ni statut juridique. *Skinner* est bien la première pièce qui montre de manière manifeste que la Cité n'est plus la référence de nos sociétés, mais que c'est bien le camp qui est devenu la structure secrète sur laquelle repose la Loi devenue *exception légale*. L'Europe se définit aujourd'hui comme l'Europe des camps d'internement. Et c'est par le « négatif » de sa *polis* qu'elle s'administre – à travers une gestion de la « vie nue » des hommes marqués par « l'infamie ».

Le pari de *Skinner* est de faire de l'impossibilité de la tragédie, non pas un drame, mais une comédie. Celle de la force de Loi qui implique « l'enfermement du dehors » (Blanchot), sa capture par l'attente infinie du départ ; les figures de la pièce ne sont ni dedans ni dehors, le camp où elles espèrent le passage est le toujours ouvert de l'éternellement fermé. Le camp fonctionne avant tout en tant qu'inclusion de l'exclusion, afin d'exclure l'inclus pour le faire disparaître. Il y a ici comédie, de ne pouvoir ni partir ni rester, telle que, devant le tribunal kafkaïen du *Procès*, le prêtre peut dire : « Le tribunal ne veut rien de toi. Il t'accueille quand tu viens, il te laisse aller quand tu t'en vas. » *Skinner* est le comique de cette fausse liberté transfusée en terreur. Mais, on peut aller plus loin, la comédie n'arrive que lorsque des personnages s'élèvent au rang de figures, et que ces figures ne coïncident à aucun moment avec leur destin tragique. Elles sont dans la vacuité de la providence, dans un espacement avec elles-mêmes, qui crée ce rire de l'immobilité, de l'arrêt ; ce comique terrifiant qu'instaure la Loi, lorsqu'elle est suspendue et omnipotente à la fois, quand elle règne de manière invisible sans jamais rien prescrire. Plus rien ne se dialectise dans *Skinner*, logique circulaire, géométrie infernale. En septembre 1934, Scholem l'écrivait à Benjamin, en parlant de la parabole du *Procès* de Kafka, comme « néant de la révélation » (« *Nichts der Offenbarung* »). Le messianisme hébraïque ou révolutionnaire, que la pièce tend en toile de fond, n'est que le purgatoire vide de la comédie de *Skinner*, l'espérance impossible toujours reconduite par son absence. En actionnant ce rire biblique, démoniaque, d'une diaspora vouée au « néant de la révélation », Michel Deutsch s'éloigne du *nomos* tragique, et en tire toutes les conclusions : la fin de la souveraineté promise des peuples.

Puisqu'il faut le redire, là où il n'y a pas souveraineté politique,

aucun théâtre tragique n'est possible, il se voit nié dans ses fondements, parce qu'il n'y a plus aucune parole pour venir trancher, décider, rétablir ou lever la Loi, faire silence, imposer la paix ou la guerre. (Napoléon à Goethe : « Le destin, c'est la politique. ») Les héros helléniques d'Homère et de Sophocle n'ont plus aucune place dans le babil interminable de la société spectaculaire-marchande. La crise du théâtre actuel est de n'avoir ni État ni souverain, ni aucun parlement, pour donner une *représentation* décisive à un peuple, une plèbe ou une assemblée de citoyens. Tant que ce pouvoir représentatif ne sera pas retrouvé en tant que royaume ou nation, aucun théâtre n'aura de réelle importance politique ; tant qu'aucune des questions de la tragédie n'aura repris son ascendant sur les destinées politiques de l'Europe, nous serons éternellement décidés par une nébuleuse de forces toujours plus dissolvantes : ainsi celles qui agissent la technobiologie ralliées aux marchés transnationaux, aux flux financiers qui sont devenus la seule échelle migratoire de la globalisation<sup>1</sup>. Nous avons perdu notre destination européenne : l'ouverture des frontières à l'hospitalité, le droit du sang confondu au droit du sol (donner une tombe à un corps : la question tragique par excellence) ; nous avons oublié la diplomatie des destins tragiques, la négociation du *polemos*, l'échange, la fraternité belliqueuse entre l'*hostis* (l'étranger) et l'*hospis* (le natif). Mais ce qui fait le plus défaut à l'Europe, et donc au théâtre, c'est le pouvoir d'engagement irréversible de la parole politique, ce déchirement tragique de la volonté qui crée la puissance à l'horizon de la guerre. Eux seuls emportent la décision, rassemblent la communauté, permettent de reconnaître l'étranger sans détermination à « l'intégrer » ou à l'exclure, encore moins de parvenir à son anéantissement. Ceci ne serait rien sans la mobilisation souveraine du héros tragique, de l'homme politique lui-même, sans sa capacité à agir dans le tumulte du Décret et de la Décision de l'état d'exception, afin de réinscrire dans l'Histoire des protagonistes clairement distincts en droit ; c'est à l'horizon de ces abandons de souveraineté, à un « bras de mer » de cette

1. Freud diagnostique l'effondrement du modèle grec européen avec la Première Guerre mondiale. Formellement, c'est la comédie, le mélodrame, le retour au même, après le désordre ; contre la tragédie qui est effraction sur un nouvel ordre, ainsi *L'Orestie* et la démocratie. La montée du monothéisme de la technique retrouve ce qu'écrit le metteur en scène Romeo Castellucci (*Mouvement*, n°17) : « Notre époque et nos vies sont définitivement hors de toute conception tragique. Rédemption, pathos et ethos sont des mots hors de portée, tombés dans la plus froide des abstractions (...) »

Europe forclosée désormais sur elle-même (« blindée » comme on dit à Séville), sans navigation ni relation équitable avec l’Orient, comme avec les rives de son Maghreb – une Europe hamletienne pour reprendre les catégories historiques de Carl Schmitt –, qu’il faut commencer à lire réellement *Skinner*.

### Le Dépecé de la Porte de sang

Il faut franchir ce seuil qui abolit la souveraineté des États Nations pour entrer dans le théâtre de *Skinner*. Cette frontière n’en est plus une tant « l’Organisation » s’est substituée à l’État de droit. Cette mafia qui fait passer, rackette, peut mettre à mort les prétendants au voyage pour l’Europe, a réussi à prendre un pouvoir total, concentré et diffus, bureaucratique et anarchique. Elle se confond avec l’ordre légal sans que l’on puisse l’en distinguer. Avec cette indifférenciation commence une tyrannie qu’il devient impossible de nommer, régulée par la loi du secret, la délation, l’arbitraire. Seule une Porte symbolique définit, dans la pièce, l’entrée dans l’espace du camp. Elle fonctionne à la manière d’une parabole ressemblant à une autre porte, celle de la Loi dans le *Procès* de Kafka. Son ouverture ou sa fermeture par le paysan est l’un des enjeux principaux du récit, qui se termine par ceci : « Personne d’autre n’avait le droit d’entrer par ici, car cette porte t’était destinée, à toi seul. Maintenant je pars et je vais la fermer » (« *Ich gehe jetzt und schliesse ihn* »). Cette question n’est pas anodine, et Michel Deutsch va la reprendre au milieu de *Skinner*. On peut y lire, bien sûr, la référence aux camps de la mort, aux portes des *lagers*. Porte de l’Enfer, Neuvième Porte, celle du Diable. Ce sens devient très clair, lorsque Yakov évoque que : « Au-dessus de la porte du hangar on peut lire : abandonne tout espoir, toi qui pénètres ici. C’est barbouillé avec du sang, c’est écrit en lettres de sang. » Là encore se profile Kafka, et l’écriture s’incarne dans la chair, mais il faut se déplacer pour comprendre que *Skinner* joue sur une pluralité de strates et, là, paraphrase plus directement les vers célèbres du Chant III de L’Enfer de *La Divine Comédie* de Dante : « Vous qui devez entrer, abandonnez l’espoir. / Je vis ces mots, tracés d’une couleur obscure, / écrits sur le fronton d’une porte, et je dis : “ Maître, leur sens paraît terrible et difficile.” Ceci non pas en tant que simple citation, mais pour faire de chaque figure une allégorie dépassant son propre scénario dramaturgique.

C’est de cette manière que se déplient les différents niveaux de lecture de la pièce – songez aussi au nom de « Sangatte » en sous-texte de *Skinner*, étymologiquement « La Porte de sang » (le sang en France, la porte en Angleterre) –, la pièce multiplie ainsi les sens, les spatialise autour de figures qui naissent de ce lieu inhabitable : port, quai, hangar, décharge de restes humains.

L’odyssée est immobile, ou plutôt elle passe à travers des cercles, des spirales, une figure est visitée, puis s’efface pour laisser place à une autre, l’histoire revient sur elle-même Skinner remplacera, dans l’attente, Rachid le boiteux qui l’aura introduit dans le camp de transit, Leïla la prostituée est condamnée à devenir la Vieille qui récupère les débris et les organes des morts ; Nicamor, le giton de Yakov, régresse dans le langage, retourne à ce que Dante considérerait déjà comme un signe de l’Enfer : l’anomie. Dans ce monde de la contamination, de la promiscuité des destins sacrifiés, la seule image de rédemption est celle qui auréole le corps du Dépecé : l’homme écorché, pendu par les pieds à une poutrelle du hangar, viande à dévorer pour la sous-humanité qui s’y entasse. On pense au Pendu des Tarots, à une figure retournée, à l’inversion des valeurs, le Dépecé ressemble à ce tableau du Titien, *Le Supplice de Marsyas* (1570). Apollon *Lakentès* (le Grésillant), le couteau à la main<sup>1</sup>, est agenouillé au bas de la dépouille, elle aussi la tête en bas, de celui qui l’a défié ; dans le *sfumato* de la toile, des emblèmes apparaissent, notamment le dieu Pan, identifié à Lucifer, dont le sourire satanique rappelle qu’il s’agit bien là d’une victoire du mal. Les autres personnages attendent la dévoration, le rite anthropophage. Comme dans *Skinner*, la toile baigne dans un halo de religiosité et de paganisme. La pièce est en constante référence à la Bible, aux Évangiles ; la décapitation de Mani signe la fin de la prophétie révolutionnaire, à la manière d’un saint Jean le Baptiste sans Messie. Celui que l’on surnomme « Moïse » meurt trahi par une femme, Leïla, véritable Salomé ; l’identification des immigrés au peuple hébreu en quête de la Terre promise, mais surtout la figure du Passeur, véritable Éternel, Elohim, celui que l’on ne voit jamais, dont la puissance invisible est comme l’infini disséminé partout et nulle part, viennent directement d’une version de la Bible luthérienne, celle qui fait passer l’hébreu, le yiddish, dans

1. Voir le très beau *Apollon le couteau à la main* de Marcel Détiéne, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1998.

l'allemand. Au point que l'injonction de Dieu à Moïse : « Tu ne me verras pas » (la même que dans le Coran) est la pierre angulaire du texte. L'impossibilité, l'impersonnalité de la représentation divine trouve dans *Skinner* sa face négative. Pareillement, le corps du Dépecé est celui d'un antéchrist, à la manière de la structure de la pièce qui fonctionne par cristaux qui ne se dialectisent jamais, mais s'opposent par antagonismes irréductibles (une dramaturgie sans troisième terme) ; ce corps ne subit aucune transsubstantiation, il n'est qu'Eucharistie noire, au sens de la magie noire. D'ailleurs, l'image du Dépecé est « la seule image » de la pièce, une condamnation protestante, ambiguë, de la représentation. On sait que la tragédie grecque naît du « Chant du bouc », du corps démembré de Dionysos, et de sa reformation dans l'Un ; l'aporie du tragique dans *Skinner*, dont le sujet est ce rapport du multiple (le peuple) à l'Un (la volonté de puissance du Passeur), se manifeste par la séparation de ces corps migrants livrés au pouvoir de l'Un. D'où les nombreuses figures du Diable qui viennent s'interposer dans la pièce, afin qu'une théologie négative, gnostique, fasse du monde une erreur inventée par un Créateur maléfique (le Passeur), sorte d'avatar évangélique, figure ultime d'un messianisme sans messie, c'est-à-dire d'une attente éternelle, d'une présence luciférienne, celle du plus bel ange de l'Empyrée. Le philosophe Giorgio Agamben a une phrase pour définir, dans *Homo Sacer*<sup>1</sup>, ce point ultime de la déliaison, de l'abandon et de la coercition, elle fait remarquer que : « C'est sous cet éclairage que doit être lue la grande métaphore du Léviathan, dont le corps est formé par tous les corps des individus. Ce sont les corps des sujets, absolument exposés au meurtre, qui forment le nouveau corps politique de l'Occident. »

### La castration révolutionnaire

On pourrait voir dans *Skinner* une pièce dénonçant le post-capitalisme, le libéralisme mondialisé, le recyclage du matériau humain, des organes, dans la marchandise, la prostitution généralisée, le racisme d'État, la fermeture des frontières à l'immigration clandestine, les trafics érigés comme mode de

« gouvernance », etc., la liste serait longue. On vient de voir que les choses étaient plus complexes, plus secrètes, plus cryptées ou voilées. Les figures elles aussi se cristallisent de manière antagoniste, clivée, ambivalente. Que l'on prenne Skinner que l'amour pour Leïla va perdre, il lui dira par désespoir : « Va au bordel ! Va au bordel ! » On reconnaît le « Va au couvent ! », de Hamlet à Ophélie, à ceci près que c'est Hamlet-Skinner qui finira dans la folie, et que dire à une prostituée « Va au bordel ! » est un signe de comédie et d'infamie pure à la fois. Notons, en passant, que le « *Go to the convent !* » de Shakespeare, immanquablement traduit pas « Va au couvent ! », signifie en vieil anglais élisabéthain argotique : « Va au bordel ! » *Skinner* rétablit la littéralité d'*Hamlet*... Plus généralement, ce que la pièce dévoile, ce sont les processus de désidentification, qui sont à l'œuvre à l'intérieur de chaque protagoniste, de dépossession de psychés qui se désagrègent, se dissolvent dans un *soma* asservi, le mot signifiant, on l'a d'ailleurs oublié : « cadavre », la privation de papiers n'en est qu'une métaphore. Dans la puissance métaphysique du Passeur, il y a à la fois le pouvoir de séparation absolue et de fusion totale : ainsi il est l'État « universel » réalisé et la Providence ; la séparation de l'État et de la Providence est sans doute la grande question métaphysique du siècle à venir. Toutes ces lectures resteraient superficielles, si l'on ne percevait pas une ligne « contre-révolutionnaire » (Joseph de Maistre, Maine de Biran, Bonald) d'attaque quant à la modernité dans *Skinner*, et ce sur deux points principaux. L'idéologie moderne prône la transformation perpétuelle, la réunion de l'avant-garde et de l'économie de marché, ceci selon les slogans bien connus de la « révolution permanente » (trotskisme) et de la « révolution ininterrompue » (maoïsme). Le camp est l'univers de cette alliance où rien n'est fixe, où tout est remis en cause à chaque instant, donc aucun *genos* pour l'individu, aucune appartenance territoriale pour l'étranger, aucune patrie au sens de Heidegger, une zone grise du déracinement comme seul devenir. Tout se vend à la mesure de ces transformations (aujourd'hui, les organismes génétiquement modifiés, les greffes animales, la maladie de Kreuzfeld Jacob, etc.), chaque chose peut se transformer en autre chose, au nom de l'intégration fusionnelle de tout par tous. Foucault avait déjà prévu ce phénomène. Dans *La Volonté de savoir*, on pouvait lire : « L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la

1. *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue* de Giorgio Agamben, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997.

politique duquel sa vie d'être vivant est en question.» Puis d'analyser le passage de «l'État territorial» à «l'État de population», et la prise en charge de la vie nue par le biopolitique, comme «la possibilité simultanée de protéger la vie et d'en autoriser l'holocauste».

*Skinner* est aussi la comédie de l'impasse des «Droits de l'homme et du citoyen», incapable de défendre un statut de l'être humain autre que par l'humanitaire politisé de la vie nue des êtres sans droit<sup>1</sup>. La décapitation du Mani de *Skinner* (Mani, «le Diviseur», hérésiarque du III<sup>e</sup> siècle, fondateur du manichéisme : lutte des deux principes du Bien et du Mal, cf. Saint Augustin) signe l'assomption de «l'Être suprême» de la Terreur dans la figure du Passeur. Ce second point, le plus «contre-révolutionnaire» de tous, illustre cette nouvelle guillotine de la castration révolutionnaire enclenchée par la modernité<sup>2</sup>. Skinner suspendant par les cheveux la tête coupée, tel Persée la tête de la Gorgone, se rend compte que la révolution est passée du côté du crime organisé<sup>3</sup> ; la modernité est devenue une machine de guerre au service des puissances occultes, des cotations boursières du blanchiment et des virtualités spéculatives (voir les signes ésotériques présents dans la pièce). Cette critique de l'avant-garde, du modernisme passé dans le pouvoir de la technoscience consumériste, du nouveau totalitarisme bureaucratique, avance par cercles concentriques ; Skinner en est le Virgile suicidaire, égaré dans la «forêt obscure» de la transparence du Mal. Avant sa vie de «mort-vivant» (Skinner parle aussi de vampires), il aura connu le Paradis, la «musique des sphères», un instant avec Leïla, près d'une fête foraine. L'Éden est donc là, l'éternité retrouvée en Enfer, l'infamie suspendue, le passage (Pâques) a lieu, c'est une noce. *Skinner* n'a été écrit que pour cet instant ; le damier des échecs déroule sa partie, le Diable joue et va perdre. La suite est sa vengeance.

1. Sur le problème des réfugiés, voir le cinquième chapitre de *Le Déclin de l'État-Nation et la fin des droits de l'homme* d'Hannah Arendt.

2. *Skinner* reprend la contre-réaction révolutionnaire de Schelling. Dans *L'Essence de la liberté humaine* (1809) : «Celui qui est tant soit peu familier des mystères du mal, celui-là sait que la plus haute corruption est en même temps la plus spirituelle et qu'avec elle disparaît tout ce qui est naturel», Schelling parle de ce qui se change en «cruauté», «mal démoniaque et diabolique». Cette version rejoint la question de Dante : qu'est-ce qu'un Christ aux Enfers qui aurait franchi la Porte ? Et surtout celle d'Artaud : la part infamante, maléfique de la christologie.

3. Il faut toujours considérer la double provenance du terme Occident : *occidere*, qui signifie «tuer, détruire» (concept historique du nihilisme et du fascisme contenus en Europe, aujourd'hui le populisme sécuritaire), mais aussi «tomber», c'est-à-dire «décliner» à l'*occidens* (le couchant, là où le soleil venu d'Orient décline) en se confrontant à d'autres potentialités étrangères. Ainsi, il n'y a pas d'Occident sans Orient. C'est par rapport à lui que l'Europe se constitue dès l'origine. Les figures de *Skinner* sont physiquement «dés-orientées». La pièce se jouant dans un non-territoire qui n'est ni l'un ni l'autre. Ce qui entraîne une acosmie, un *ut quantum dissoluta*, une abolition du temps et de l'espace.

### Entretien de Yan Ciret avec Michel Deutsch

– Pour définir la zone de transit, l'espace de non-droit où se déroule *Skinner*, il faut considérer ces hangars, ces quais, où tu places l'action, comme les éléments principaux de la pièce ; ce non-lieu, dans lequel le personnage de *Skinner* pénètre, est à un bras de mer d'une Europe inaccessible aux réfugiés, aux immigrés que tu décris ; on peut le voir comme un espace réel et en même temps une métaphore, une parabole. Comment vois-tu l'articulation entre ces deux notions qui spatialisent et modélisent tout le déroulement dramatique ?

**Michel Deutsch.** – Une zone de transit, un territoire régi par des lois mystérieuses... une aire de stationnement pour corps en souffrances. Le temps de *Skinner* est celui de l'attente – au sens de la catégorie théologique de l'attente. Les malheureux qui s'entassent dans cet espace sont venus de contrées où règne la guerre civile ; ils ont fui la misère et rêvent tous d'un eldorado, d'une Terre promise. Des réfugiés, des clandestins condamnés à attendre dans un non-lieu un embarquement dont ils ne connaissent ni l'heure, ni le jour. Une salle des pas perdus sous forme de purgatoire. Perdre son identité, après l'avoir déclinée, est la condition pour être admis dans la zone de transit. Dépouillées de leurs biographies, des ombres, des formes à peine humaines, à peine identifiables, venant d'on ne sait où, survivent dans des hangars. Un étrange peuple échoué là... rêvant d'une Europe inaccessible. L'Europe, premier continent d'immigration, mais où les étrangers ne représentent que 5,1 % de la population selon le journal *Le Monde*. Un non-lieu est un endroit sans mémoire, sans sédimentation historique. Pour les demandeurs d'asile, les clandestins qui s'y entassent, il ne s'agit que d'une zone de passage

en attendant la « vraie vie » ailleurs.

– *Cet endroit est régi par le Passeur qui règne de manière totale sur tous ces immigrés, grâce à l'Organisation, entreprise mafieuse, avec un droit de vie et de mort permanent. Le symétrique inverse de l'invisibilité éternelle du Passeur, c'est la dissolution de ceux qui veulent échapper à l'enfer. L'éternité et la dissolution seraient une et même chose ; pour disparaître, il faut gagner l'immortalité et pour être immortel, il faut disparaître ?*

**M. D.** – Oui, c'est le terme juste – la dissolution est la nouvelle stratégie de l'Occident. Comme la mafia qui dissout les corps de ses victimes dans la chaux vive afin de ne laisser subsister aucune trace. Duplication et dissolution – clonage et disparition. Dissolution des repères de l'humain...

– *Le damier des échecs – sur lequel Yakov, l'un des pivots de la pièce, joue – ne montre-t-il pas ce camp de transit en tant que géographie politique, en même temps qu'espace allégorique quant à la destinée de l'Europe ? Il n'y a plus de nationalités, l'homme est réduit à son « caractère », l'apatride n'a plus comme destin historique que d'aller au bout de ce « caractère », ce qui signifie la « lutte de tous contre tous ». Je pense à cette phrase que Klossowski citait souvent : « Les natures ne communiquent pas entre elles. »*

**M. D.** – Les personnages, les figures, les ombres qui peuplent le hangar viennent de partout. Ils ne produisent, n'exhibent pas les signes visibles de leurs origines – ils sont maghrébins, slaves, kurdes... On les identifie par leurs noms nullement par des comportements particuliers. « Identifier » d'ailleurs est impropre. Ils n'ont plus d'identité... Pour être admis à tenter le passage vers la Terre promise, ils doivent se dépouiller de ce qui fait leur identité « visible ». Peut-être les clandestins peuvent-ils emporter avec eux une flamme furtive, des paroles qui leur ont été confiées – on n'en saura rien. En « attendant », il est question d'occupation de l'espace – il y a des règles, des lois –, de gestion, de stockage, de corps réduits à l'état de marchandise. De ce corps : qu'est-ce qui peut servir ? Quelle partie est recyclable, négociable – corps force de travail ou viande. Rien ne se perd... Il n'y a pas de « traçabilité ». L'identité est superflue pour survivre...

– *Les coups aux échecs, les déplacements de pièces, n'ont pas été choisis au hasard ?*

**M. D.** – Non ! Ce sont toujours Skinner et Yakov qui jouent. Nicamor est trop mauvais. Il ne fait pas le poids. Dans la première partie, c'est Skinner qui fait mat. Dans son bras de fer avec Yakov, c'est lui qui gagne. Nous sommes encore dans la phase ascendante du personnage. La deuxième partie se solde par un pat. Skinner est affaibli, la situation lui échappe ; c'est l'amour qui le mine, qui l'affaiblit. On imagine sans peine qu'à la troisième partie il est échec et mat. Il n'est plus nécessaire d'ailleurs de le montrer. On a compris. Mais *Skinner* est une pièce interminable. Le personnage de Skinner est dans une situation de mat « gris ». Il ne meurt pas. Il est vaincu, battu, mais il ne meurt pas. Il est condamné à errer – à attendre dans l'entre-deux. Il est littéralement ajourné.

– *Dans la partie qui se joue, l'amour pour Leïla mène Skinner à la démence, à la position de l'« échec » proprement dit, comment lies-tu le sentiment à la perte ?*

**M. D.** – Leïla aime Skinner ; elle lui dit : « Je t'aime tellement que je ne veux pas que tu m'aimes. » Elle sait que si Skinner se met à l'aimer, il va à sa perte. Elle est donc prête à se sacrifier – à sacrifier son amour pour lui. Elle sait qu'il ne parviendra à se sauver – à passer sur l'autre rive, à rejoindre la Terre promise – que s'il est seul, que s'il tente l'aventure seul.

– *Comme dans les films de Fassbinder ou de Hawks et de Michaël Curtiz, Casablanca, Le Port de l'angoisse, Lola femme allemande... Skinner emprunte au mélo dans ce qu'il a d'inquiétant et d'historiquement révélateur ; d'où vient la scène de bastringue dans laquelle Leïla chante ?*

**M. D.** – La chanson vient du film de David Lynch – *Twin Peaks, Fire walks with me* – la chanson de Laura Palmer. En l'occurrence il ne s'agit pas d'un mélo. On est dans le registre du fantastique hallucinatoire. On assiste à la distorsion de la réalité. Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est faux ? Mensonge, vérité – quelle est la vérité de la *story*?... Les images sont pour ainsi dire consommées par la fiction – la fiction qui est, quant à elle, fondue ou intensifiée, emportée par la drogue... La couleur rouge joue un rôle déterminant – rideau de théâtre en velours rouge... Les

mélodrames de Douglas Sirk sont amers, masqués par un sentimentalisme mélancolique et des passions excessives. Les couleurs sont aussi éclatantes que celles de *Some came running* de Minelli. Des couleurs et des « poses » dont Godard va se souvenir dans *Le Mépris*, par exemple. La tâche rouge d'une voiture dans un paysage, un complet bleu électrique, le chapeau de Dean Martin... Mais je ne pense pas que Skinner, même dans la scène du « Minza », le cabaret où il vient écouter chanter Leïla, vienne d'un film de Sirk.

– *Il y a un traitement hyperréaliste du corps dans ce texte, ce sont des gens dont le corps est affecté, la première image à l'entrée du camp de transit est celle d'un écorché, d'un dépecé ; ce corps, que d'autres dévorent, est le devenir de tous ceux qui attendent le départ pour l'Europe, Skinner le premier. Comment vois-tu cette appropriation des corps ?*

**M. D.** – On a le sentiment, aujourd'hui, que pour « cadrer » le corps – pour s'assurer une « prise » (plusieurs « prises » si nécessaires !) du corps –, pour serrer un corps – il y a deux procédures privilégiées : le sport et la pornographie. Par prise, j'entends une manière de faire qui dépasse le fait de prendre, de se saisir d'un corps par la seule image. Il s'agit bien sûr de tenir compte des techniques du corps telles que la scarification, les incisions de toutes sortes, le piercing, le tatouage, la chirurgie esthétique... L'esthétique se trouve mêlée en quelque sorte au rituel, à un succédané du rituel. Le rapport au symbolique passe par un rapport à l'écriture dans la plupart des cas. Écrire sur le corps, avec le corps (la danse), n'est pas la même chose qu'écrire, que décrire le corps – hors d'une description anatomique ou encore biologique. Décrire, écrire le corps, le jouer dans la langue. Pour Artaud, toutefois, seul le théâtre peut donner corps. Artaud veut détruire la métaphore. En finir avec « l'être debout comme érection métaphorique dans l'œuvre écrite » (Derrida). Nietzsche, dans *Zarathoustra*, avait déjà condamné l'œuvre poétique au motif qu'il s'agissait d'une aliénation du corps dans la métaphore. La voix d'Artaud appartient à la chair : « Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de la pensée dans ma chair... » Il s'agit bien d'outrepasser, dans ce cas, l'art comme représentation. C'est d'ailleurs, sur un mode caricatural, l'objectif des *actionnistes* autrichiens. Déchirements réels ou imaginaires du corps – ils prétendent « libérer le corps du contrôle rationnel de nos sociétés

policées et répressives » en le plaçant dans des situations d'humiliation, d'abaissement ou de dégradation extrême. Selon les *actionnistes*, la frontière entre art et réalité serait ainsi franchie. En aspergeant, par exemple, une femme nue avec le sang d'un animal, ils prétendent émanciper l'art par le vécu, par la vie et l'expérience de celle-ci. La frontière entre l'expérience limite des *actionnistes* et la pornographie dans ses manifestations les plus abjectes (les *snuffs movies*) est, en effet, très fragile. Le spectacle dissout tous les interdits ! Il n'y a plus de frein au spectacle – à condition qu'on y mette le prix !... La fête de la cruauté, prise au mot, se substitue à la représentation. Il n'y a pas de hors champ. Il y a tout à voir car tout est à vivre : à la vie, à la mort. En effet, la fête n'a lieu qu'une fois : il suffit, comme on disait jadis, de participer – il suffit de décréter que l'acte est œuvre d'art, que l'artiste remplace l'œuvre. La vie qui est censée révéler la vérité de l'art en s'y substituant a un bien curieux goût de cadavre. D'ailleurs, là encore, le spectacle – pas sur le mode des danses de mort – s'est emparé des cadavres de la manière la plus sinistre, la plus morbide qui soit avec l'exhibition des cadavres plastifiés de Gunther von Hagens.

– *On se rend compte, dans Skinner, que violence physique et violence symbolique fusionnent, que l'une entraîne l'autre, la mise à mort symbolique signe la mise à mort tout court, telle est la Loi du Passeur et de l'Organisation, qui surplombe de leur pouvoir invisible toute la pièce. Comment vois-tu la représentation de la violence ?*

**M. D.** – La violence au théâtre est de l'ordre du « comme si... ». Si elle se mue en violence réelle – blessures infligées volontairement, mutilation ou mort –, on entre dans le domaine du religieux (s'il ne s'agit pas bien sûr de crime crapuleux !), du sacrifice, etc. Là encore, certaines performances jouent avec la frontière mouvante entre expérience et imaginaire. Le corps ne serait habité par rien d'autre que par ses organes. J'ai la faiblesse de penser que les convulsions provoquées par l'hystérie ne sont pas de l'art. Le théâtre de la cruauté, s'il est du théâtre, sera donc toujours cruellement en deçà de son objectif proclamé. Faire que le réel – la vie – se manifeste !... Le théâtre, ou l'art en général, ne sera, je le répète, admis que sur le mode de l'expérience – expérience où le désir ne doit pas trouver de limites, où toute critique du geste par la raison doit être bannie. Il s'agit d'aller au-delà de la raison,

de l'histoire, du corps ou de son destin social, amoureux ou tragique, par la seule expérience, la seule sensation. L'opération consiste à faire passer une régression pour un dépassement, au nom encore d'une idéologie de la rupture, qui, depuis la fin des avant-gardes, ne rompt plus avec rien. La rage critique, sinon nihiliste, qui était au principe des avant-gardes, lorsqu'il s'agissait de rompre avec l'ordre « bourgeois » régnant, a permis de continuer l'aventure de l'Esprit. Il se trouve que le radicalisme de la rupture est devenu le prêt-à-penser majoritaire, qu'il est passé de l'opposition à la majorité et qu'il s'est transformé en conformisme – en *Middle-cult*, en *Mass-cult*. La tradition de la nouveauté a été engloutie par l'industrie culturelle. Le spectacle de la violence, l'acculturation de la violence par son accumulation dans les séries à la télévision, par exemple, ne sont précisément qu'un spectacle susceptible, tout de même, de provoquer des passages à l'acte, qui d'ailleurs sont alors conçus comme la continuation du spectacle... La limite, là encore, est très incertaine. Le corps, la violence faite au corps, qui d'une certaine manière manifeste aussi bien l'amour que la haine qu'on peut lui porter, sa glorification, sont évidemment un geste théâtral – pas forcément du théâtre. Ce geste participe le plus souvent de la présence pure. À la limite, en prétendant entamer la scène de la représentation, en la surévaluant, ou en voulant s'y soustraire, il s'agit du geste d'un théâtre sans représentation. « Le théâtre est un débordement passionnel » (Artaud). Mais revenons aux corps dans *Skinner*. Ils sont partout sous formes de marchandises – on en use comme objet d'amour, ils sont vendus (trafic d'organes), ils servent de nourriture (le goût de la chair humaine). Les interdits sont littéralement « suspendus ». La phrase d'Artaud qui ouvre *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* convient tout à fait pour décrire la situation (même si pour Artaud, il ne s'agissait précisément pas de décrire mais de faire advenir la vie – Histoire vécue!) : « Des cavernes de corps agglutinés maintiennent la vie dans ses fausses formes. En outre, cette vie n'est qu'un cadre, une plaisanterie, une façade sinistre, en réalité tout est truqué. » Les corps dans *Skinner*, s'ils sont montrés – vendus, dévorés, etc., participent d'une fiction. Le réel – la vie – n'est envisagé qu'à partir de la fiction. Le destin de ces corps est raconté. Il s'agit bien de la représentation du destin et non du destin de la représentation, pour retourner la phrase de Derrida à propos d'Artaud. Les corps, dans *Skinner*, n'existent que dans la mesure où ils appartiennent à la fable, à l'histoire – où ils sont

donnés par la *story*. Leur « visibilité » et leur « chair » sont déterminées par le fait que les hommes se rencontrent dans un *monde commun*, qu'ils découvrent qu'ils viennent tous d'un commencement différent et qu'ils sont condamnés à une fin différente. Les hommes entrent en scène dans ce *monde commun* (détruit) et, de ce point de vue, le corps de l'homme est en scène. Dans *Les Bacchantes*, on assiste, par exemple, à une mise en pièces du corps. On l'entend davantage qu'on ne la voit d'ailleurs. Les corps déchiquetés et la décapitation de Mani dans *Skinner* ne sont pas sans rapport avec *Les Bacchantes*...

– *Est-ce que tu n'as pas rajouté cette figure messianique de Mani, par mauvaise conscience d'avoir écrit une pièce purement négative ?*

**M. D.** – Dans mes histoires, il y a souvent un personnage qui veut en sauver un autre – ou qui veut sauver l'humanité !... Mani se prend pour Moïse... Dans ma pièce *Thermidor*, c'est un rôle qui est assigné à Robespierre qui, lui, se prend pour Rousseau... À propos de Moïse, on sait que celui-ci meurt avant d'avoir atteint la Terre promise et on a souligné récemment que l'histoire de Moïse avait fortement marqué Kafka, à l'époque où il avait entrepris d'écrire *Le Procès*.

– *Il y a une menace qui plane sur tous les protagonistes, est-ce qu'il ne s'agit pas des diverses manières pour la culpabilité de se manifester, une idée proche du péché originel dont le Passeur serait le nom, la loi, proche en cela du Kafka du Procès ou du Château (d'ailleurs Leïla a de multiples points de ressemblance avec Frieda) ; on pense surtout à la fin du Procès avec ces deux hommes armés de couteaux qui vont sacrifier K. ?*

**M. D.** – Mon idée, au départ, était de faire mourir Skinner comme K. dans *Le Procès*. Une nuit, deux messieurs trop polis se présentent chez K. qui les attend. Ils entraînent K. hors de la ville, dans une carrière déserte, et lui enfoncent un couteau de boucher dans le cœur. « Comme un chien », dit K. en expirant. Il meurt comme un chien, dans la honte d'avoir oublié le monde, remarque justement J.-P. Morel. Telle est sa faute. Une mort acceptée, sans révolte... Je me suis évidemment souvenu de Kafka et du *Procès* en écrivant *Skinner*. Une loi – celle de la zone, du hangar – remplace la loi de la société du « dehors » – une sorte de loi « privée » qui se substitue à la légalité, qui contamine la loi (par la corruption, etc.). Skinner n'accepte pas d'emblée cette autre loi, la loi du Passeur et de

l'*Organisation* ; il veut savoir comment « ça » fonctionne ; il veut comprendre ; il veut découvrir (mettre à nu) l'*Organisation*, qui d'ailleurs est une mafia qui fonctionne comme une bureaucratie. Les clandestins qui attendent de partir n'ont pour seul choix que de se faire complices de l'ordre instauré par l'*Organisation*. Ils sont victimes et complices. Ils acceptent le mensonge de la loi qui règne dans le hangar. Pour survivre – en attendant, et cette attente peut durer une éternité –, ils acceptent de passer par le pire. Il s'agit de se faire une place, de trouver une place... Ce sont des caïds comme Yakov qui se sont imposés par la force et qui sont soutenus par l'*Organisation*, ils sont les maîtres du jeu. Ils exécutent et maintiennent l'ordre de l'*Organisation*. Celle-ci repose sur une hiérarchie compliquée et mystérieuse dont on ne sait rien. Seul Skinner, au péril de sa vie, essaiera d'apprendre quelque chose sur cet ordre caché, invisible, occulte... Kafka, on le sait bien, a, entre autres, anticipé de manière géniale le fonctionnement de la bureaucratie totalitaire. Il a compris comment elle fabriquait les victimes, les rendait consentantes et faisait, moyennant terreur, cirque et pain, de la majorité une complice passive... Mais l'écriture de Kafka excède la description du fonctionnement et de l'état d'esprit qui règnent dans les régimes totalitaires, ceux dont le XX<sup>e</sup> siècle a fait la sinistre expérience – en anticipant sur une sorte de « mise en totalitarisme » de l'ensemble des sociétés occidentales –, autrement dit un processus radical de déshumanisation. Il ne s'agit pas simplement de ce qu'on appelle le « fascisme ordinaire » bien sûr, mais de bio-fascisme, de la mise en cause du « paradigme même de l'homme ».

– *Est-ce que tu rattacherai cette influence kafkaïenne de la ligne biblique qui traverse Skinner ?*

**M. D.** – Cela vient surtout du plus marxiste et du plus « scientifique » des auteurs de théâtre, c'est-à-dire Brecht, chez qui les références bibliques sont constantes. Il se voyait d'ailleurs comme le dernier poète catholique. Walter Benjamin pour qui « la grande ville produit une physique de l'indétermination » note que Brecht, lorsqu'il évoque Kafka, s'intéresse essentiellement au *Procès*. Il y voit surtout le cauchemar que font peser sur l'homme la croissance monstrueuse des grandes villes et le désir d'avoir un chef que le petit-bourgeois peut rendre responsable de ses malheurs dans un monde où tout se dérobe à lui. Selon Brecht, *Le Procès* est un livre

prophétique : « On voit avec la Gestapo ce que peut devenir la Tcheka. »

– *L'une des paraboles les plus limpides est celle du camp tel qu'Hannah Arendt l'a défini, ce lieu où « tout est possible ». Ne penses-tu pas qu'avec Skinner, tu as écrit une pièce qui illustre l'une des thèses de l'Homo Sacer du philosophe Giorgio Agamben, lorsqu'il dit que : « Le paradigme biopolitique de l'Occident est aujourd'hui le camp et non la cité. » Ce que confirme l'étendue des camps de réfugiés, d'internements, de déplacés ou ceux qui tentent de contenir les flux migratoires. À la suite des théories de Carl Schmitt – mais d'autres penseurs antilibéraux de l'ultra-gauche ont été influencés par l'auteur du Nomos de la terre (Toni Negri, Étienne Balibar, Massimo Cacciari ou même Müller via Jünger), Agamben voit un « devenir camp » de la société entière. Est-ce que ce n'est pas ce qui se profile dans Skinner, cet état d'exception devenu la règle, ce « tout pouvoir » juridique, médical, économique d'une force invisible sur une plèbe qui a perdu toute souveraineté ? Même si théâtralement, tu as encore besoin de la mise en scène du complot pour montrer de quoi il s'agit ?*

**M. D.** – On sait que la destruction – l'extermination – des juifs d'Europe par les nazis a été planifiée et mise en œuvre industriellement. Le pogrom a été remplacé par l'organisation et le système. Le camp fait partie intégrante d'un système techno-scientifique et industriel, servi par l'administration compétente d'un pays à la pointe du « progrès » !... Pour Hitler, l'antisémitisme devait sortir du seul domaine passionnel ; le « problème juif » devait être traité de manière scientifique car seule la manière scientifique – industrielle et administrative – est susceptible d'y apporter une « solution finale ». Au demeurant les nazis avaient compris qu'il était tout à fait possible de mobiliser l'industrie pour la production de masse de cadavres. Et de fait, pendant la dictature nazie, les institutions ont montré ce dont elles étaient capables en soulageant l'individu de toute réflexion morale et en faisant du crime un travail comme un autre, susceptible de routine comme tout travail dans l'industrie et l'administration. Ce que Hannah Arendt a justement appelé la « banalité du mal ». L'espace du camp est celui de l'usine – un non-lieu administré, une usine de mort. Ce qu'il manifeste, c'est précisément l'essence même du système nazi : l'antisémitisme. La biopolitique est au cœur de cette politique. La géopolitique – la conquête du *Lebensraum* – n'est qu'une conséquence de la bio-

politique. Les nazis veulent, à travers leur politique raciale, accélérer l'évolution biologique. Tout est possible, en effet. De là à parler d'un « devenir camp » de la société, il y a tout de même un pas. Il est vrai néanmoins que dans l'espace et dans les « conditions » du camp sont en train de s'imaginer un au-delà ou un en deçà de l'humain : sur le plan de l'organisation (combinaison de l'administration SS et autogestion contrainte des victimes dans l'optique d'une représentation gestionnaire du vivant dont l'issue est la déshumanisation et la mort !) et de l'expérimentation – dans le sens d'une modification de la nature humaine au sens biologique. Les projets de sélection – la qualification génétique qui fait partie aujourd'hui du rêve américain ! –, les manipulations génétiques de toutes sortes, la domestication de l'espèce, etc. sont pour ainsi dire diaboliquement anticipés. Pour le « bio-fascisme » qui nous guette, le travail sur le matériau humain ne doit pas avoir de limite. Et on sait bien que, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la science ne peut être freinée par la morale, la morale doit accompagner la science, la justifier. L'éthique désormais enregistre, puis adapte, dans le but d'amener l'opinion à accepter la transgression des interdits. Il ne reste qu'à enregistrer l'exploit scientifique : les embryons clonés transformés en tissu de rechange... ou l'eugénisme devenant une solution au problème de la surpopulation. Ou encore la stérilisation des handicapés mentaux (une pratique qui a déjà eu cours dans des pays « extrêmement civilisés »!)... Il ne fait pas de doute que la *déshumanisation* est programmée et anticipée de manière scientifique dans l'économie du camp. Si, pour les nazis, il faut exterminer les juifs, c'est dans le but de créer l'*Homme nouveau* – le nazisme entre, là encore, en concurrence avec le stalinisme. Il faut souligner par ailleurs que s'il faut exterminer les juifs, ce n'est pas « seulement » une questions de race c'est une question de « vision du monde » – les tables de la Loi de Moïse, le commandement « tu ne tueras point », entrent essentiellement, en effet, en contradiction avec l'idéologie et le projet nazis. C'est donc précisément ce dont il s'agit de se débarrasser pour se donner tous les moyens de « construire » cet *Homme nouveau*, dont la pureté n'a pas à s'embarrasser de morale. À l'exemple de la Nature qui, elle, n'est jamais embarrassée de morale...

– Dans chaque personnage de Skinner, il y a une ambiguïté particulière, celle-ci prend des incarnations physiques différentes comme pour Rachid qui boîte ou le dépecé qui pend à l'envers, lié par les pieds à une poutrelle ;

*n'est-ce pas à chaque fois une face cachée de l'image du diable ?*

**M. D.** – Un personnage qui n'est pas ambigu n'est pas intéressant. Mais, pour en revenir à Brecht, avec *Skinner* je quitte le cabaret post-brechtien, la série des *Imprécations*. Il n'y a pas de distance ironique dans *Skinner*. Je me suis davantage concentré sur le « *story telling* ».

– Mais les personnages sont aussi ambigus, par le fait que l'on ignore tout de leur passé, la Loi de l'Organisation implique l'amnésie volontaire ?

**M. D.** – Il est très difficile de faire « vivre » des personnages en laissant de côté leur passé, leur biographie, leur histoire. On ne sait rien du passé de Skinner. Ça aussi, ça vient de Kafka.

– Et de la Légion étrangère ?

**M. D.** – (Rires.) De Kafka... et de la Légion étrangère. Dans l'écriture, comme je viens de le dire, c'est proprement diabolique à tenir.

– Dans la Légion comme dans Skinner, ton corps ne t'appartient plus, une tentative de suicide est considérée comme un vol. Une autre chose, c'est que tu n'as pas rendu la misère humanitaire. Comme disait Céline : « Je crois, de moins en moins, à la misère, et de plus en plus au vice. » Tu n'as pas rendu la pauvreté vertueuse.

**M. D.** – Mais elle ne l'est pas ! Pour Brecht, comme pour Péguy, le misérable est condamné à chercher sans cesse les moyens de sa survie. On ne peut, par conséquent, exiger de lui ni qualité morale, ni solidarité de classe. Pour Marx, qui s'en est toujours méfié, comme pour Brecht, il s'agit d'ailleurs plutôt du *Lumpenproletariat*. Rien à voir avec la classe ouvrière. Péguy, quant à lui, faisait une différence entre misère et pauvreté. Toujours est-il que, pour lui, « un monde qui institue le présent en absolu sans antériorité » est impardonnable lorsqu'il abandonne les pauvres à la misère.

– Une figure te fascine, celle des grandes volontés de puissance du XX<sup>e</sup> siècle, mais avec la particularité que l'extension de leur pouvoir correspond à une concentration extrême de leur espace vital leur immobilité va de pair avec une immensité incommensurable de leurs agissements, comme

*si l'aphasie entraînait, par son enfermement dans le microcosme, une ubiquité infinie, comme pour Howard Hughes sur lequel tu travailles ?*

**M. D.** – Staline, Hitler, Howard Hughes ont eu des volontés de puissance absolument invraisemblables. Hughes avait des sosies, comme Staline, pour le représenter. Il voulait être partout et nulle part et partout à la fois. Le problème de Hughes – mais aussi celui de Hitler avec le *Blitzkrieg* – et de Staline était la vitesse. Hughes, en 1938, a battu le record du tour du monde en avion au terme d'un vol de trois jours. Les trois avaient également un rapport singulier au corps : ils se laissaient aller et sentaient mauvais...

*– C'est comme les saints qui meurent en « odeur de sainteté », qui exhalent un parfum en disparaissant, sauf qu'ici, il s'agit du négatif, les tyrans meurent en puant, encore le diable et tout ce qui est sulfureux (rires)...*

**M. D.** – Ces diables d'hommes ne se lavaient pas. Howard Hughes ne baisait plus, alors qu'il avait eu les plus belles femmes d'Hollywood : Lana Turner, Rita Hayworth, Bette Davies, Ida Lupino et tant d'autres... Hitler, aux dernières nouvelles, était homosexuel et Staline avait renoncé, trop fatigué, trop petit. Tout le pouvoir gigantesque de ces hommes se concentre finalement dans un espace réduit – le dernier étage d'un hôtel à Las Vegas, un bunker à Berlin, une datcha dans le Kremlin ! On peut penser à l'incroyable densité des étoiles à neutrons qui peuvent avoir la masse du soleil et être confinées à l'intérieur d'une sphère de dix kilomètres de rayon seulement ! Le second point, ce sont les corps dégradés : Hitler à cinquante ans en paraissait vingt de plus – il était atteint de la maladie de Parkinson ; Howard Hughes était couvert d'escarres et, lorsqu'il est mort, on a trouvé son corps transpercé par une infinité de piqûres de morphine. Ce sont des êtres qu'on ne voit plus, qui ont d'autant plus de pouvoir qu'ils ne sont plus visibles – *en vrai*. Car dans le même temps, on ne voyait qu'eux : leurs portraits, leurs images étaient partout. Leur visibilité extrême les avait pour ainsi dire dispensés d'apparaître. Comme je viens de le dire, ils avaient des doublures, des sosies qui les représentaient. Le mouvement est devenu sa propre justification. L'ivresse de la vitesse – l'ubiquité, et, greffé à ça, l'anticipation d'une plasticité sans bornes de l'humain !

Juin 2002

## MYRIAM REVAULT D'ALLONNES

### Où sommes-nous quand nous ne sommes pas du monde ?

On découvrit un jour, il y a plus de trois siècles, que, livré à ses instincts et à ses passions, « l'homme était un loup pour l'homme ». Loin de retirer un quelconque agrément de la vie en compagnie, chacun n'avait d'autre souci que de détruire ou de dominer autrui. Dans une telle situation, que l'on qualifia d'« état de nature », le plus fort n'était jamais assuré de pouvoir le rester et le plus faible avait tout à craindre d'un probable agresseur. Habitée par le risque perpétuel d'une mort violente, la vie de l'homme était solitaire, besogneuse, pénible, quasi animale et brève. On ne pouvait rien imaginer de pire que cette humanité sans maîtres qui ignorait l'autorité de la loi, le juste et l'injuste, le bien et le mal. Il fallut donc, pour assurer la survie, la paix et la tranquillité du genre humain, sortir de cette triste condition, changer de manière d'être et s'en remettre à un pouvoir qui le tiendrait en respect et lui permettrait de développer ses activités industrielles dans la paix et la sécurité.

Cette histoire raconte l'avènement des Temps Modernes et l'instauration du règne du Droit. Elle raconte comment, par le biais d'un pacte fondateur, naît l'État qui rompt avec le désordre invivable de la nature, comment se contrôle et s'apaise la violence naturelle. Et même si la peur de la mort fonde, plus que la raison, l'autorité du pouvoir, reste que l'individu, à l'avant-scène de cette histoire, se trouve maintenant à l'abri des vieux, des mythiques fléaux. La peur est désamorcée, on peut échanger des mots et des gestes qui ne sont plus seulement de haine, de violence, de cruauté mais aussi de reconnaissance.

L'histoire a une suite et elle est belle : elle parle de l'homme comme d'un être qui, en tant que tel, en tant qu'il est tout simplement *humain*, doit disposer de garanties inaliénables, solennellement assurées. Elle tient donc en une déclaration relative à ce nouvel ordre. On y proclame que tous les hommes naissent libres et égaux en droit, que tous ont un droit égal au bonheur et à la sécurité et

que tous, s'ils en disposent, pourront mener une vie pleinement humaine, une vie qui mérite véritablement ce nom et ne soit pas seulement une survie besogneuse et précaire. Ces droits – qu'on appelle les *Droits de l'Homme* – sont attachés à l'humanité de l'homme (à son « humanité ») et non à des caractéristiques contingentes. Ils ne dépendent ni des lieux, ni des temps, ni des circonstances, encore moins des privilèges ou des origines... Chacun, parce qu'il est homme, a le droit de vivre, d'aller et venir, de ne pas être torturé, de ne pas subir de traitements inhumains et dégradants, de ne pas faire l'objet d'un trafic d'organes, de ne pas être réduit en servitude ni au travail forcé, etc.

C'est donc *l'être humain en tant que tel* dont la protection est assurée par ce nouvel ordre. L'homme à l'état pur, *skinned*, dénudé, pelé, épiluché, dépouillé tel un lapin de ses peaux superfétatoires, celles qui en quelque sorte s'attachent à des situations particulières. Si nous raisonnons *a contrario*, l'argument est le suivant : le soldat en guerre peut être privé de son droit absolu à vivre puisqu'il en fait le sacrifice à l'État, le criminel peut être privé de son droit absolu à la liberté s'il est condamné à la prison, le citoyen peut, en temps de crise, être privé de son droit au bonheur. Sont-ils pour autant privés des Droits de l'Homme ? Assurément non. D'autant que même si certains de ces droits, momentanément, ne s'exercent pas (ou peu), ils n'en continuent pas moins à être garantis. Car ce qui est sacré, au regard de cette belle histoire, c'est l'Homme avec un grand H, l'homme réduit à l'abstraite nudité de l'être humain et rien qu'humain. L'homme sans pelures.

Aujourd'hui : autres temps, *Skimmer* nous raconte une autre histoire, à rebours. Sur la surface de la terre sont apparues et se sont multipliées des tribus errantes, des masses humaines, des hordes réduites à cette abstraite nudité dont on avait solennellement prononcé le caractère sacré. Privées de résidence, de statut juridique, de travail et de moyens de subsistance, elles vont et viennent, elles se déplacent, elles fuient. Elles traversent des montagnes, plus souvent des bras de mer : la Manche, l'Adriatique, Gibraltar. Elles passent, non pas au sens noble du passage – de l'expérience qui se transmet – mais au contraire de ce qui s'efface et ne laisse aucune trace sinon celles des invasions barbares. Le Passeur n'est ni Moïse faisant traverser la Mer Rouge à son peuple ni celui qui fraye ou trace le chemin d'un monde à l'autre, d'un temps à l'autre. Il a une organisation, des filières, un réseau, une mafia. Il est ce halo menaçant, arbitraire, source d'angoisse, Satan

tout aussi anonyme que les misérables hères dont dispose sa toute-puissance : on dit qu'il fend l'air de sa cravache au clair de lune dans les docks, qu'il traverse les nuées épaisses et noires dans une limousine entourée de flammes... Et ces misérables, qui sont-ils ? Personne : on a déchiré leurs cartes d'identité, arraché les plaques d'immatriculation de leurs véhicules, confisqué leurs passeports. Ils n'ont plus de nom sinon ceux qui associent pêle-mêle tous les signifiants de l'exil ou récapitulent la sémantique des « flux migratoires » : Rachid, Yakov, Leïla, Mani. *Skinner* est peuplé d'ombres fantomatiques, de lumières blafardes, de corps enchevêtrés dormant dans des hangars, d'une attente infinie, d'une absence de passé et d'avenir. « Abandonne tout espoir, toi qui pénètres ici. » Abandonne aussi tout souvenir et tout regret. L'histoire, la mémoire n'ont plus cours. On n'éprouve qu'une chose : c'est qu'on est déjà mort.

Comment, dans ce monde ordonné qui a effacé la barbarie de l'ancien état de nature et garanti aux hommes les droits imprescriptibles liés à leur condition naturelle, a-t-on pu voir disparaître à ce point la computation du temps, les balises de l'espace et les repères de l'action ? Car, à suivre la trame du mythe fondateur plus haut évoqué, ce sont bien là les conquêtes irréversibles de cette modernité qui prétendait assurer à l'homme une place éminente, voire une position triomphante : maître et possesseur de lui-même et de la nature.

Retour à l'origine : le monde, à l'évidence, ne voit plus rien de sacré dans ces nouveaux barbares, nés du sein même de son ordre, réduits au dénuement absolu. Alors que leur situation devrait précisément requérir cette instance qui a déclaré l'humanité de l'homme inaliénable, imprescriptible, inhérente à sa « nature » et antérieure à ses divers accidents. Sans doute le grand malheur de ces êtres dépouillés de leurs peaux – au fond du hangar pend, comme une carcasse de boucherie, un corps d'homme sanguinolent – n'est-il pas tant d'être privés de la liberté, de la quête du bonheur ou de l'égalité devant la loi mais du *droit d'avoir des droits*, autrement dit de la possibilité d'être – de devenir – humains par appartenance à une communauté. Sans doute y avait-il dans cette belle proclamation des Droits de l'Homme à l'état pur une faille originelle : celle qui consistait à voir dans l'humanité une « abstraction », une « substance » indifférente à ses « accidents ». En réalité, l'humanité de l'homme ne se réduit pas à un donné naturel, elle n'est pas ce qui demeure, immuable, après qu'ont disparu les qualités et les liens

spécifiques qui avaient précisément arraché l'homme à l'ordre de la nature. L'humanité de l'homme n'est pas un reste, elle est inséparable de l'appartenance à un monde commun. À preuve, sur la grande scène du monde errent aujourd'hui des êtres faits de ce reste parce que privés de monde. Dans ces entrepôts, ces hangars vivent (?) des hommes inutiles, des échantillons interchangeable de l'espèce humaine, dépeçables en organes, des hommes *superflus*, abandonnés du monde parce que privés d'une place *dans* le monde. *Où* sommes-nous quand nous ne sommes pas du monde? Nulle part. *Qui* sommes-nous quand nous n'habitons pas le monde? Personne.

Juin 2002



## JEAN-PAUL DOLLÉ

### Lettre à Michel Deutsch

Cher Michel,

L'immigration clandestine est devenue, comme tu le sais, l'obsession des pays du Nord, barricadés contre ce qu'ils vivent comme l'invasion de hordes tentées de profiter de leurs richesses. Presque chaque jour les médias relatent des morts en mer qui tentaient de passer le passage entre Afrique et Europe, entre Turquie et Italie; des étouffés dans les camions traversant le tunnel sous la Manche qui relie la France à l'Angleterre. Sangatte est devenu plus qu'un lieu-dit du côté de Calais, il symbolise à lui seul cette frontière poreuse qui ne peut arrêter le flux ininterrompu des migrants pourchassés par la misère.

Mais ta pièce, *Skinner*, n'est pas le symbole de ce « fait de société », cher à la télévision. C'est un homme dont tu transcris la tragédie dans une pièce qui porte son nom. Il se trouve que c'est quelqu'un, échoué dans un port et qui veut passer de l'autre côté. Évidemment il n'est pas seul dans son cas; des milliers de pauvres hères comme lui attendent depuis des jours, des mois, et certains plus encore, de pouvoir passer. Mais on ne passe pas comme cela la frontière; du moins quand on est pauvre et sans papiers. Bref, pour passer, un émigré clandestin a besoin d'un Passeur, ou plus exactement d'une Organisation où les passeurs sont recrutés, formés et prêts à obéir à tous les ordres que leur édicteront leur Grand Chef Passeur, pour toujours mieux répondre aux besoins des clients émigrants clandestins... Off course! C'est du moins ce dont veut le convaincre un certain Rachid, au début de ta pièce, après que Skinner l'a interpellé, un jour de pluie, le long des entrepôts d'un port, au nom des rudes combats qu'ils ont menés l'un contre l'autre à Sarajevo, Srebrenica, Pristina... Maintenant, ils se retrouvent dans la même galère. Skinner se fait piéger à son propre piège. Il devient dépendant de Rachid le boiteux et finit par se retrouver avec lui, dans le lieu qui lui est assigné d'avance: le Grand Hangar, la Citadelle-Hospice-Asile-

Prison-Enfer des En-Attente-du-Grand-Départ-de-l'Autre-Côté. Cité d'Épouvante, Bas-Fonds-de-la-Ville, envers, marge invisible de toutes les villes d'aujourd'hui, qui en leur sein tracent des frontières et délimitent des en-deçà et des au-delà. Camps de transit, cités d'urgence, gérés intégralement par l'Organisation illégale mais qui reproduit intégralement – mieux même! – le fonctionnement social légal. Loi du profit maximum, guerre de tous contre tous, rapports de forces toujours mouvants, en éternelle recomposition; alliance, contre-alliance, trahisons; compromis; trêve, etc.

L'horreur est partout; il y a même de la viande humaine suspendue comme à un croc de boucher, où les fortunés peuvent découper leurs tranches. Skinner y répugne au début; mais à la longue on s'habitue à tout. Il s'y habitue vite d'ailleurs, lui; sans doute un long entraînement de sa vie antérieure. Il ne se révolte pas contre ce monde. Il veille simplement à n'y être jamais en position de servitude; dans ce monde d'esclaves consentants, ne pas être le dernier des larbins; ni une pute comme Nicamor, le suce-bitte de Yakov, le petit chef, le kapo d'une partie du camp qui fait payer le moindre mètre carré d'espace et la moindre goulée d'air. Avec Yakov, il joue mec à mec: partage de combines, délimitation du territoire et retour sur investissement. Bref, on se demande pourquoi Skinner a tellement de mal à passer de l'autre côté, lui qui est déjà totalement intégré à la loi du libéralisme qui y règne et produit toutes les merveilles qu'il rêve d'acquérir. Serait-ce que l'Organisation, comme chez Kafka, ne se maintient que de fonctionner de manière incompréhensible, dans le pur arbitraire? Un événement surgit qui brise cette accoutumance; lui aussi incompréhensible. Skinner tombe amoureux de Leïla. Une enfermée du hangar, elle aussi. Mais plus enfoncée dans le malheur encore que Skinner; plus désespérée. Plus dure donc. Elle fait pute, gagneuse en titre d'un des lieutenants du Grand Chef. Pas question donc pour elle de tomber dans le pathos. Un pauvre bien, une sécurité minimum valent mieux qu'un amour de rêve ou une liberté aléatoire de l'autre côté, qui se résumerait pour elle à faire boniche, ou pute de dernière catégorie, alors que dans ce monde de merde elle l'est, pute, mais de première catégorie.

Skinner aurait dû le savoir. Chez les aspirants au Grand Départ vers la Terre promise de la marchandise, c'est chacun pour soi; aucune solidarité, aucune sympathie. Rien. Mais voilà l'amour ne sait pas. Il frappe! Skinner court à sa perte. Lui, le dur, qui refuse les illusions de Mani sur une possible mise en commun des forces

des voyageurs clandestins contre les maîtres de l'Organisation, se laisse prendre au mirage de l'image d'une femme. Il sait qu'il va dans le mur et qu'au bout, c'est la mort. Il y va, pourtant, inexorablement. Personnage tragique, Skinner accomplit son destin. Pas d'issue pour lui, ce qui le fait accéder à son humanité. L'amour, c'est précisément ce qui va mettre un terme à sa vie terrestre. Il lui faut en passer par le trépas de son corps biologique pour se sortir de la situation où il avait été mis et du statut auquel on l'avait assigné: tas de viande, achetable, vendable, interchangeable. Pour paraphraser tout à la fois Hannah Arendt et Michel Foucault, l'événement amour fait brèche dans le temps immobile et pesant de la biopolitique.

Ta pièce, Michel, ouvre, par contre, elle, beaucoup d'issues à l'imagination et à la pensée du spectateur. Car si nous sommes émus, frappés de terreur ou remplis de pitié – les deux ressorts, comme chacun le sait depuis Aristote, de toute expérience tragique –, c'est que ce qui arrive à Skinner et se déroule dans le monde des marges, l'enfer des sans-papiers, des errants, des «apatrides» comme n'eut de cesse de le comprendre Hannah Arendt, ne nous est pas extérieur, étranger. L'immonde dont veulent sortir les éternels demandeurs du droit de passage vers l'ailleurs, le vrai monde plein, humain, n'est pas le sans-nom, le sans-fond de notre monde. C'est notre monde même, dans sa vérité; sans ses masques, ceux que précisément l'«aura» des marchandises tente de plaquer sur le réel; ceux du «spectacle» envers de la domination absolue et sans appel des maîtres. Comme Skinner, nous pouvons vouloir jouer au plus fin avec l'Organisation, nous intégrer dans le camp des gagners en écrasant tous les autres sur notre passage, espérer toujours en un ailleurs où tout serait plus paradisiaque, et pour ce faire nous résigner à vivre dans l'enfer le plus noir, manger de la merde et nous rendre complices des pires saloperies: en définitive nous échouons toujours. Nous perdons notre vie à vouloir la gagner. La société libérale est une vaste duperie, car censée donner à chaque acteur, le fameux *homo economicus*, les moyens de faire sa vie comme il l'entend – où je veux, quand je veux, comme le dit la pub – et satisfaire ses plaisirs, elle n'engendre au mieux qu'insatisfaction et, pire, violence, meurtre. Cependant, à nous autres serfs volontaires de cette déshumanisation, il reste une trace de ce qui faisait notre humanité. Elle nous pousse à vouloir fuir cette prison, à devenir pour ainsi

dire des exilés de notre morne survie, guettant un passage qui nous ferait sortir de cet ersatz de réalité, de ce monde de simulacres. Mais comme tous les enfermés du Hangar nous ne faisons que rêver de l'Autre Côté; ni le passage ni le passeur ne sont au rendez-vous et nous tournons en rond : « *In girum imus nocte et consumimur igni.* »

Nous savons même – instruits par le désastre du monde surgi de la Révolution – que le désir de mettre à bas ce monde injuste et cruel peut engendrer des désastres pires encore.

Et pourtant, en sympathie avec Skinner et ses infortunés compagnons, il nous échoit une chance de passer vraiment de l'Autre Côté. Aimer sans aucune restriction. Abandonner toute maîtrise, donner sans espoir de retour. Accueillir l'événement dans sa singularité radicale, sans raison, sans cause, ni mérite, s'en remettre totalement au vide qui l'ouvre. Prendre le risque de tout perdre, même son propre corps mortel, pour commencer. Commencer un monde et non plus espérer, réclamer, rêver un nouveau monde. Commencer, faire, *poiên*.

Pourquoi des poètes en ces temps de détresse, demande Hölderlin ? Tu réponds, mon cher Michel, dans *Skinner*. Pour commencer.

Juin 2002

**Michel Deutsch**

Né en 1948 à Strasbourg.

#### **Théâtre**

##### **Christian Bourgeois Éditeur, Paris**

*Le Chanteur et l'amour du théâtre*, 1979 ; *Tel un enfant à l'écart*, suivi de *Partage*, 1982 ; *Thermidor*, 1986 ; *Et Sisisi*, 1986 ; *Sit venia verbo*, avec la collaboration de Philippe Lacoue-Labarthe, 1988 ; *Féroé, la nuit*, 1989 .

##### **L'Arche Éditeur, Paris**

*Imprécation dans l'abattoir*, 1991 ; *L'Empire*, 1991 ; *Le Souffleur d'Hamlet et autres textes*, 1993 ; *Dimanche*, suivi de *La Bonne vie et Convoi*, 1994 ; *La Nègresse bonheur*, 1994 ; *John Lear*, 1996 ; *Histoires de France*, en collaboration avec Georges Lavaudant, 1997 ; *Dimanche*, 1998 ; *Imprécation 36*, 1999 ; *Skinner*, 2001.

*L'Entraînement du champion avant la course*, suivi de *Ruines*, Éditions Stock, Paris, 1975 (épuisé).

#### **Essais**

*Parhélie*, Christian Bourgeois Éditeur, 1988.

*Inventaire après liquidation : textes et entretiens*, L'Arche Éditeur, 1990.

*L'Alsace dans le désordre*, BF Éditeur, Strasbourg, 1993.

*Le Théâtre et l'air du temps*, *Inventaire II*, L'Arche Éditeur, 1999.

#### **Poésie**

*Indes*, Éditions Seghers, Paris, 1980.

*Études du ciel avec turbulences*, Christian Bourgeois Éditeur, 1981.

*La Pièce vide*, Éditions La Pionnière, Paris, 1991.

*Du fondement de la zoologie*, Éditions La Pionnière, 1991.

*Météorologiques*, Christian Bourgeois Éditeur, 2002.

#### **Livret d'opéra**

*Soixantième parallèle*, opéra de Philippe Manoury, 1996.

#### **Télévision**

*Les Alsaciens ou les deux Mathilde*, scénario et dialogue en collaboration avec Henri de Turenne, réalisation Michel Favard, coproduction Arte, Pathé, SWF, FR3, TSI, 1997.

*Surface de réparation*, scénario et dialogue M. Deutsch et B. Favre, réalisation B. Favre, Arte, 2002.

#### **Cinéma**

*L'Entraînement du champion avant la course*, d'après la pièce du même nom, réalisation Bernard Favre, Canal +.

*Que faire ?* court métrage, scénario, dialogue et réalisation M. Deutsch, ARCAPIX productions, 2000.

*Alsace – Terre étrangère*, scénario et réalisation M. Deutsch, production Sépia Films, France 3, 2002, diffusion 2003.

#### **Ses mises en scène**

### **Au théâtre**

*Antigone* d'Hölderlin, en collaboration avec Philippe Lacoue-Labarthe, Théâtre National de Strasbourg, 1977 et dans une nouvelle version en 1978.

*Les Phéniciennes* d'Euripide, en collaboration avec Ph. Lacoue-Labarthe, Théâtre National de Strasbourg, 1980.

*Partage*, Jardin d'Hiver, Théâtre Ouvert, Paris, 1981.

*Sit venia verbo*, CDNA, Théâtre National de la Colline, Paris, 1988.

*Aujourd'hui*, Festival d'Avignon, 1992.

*Imprécation II*, Théâtre de la Bastille, Paris, 1993.

*Dimanche*, Théâtre de la Jeunesse, Hanoï, Vietnam, 1994.

*Imprécation IV*, Théâtre National de Strasbourg, 1995.

*Aujourd'hui II*, Théâtre Ouvert, Paris, 1998.

*Imprécation 36*, Théâtre National de Strasbourg, 1999.

*Heute*, Prinzregententheater Bayerische Theaterakademie et Théâtre du Marstall, Munich, 1999.

*Abschied*, Prinzregententheater Bayerisch Theaterakademie, 2001.

### **À l'opéra**

*Le Pierrot lunaire* de Schönberg, Orléans, 1992.

*Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm, Opéra du Rhin, Strasbourg, 1993 ; Opéra de Nancy, mars 2002.

### **Yan Ciret**

Essayiste, journaliste et producteur sur France-Culture. Il collabore à *art press*, au *Magazine littéraire*, à *Théâtre public* et à *Mouvement*.

### **Dernières parutions**

*Chroniques de la scène-monde*, Éditions La Passe du vent, Genouilleux, 2000.

*Passions civiles*, avec Stanislas Nordey, Éditions La Passe du vent, 2000.

### **Myriam Revault d'Allonnes**

Philosophe. Professeur à l'université de Rouen.

*D'une mort à l'autre. Précipices de la Révolution*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

*La Persévérance des égarés*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1992.

*Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal politique*, Éditions du Seuil, 1995 ; Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1999.

*Le Dépérissement de la politique. Généalogie d'un lieu commun*, Éditions Aubier-Flammarion, Paris, 1999 ; Éditions Flammarion, coll. « Champs », 2002.

*Merleau-Ponty : la chair du politique*, Éditions Michalon, coll. « Le Bien commun », 2001.

*Fragile humanité*, Éditions Aubier, coll. « Alto », Paris, 2002.

### **Jean-Paul Dollé**

Philosophe, écrivain.

*Désir de révolution*, Éditions Grasset, Paris, 1972.

*Haine de la pensée*, Éditions Hallier, Paris, 1976.

*L'Odeur de la France*, Éditions Grasset, coll. « Figures », 1977 ; Éditeur Denoël, coll. « Médiation », Paris, 1978.

*Fureurs de ville*, Éditions Grasset, coll. « Figures », 1990.

*L'Insoumis : vies et légendes de Pierre Goldman*, Éditions Grasset, 1997.

*L'ordinaire n'existait plus*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2001.

# **SKINNER**

texte **Michel Deutsch**

mise en scène **Alain Françon**

## **dossier pédagogique**

Extraits du *LEXI/textes 6*

Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur

à paraître en septembre 2002

# SKINNER

texte **Michel Deutsch**

mise en scène **Alain Françon**

du 25 septembre au 27 octobre 2002

**Grand Théâtre**

conseil artistique **Myriam Desrumeaux**

dramaturgie **Guillaume Lévêque**

décor **Jacques Gabel**

costumes **Patrice Cauchetier**

lumière **Joël Hourbeigt**

son **Gabriel Scotti**

conseil chorégraphique **Caroline Marcadé**

avec **Carlo Brandt**

**Jean-Charles Chagachbanian**

**Cécile Garcia-Fogel**

**Victor Gauthier-Martin**

**André Marcon**

**Gildas Milin**

**Guillaume Rannou**

**Jean-Paul Roussillon**

**Stanislas Stanic**

**Lionel Tua**

**Dominique Valadié**

**Abbès Zahmani**

production **Théâtre National de la Colline**

**Théâtre National de la Colline**

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

**téléphone : 01 44 62 52 52**

**[www.colline.fr](http://www.colline.fr)**

