



MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES
SOUS LA DIRECTION DE
JEAN-MARIE PIEMME
FRANÇOIS GREMAUD TAC 4
INSAS 2001-2002

[GISÈLE SALLIN]

OU

DE L'ÉROSION DU VENT

*À tous mes parents,
Monique et Gérard Gremaud,
Gisèle Sallin et Jean-Marie Piemme.*

LIBERTE D'ANTIGONE

à Gisèle Sallin

Libérée
du tout
par le rien
épiphanie
de la rieuse originelle

Lucidité
ténacité
de l'instinct d'allégresse

Liberté
toute en indomptablement
Liberté
du tout
dans le rien

Henry Bauchau

Table des matières

Avant-propos.....	6
I. Biographie en sept temps.....	7
1. Premier temps.....	8
2. Second temps : les rencontres.....	8
a) Rencontre avec Maria Casarès et Jean Gillibert	8
b) Rencontre avec Véronique Mermoud.....	9
c) Rencontre avec Benno Besson.....	10
3. Troisième temps : la reprise.....	11
4. Quatrième temps : l'incertitude de la sédentarisation	13
5. Cinquième temps : l'espoir.....	15
6. Sixième temps : le rêve devient réalité	15
7. Septième temps : l'avenir.....	16
II. Le Théâtre des Osses	17
1. Le choc d'une rencontre	18
2. Naissance autour d'un ras-le-bol	18
3. Premiers objectifs	19
4. Un théâtre fait par des femmes.....	21
5. Un théâtre professionnel fribourgeois	25
a) Première étape.....	25
b) Seconde étape	27
c) Troisième étape.....	29
6. Le Théâtre des Osses et l'avenir	30
III. La mise en scène.....	33

1.	S'entourer de collaboratrices et collaborateurs	34
a)	Au sein du Théâtre des Osses	35
b)	Collaborations artistiques	37
i)	La musique	37
ii)	La chorégraphie.....	37
iii)	La scénographie.....	39
2.	Répertoires classique et contemporain.....	41
a)	Le répertoire classique	41
b)	Le répertoire contemporain	46
i)	La question de la femme.....	47
ii)	La quête de la réconciliation	48
iii)	L'élection de l'inconscient.....	50
iv)	La critique par le rire	52
3.	L'opéra.....	54
IV.	Pédagogie.....	57
1.	Conservatoire de Fribourg et stages.....	58
2.	L'engagement auprès des jeunes artistes	60
a)	L'accès au plateau	60
b)	Un parcours à titre d'exemple.....	61
3.	La pédagogie comme démarche politique	64
a)	De la formation des artistes.....	64
b)	De « l'éducation » du public.....	65
V.	Entretien	68
	Bibliographie	80
	Remerciements	83

Avant-propos

Réaliser un mémoire sur le parcours théâtral de Gisèle Sallin me semble à la fois paradoxal, nécessaire et évident.

Paradoxal, parce qu'en « nommant », de manière si possible ordonnée, les étapes d'un parcours, en cherchant les clés d'une réflexion, en questionnant les moteurs d'une oeuvre, d'une vie, il y a forcément le risque de théoriser. Or Gisèle Sallin est une vraie praticienne pour qui l'action est fondamentale. Elle n'est pas une femme de discours, mais d'actes. Tenter de résumer ce parcours, au milieu du chemin, c'est prendre le risque de limiter 25 ans de travail à quelques mots, forcément réducteurs, sagement ordonnés en chapitres sur quelques pages de papier. Au-delà de ce risque se cache un second paradoxe. Esquisser ainsi une démarche théâtrale, c'est naïvement tenter de figer l'éphémère. Gisèle Sallin ne dit-elle pas elle-même « *Nous sommes des créatrices et des créateurs de vent...* » ?

Malgré tout, l'ouvrage me paraît nécessaire. Le vent participe à l'érosion du paysage. Si l'oeuvre en cours s'efface à chaque pas, s'envole, s'évanouit, elle laisse derrière elle une trace sensible. Un peu à la manière d'un géographe, j'ai tenté modestement de constater les transformations accomplies par le souffle chaud de Gisèle Sallin sur le paysage théâtral d'une région, la Suisse romande, voire au-delà.

Cette démarche me semble évidente, parce qu'à l'heure de me préparer à prendre mon envol, il est temps de rendre hommage à celle qui est à l'origine de mon propre parcours théâtral. Évidente parce qu'il me paraît fondamental aujourd'hui de rappeler que derrière les supermarchés de la culture, il existe encore des artisans qui, avec courage, force et humilité, résistent au conformisme ambiant.

En réalisant ce travail, je me suis aperçu, en dressant mon arbre généalogique théâtral, que si Gisèle Sallin est ma « maman-théâtre », mes grands-parents se nomment alors Benno Besson et Maria Casarès, et mes arrière-grands-parents Louis Jouvet, Bertolt Brecht et Jean Vilar. Ce qui, indiscutablement, explique certains angles de vue.

Enfin, si j'espère avoir réussi à résumer, le plus objectivement possible, le parcours réalisé, je ne suis cependant pas dupe et sais qu'il me faut accepter la part de subjectivité inhérente à toute déclaration d'amour.

[I. BIOGRAPHIE EN SEPT TEMPS]



1. Premier temps

Gisèle Sallin naît à Fribourg, canton suisse romand sans tradition théâtrale, le 14 novembre 1949, deuxième fille d'une famille qui en comptera quatre. Son père est avocat de causes, fils de charpentier-paysan, et sa mère, tisserande, fille de marchand de bétail et de cafetière. Son père, qui adorait ses quatre filles, fut son premier public.

« À l'âge de neuf ans, j'ai fait rire toute ma famille parce que j'avais dit à l'école que je voulais aller travailler dans un cirque lorsque je serai grande. On trouvait cette histoire très drôle. Tout le monde était sûr que j'avais fait une bonne blague à la maîtresse. Elle a été racontée à des amis, à des voisins qui riaient aussi. Le cirque provoquait la risée générale et je n'ai pas compris à ce moment-là que j'avais réussi mon premier numéro de clown. Comme je pleurais dans ma chambre j'ai cru qu'il était raté et c'est comme ça que l'idée du cirque a disparu de ma tête. »¹

Après l'obtention de son baccalauréat au Collège Ste Croix de Fribourg, elle hésite entre trois solutions. Le théâtre, l'agriculture, en souvenir de ses grands-parents, et l'architecture. *« A cause de cet intérêt, cet attrait que j'ai pour le rapport magique : espace-survie-imaginaire. »²* Elle choisit le théâtre et se forme, de 1970 à 1973 à l'Ecole d'art dramatique du Conservatoire de Genève.

« Si j'ai choisi de faire du théâtre, c'est que je ne voulais pas quitter mon enfance et mes jeux pour simple raison d'âge. Cela impliquait donc de faire le choix d'un art, c'est-à-dire de courir le risque d'en vivre ou d'en crever. »³

2. Second temps : les rencontres

a) Rencontre avec Maria Casarès et Jean Gillibert

Installée à Genève, elle apprend son métier de comédienne, fait de la figuration, lorsqu'un jour elle voit un spectacle avec Maria Casarès, mis en scène par Jean Gillibert. C'est alors qu'un déclic se produit.

« J'ai compris que c'était ça que je cherchais. C'était magnifique. La critique, le lendemain, fut insultante, alors j'ai écrit au journal en expliquant ce que Casarès et Gillibert avaient voulu faire. Cette lettre, publiée par le quotidien, est tombée sous les yeux du metteur en scène (et psychanalyste) et il m'a écrit pour me remercier. Par la suite, il m'a offert une petite place dans la troupe qu'il formait alors avec Maria Casarès »⁴

¹ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.45

² Journal « *La Liberté* », Fribourg, 10 décembre 1990

³ Idem

⁴ Journal « *La Suisse* », 10 juin 1980

De fait, la lettre n'a jamais paru dans le journal, mais une copie a été envoyée à Jean Gillibert qui a contacté alors Gisèle Sallin.

Après l'obtention de la « Bourse de Paris » en 1973, qui permet à de jeunes acteurs suisses de passer une année à Paris, elle rejoint le metteur en scène le temps de deux créations, « Penthésilée » de Kleist et « Bajazet » de Racine, en qualité de comédienne et d'assistante de mise en scène de Jean Gillibert. Elle jouera une année avec Maria Casarès, qui l'emmènera en tournée internationale en France, au Mexique, au Brésil et en Uruguay. C'est une première rencontre importante pour Gisèle Sallin. Elle apprend aux côtés de la comédienne le sens du théâtre où chaque soir est un recommencement, mais surtout elle reconnaît pour la première fois ce qu'elle appelle la « *norme supérieure* » : Casarès, une des plus grandes comédiennes françaises du XXe siècle, lui montre concrètement ce qu'est un vrai comportement artistique, un engagement total. « *Même gravement malade, Casarès répétait. En pyjama, mais avec acharnement, elle répétait.* » Cette rencontre avec une figure définitivement convaincante lui permettra de distinguer d'emblée les comportements sérieux des engagements bidons.

De retour en Suisse dès 1975, elle travaille dans différents théâtres romands comme comédienne et assistante de mise en scène, ainsi qu'à la radio et à la télévision comme comédienne, alternant travail artistique et travail temporaire (sommelière, éplucheuse de légumes ou plongeuse), jusqu'en 1977, date d'une rencontre déterminante.

b) Rencontre avec Véronique Mermoud

C'est au Casino-Théâtre de Genève qui présente la revue « Voyez-y clair » qu'elle rencontre Véronique Mermoud, jeune comédienne genevoise de 30 ans, formée au Conservatoire National de Paris. En discutant sur le métier et ses conditions, elles se rendent compte qu'elles en ont la même conception, les mêmes déceptions, les mêmes manques et les mêmes espérances. Surtout, toutes deux nourrissent une passion hors du commun pour cet art. Après avoir travaillé indépendamment et au cachet dans divers théâtres, participé à des spectacles très différents les uns des autres dans des conditions artistiques et financières de tous ordres, elles décident alors de créer un groupe « *susceptible de travailler avec une certaine continuité* »⁵.

En mars 1978, elles présentent à Delémont « Le Théâtre d'Emma Santos » de Emma Santos, en création suisse. Gisèle Sallin signe sa première mise en scène, Véronique Mermoud interprète. La critique est unanime et le spectacle un succès. Entre 1978 et 1980, la pièce sera jouée 70 fois, en Suisse, en France et au Québec.

En janvier 1979, elles fondent le Théâtre des Osses, théâtre « off », au lieu-dit « Les Osses » (« ossements » en patois), en Veveyse, dans le canton de Fribourg.

⁵ Idem.

« Ce nom n'a aucune signification théâtrale ni philosophique. Il n'a que la valeur affective et poétique du lieu où notre projet a pris forme. »⁶

Elles se fixent une série d'objectifs, sur une période d'essai de trois ans minimum, dont principalement : pouvoir choisir les auteurs et le contenu de leur oeuvre, pouvoir jouir d'un temps de représentation au moins aussi important que le temps consacré aux répétitions et partir (pour arriver à un nombre décent de représentations) à l'exploration du paysage romand en organisant des tournées.

En novembre 1979, elles présentent au Nouveau Théâtre de Poche de Genève « Le Malentendu » d'Albert Camus, seconde mise en scène de Gisèle Sallin. Suivent deux créations mondiales, « Solange et Marguerite » de Jean-Pierre Gos en 1980 et « S. Corinna Bille », montage de textes d'après l'oeuvre de l'auteure suisse S. Corinna Bille en 1981. En 1982, le Théâtre des Osses présente deux créations, « MEDEA » de Jean Vauthier, ainsi qu'un spectacle de cabaret-théâtre, « Allume la rampe, Louis ! » d'Anne-Marie Kolly et Gisèle Sallin.

c) Rencontre avec Benno Besson

Après cette période d'essai de trois ans (qui aura finalement duré quatre ans, pour cause de succès) et cinq mises en scène, Gisèle Sallin se heurte, selon ses propres mots, à des manques professionnels qu'elle désire combler. À la même époque, Benno Besson, ancien directeur de la Schaubühne de Berlin, est nommé directeur de la comédie de Genève. Il découvre le travail du Théâtre des Osses et engage Véronique Mermoud pour jouer dans « L'Oiseau Vert » et propose à Gisèle Sallin de devenir son assistante pour une période de six mois. Elle y reste trois ans, de 1982 à 1985. D'un commun accord avec Véronique Mermoud, le Théâtre des Osses, considéré comme une expérience réussie et aboutie, est abandonné.

À la Comédie de Genève, Gisèle Sallin assiste Benno Besson sur les mises en scène de « Hamlet », « Le Médecin Malgré Lui » et « L'Oiseau Vert », dont il lui confie l'entière responsabilité de la tournée internationale. La tournée triomphale de « L'Oiseau Vert » lui permet de mettre la main à tous les métiers du théâtre et de s'occuper de tous les dossiers (artistiques, techniques, administratifs). De cette période, elle déclare :

« Ce temps passé à travailler avec Benno Besson m'a révélé une importante lacune : je n'avais pas une connaissance professionnelle – c'est-à-dire technique – des pièces de théâtre. Je n'en avais que des idées floues, des intuitions, mais la structure des œuvres, ainsi que certains de leurs sens, m'échappaient. Je me suis donc attelée à cette question. J'ai démonté des œuvres pour voir comment elles étaient faites, eh puis j'ai voulu essayer moi-même. »⁷

En 1984, elle crée une classe d'art dramatique au Conservatoire de Fribourg.

⁶ Programme du spectacle « S. Corinna Bille », Fribourg, 1981

⁷ Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, 1988

3. Troisième temps : la reprise

De 1984 à 1986, elle écrit successivement trois pièces de théâtre, « Ida 1^e, Papesse », « Le Bal des Poussettes » et « Les Enfants de la Truie », ces deux dernières en co-écriture avec Marie-Hélène Gagnon, comédienne québécoise rencontrée lors d'une tournée.

Parallèlement à l'écriture, durant sa première année d'enseignement au Conservatoire de Fribourg, Gisèle Sallin découvre les potentiels et les motivations des jeunes Fribourgeois, en même temps que le manque de structures professionnelles du canton.

De son côté, Véronique Mermoud, très engagée dans le syndicat romand des comédiens, réalise une statistique sur la situation des comédiennes suisses romandes quant à leur problème d'emploi, qui révèle que seules 7,8 % des comédiennes peuvent prétendre vivre de leur travail.

Suite à leurs observations et expériences respectives, avec d'une part pour Gisèle Sallin le constat du manque d'infrastructures professionnelles du canton de Fribourg et d'autre part la « révolte » de Véronique Mermoud face à la situation préoccupante des comédiennes romandes, le Théâtre des Osses, sur l'initiative de Véronique Mermoud, est reformulé pour être repris en 1986.

« [...] tant il est vrai qu'il n'existe rien au monde de plus constructif, de plus stimulant et de plus satisfaisant que ce que l'on crée soi-même. Même si c'est au prix de sa tranquillité et de son confort matériel. Et même si c'est une bagarre. »⁸

Fort de l'expérience concluante de sa première vie (de 1979 à 1984), le Théâtre des Osses « bis » se propose de s'implanter alors dans le canton de Fribourg. Selon Gisèle Sallin, pour être motivant, il faut que le projet puisse apporter quelque chose dans une région sans théâtre professionnel. Partageant la direction artistique, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud mettent au point un projet de développement sur cinq ans.

C'est au nom du Théâtre des Osses qu'en 1986, dès la reprise des activités de la compagnie, Véronique Mermoud fait connaître les résultats de sa statistique sur l'emploi des comédiennes romandes.

« Cette statistique est un cri d'alarme. [...] Cette situation ne date pas d'aujourd'hui et elle ne fait que s'aggraver. Nous estimons ne pas devoir être les seules à nous préoccuper de cette question, qui est une question de fond et non pas de genre théâtral ni d'orientation politique. Tous les responsables de l'emploi devraient se soucier de ce problème : c'est leur rôle. »⁹

La même année, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud présentent à la Ville et au Canton de Fribourg, qui ne possèdent pas de salle de spectacle, une étude au

⁸ Lettre du Théâtre des Osses, Véronique Mermoud et Gisèle Sallin, avril 1986

⁹ Lettre à la profession, Véronique Mermoud et Gisèle Sallin, mars 1986

sujet du théâtre dans cette région, et sur l'opportunité de créer un Centre Dramatique Fribourgeois subventionné.

« Un Centre Dramatique Fribourgeois serait une superbe aventure artistique, moderne, originale et conséquente. Il permettrait d'offrir au public une saison théâtrale digne de ce nom et des emplois à quelques-uns de ces artistes – dont certains sont de très haut niveau – qui, actuellement, sont contraints de travailler ailleurs. Nous sommes persuadées, vu les connaissances intellectuelles et affectives que nous avons de ce canton, que les artistes et le public fribourgeois sont aussi intelligents, aussi drôles, aussi sensibles et aussi bons que les autres. Et il est temps que cela se sache ! »¹⁰

En 1987, Gisèle Sallin reçoit la mention spéciale du jury au prix « Alexis-Peiry » pour sa pièce « Ida 1^e, Papesse ». Le « Théâtre Expérimental des Femmes » de Montréal met la pièce à son répertoire, mais des revers de trésorerie font capoter le projet. Toutefois, la Radio Suisse Romande réalise une mise en onde de la pièce la même année.

Le Théâtre des Osses crée en 1988 la pièce « Les Enfants de la Truie » de Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon au Théâtre de Vidy-Lausanne, gros succès public et critique qui tournera quatre ans durant et « Antigone » de Sophocle, sur la demande des Affaires Culturelles du Canton de Fribourg. La même année, le Théâtre de Vidy-Lausanne invite Gisèle Sallin pour monter « La Fontaine aux Saints » de Synge, pièce pour laquelle elle obtient une nouvelle traduction de Marie Cardinal et qui clôt ce qu'elle appelle sa « trilogie sur la cécité ».

Elle présente sa candidature à la direction artistique du Théâtre de Vidy-Lausanne, par esprit de compétition, mais aussi afin de présenter une alternative à la nomination quasi-certaine de Matthias Langhoff à ce poste. De fait, Véronique Mermoud avait tenté de mettre en garde le syndicat romand sur le danger que pouvait représenter une clause, dans le dossier présenté par Langhoff, qui l'affranchirait de quotas de comédiens suisses en cas de nomination. Suite au refus du syndicat d'entrer en matière, et pour répondre de manière forte, Gisèle Sallin dépose le projet d'un centre dramatique romand, dégageant plus de 25 emplois par année. La nomination de Langhoff à ce poste, saluée tout d'abord par la profession, donnera par la suite raison à Véronique Mermoud et Gisèle Sallin : la « clause Langhoff » fera en effet couler beaucoup d'encre.¹¹

¹⁰ « Réflexions sur l'opportunité d'un théâtre subventionné à Fribourg et dans le Canton », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, Attalens, avril 1986, p.43

¹¹ À ce propos, il est intéressant de lire l'analyse de Véronique Mermoud : « On peut taper sur les politiques, il y a à dire. Mais la mentalité de colonisé, elle est aussi là, chez les artistes. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai quitté le syndicat. Tout ce qui se fait de bien, se fait à l'étranger. Nous, on est de la merde.

Quand Langhoff a débarqué, il avait beau jeu ! « J'engage qui je veux, et qui je veux doit être entièrement disponible. » Moi, si je dis : puisque Piccoli vient jouer ici le rôle titre masculin, je veux le rôle titre féminin, tout le monde tremble et panique. Qu'est-ce qu'elle a Véronique ? Elle est malade ? C'est ce que j'ai dit à Langhoff qui du coup s'est remis à parler en allemand. Il ne comprenait plus le français.

En 1989, le canton de Fribourg franchit une étape importante et historique. Il décide pour la première fois de soutenir une troupe professionnelle par une subvention renouvelable. Gisèle Sallin et Véronique Mermoud voient leurs efforts récompensés. Si le pas est important, tous les problèmes ne sont pas résolus. La subvention est faible et reste le problème des locaux : il n'existe dans le Canton de Fribourg aucune salle de spectacle.

En 1990, fruit de la rencontre entre la Fondation Cenmusica et le Théâtre des Osses, est présenté au public le projet « Espace La Faye », qui fait suite à l'étude pour un Centre Dramatique Fribourgeois de 1986. Le projet, conçu par l'architecte Bernard Vichet, prévoit la construction d'un espace culturel, avec une salle de spectacle modulable de 540 places, habité par une compagnie professionnelle, le Théâtre des Osses. En attendant sa réalisation, la troupe emménage dans des locaux provisoires, sous-sol de l'entreprise Bernard Vichet qui met le lieu à sa disposition, au 2 rue Jean Prouvé à Givisiez, commune voisine de Fribourg. Gisèle Sallin inaugure la première mini-saison du « Petit La Faye » en mettant en scène « Les Femmes Savantes » de Molière, vues par plus de 10000 spectateurs.

En 1991, le Théâtre des Osses crée « Le Bal des Poussettes » de Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon.

4. Quatrième temps : l'incertitude de la sédentarisation

Alors que jusqu'en 1990 le Théâtre des Osses fonctionnait en nomade (sans lieu de création fixe), la compagnie cherche désormais à occuper un lieu. Commence alors l'aventure de la sédentarisation, et les périls qu'elle représente.

En 1992, faute de moyens, l'Espace La Faye n'est pas encore réalisé, la troupe se consacre aux travaux d'aménagement du Petit La Faye et se dote d'une salle de 120 places « *décemment provisoire* »¹²

L'année suivante, Gisèle Sallin entreprend de monter simultanément deux pièces avec une même distribution, « Phèdre » de Racine et « L'école des Femmes » de Molière. Les spectacles attirent plus de 18000 spectateurs au « Petit La Faye » et en tournée. Malgré le succès et un bilan public et critique réjouissant, l'Espace La Faye n'est toujours pas sorti de terre et le Théâtre des Osses peine à boucler ses comptes, faute d'un soutien suffisant de la part des autorités politiques fribourgeoises. Gisèle Sallin ne se décourage pas et répète :

« L'objectif serait de fonder un théâtre romand dans une région qui n'a pas d'infrastructure professionnelle. De revendiquer par rapport à notre culture, à nos artistes, une authenticité. Je défends ce projet parce que je pense que le théâtre est un art capable de véhiculer un contenu intellectuel, un imaginaire et un type

Aux négociations, le délégué syndical me donnait des coups de pieds sous la table. Pour me calmer. J'étais calme. Je réclamaïis mon droit. [...] À la sortie, le délégué syndical atterré et outré me lâche : « Tu ne peux pas prétendre jouer le rôle principal à côté de Piccoli ! » Pourquoi pas ? On est foutu d'avance avec une telle mentalité ! » in *La Muette, le Théâtre en Suisse Romande 1960 – 1992*, Bernard Bengloan, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1994, p.227.

¹² Journal « *La Suisse* », 30 décembre 1993

de relations que l'on ne peut trouver nulle part ailleurs. Pour réaliser ce projet, destiné à tous ceux qui sont susceptibles encore d'avoir du désir, je souhaite que les moyens, même s'ils sont simples, ne descendent pas en dessous du seuil de dignité. »¹³

En 1994, Gisèle Sallin crée en première mondiale « Diotime et les Lions » de Henry Bauchau, « *Un des plus beaux textes que j'aie jamais lus...* », et entame avec ce spectacle une longue et fructueuse collaboration avec le scénographe belge Jean-Claude De Bemels. Si « Diotime et les Lions » est un grand succès (Véronique Mermoud obtient pour son interprétation de ce monologue le prix Sacha Pitoëff au Festival « acteur, acteurs 1995 » de Tours), avec une tournée qui l'emmènera en Suisse, en France, en Belgique et au Québec, l'avenir du Théâtre des Osses n'est pas assuré. Faute de mécènes, le projet de l'Espace La Faye est abandonné. Gisèle Sallin et toute l'équipe du Théâtre des Osses poursuivent le combat pour une compagnie professionnelle dans le Canton de Fribourg, même si un certain découragement se fait sentir :

« Nous ne pouvons pas indéfiniment ramer à la petite semaine. Si on veut une compagnie de théâtre fribourgeoise, parce qu'on admet qu'elle est sur plusieurs plans un apport pour ce canton, qu'on s'en donne les moyens ! [...] Et si on n'en veut pas, alors qu'on cesse de faire semblant ! »¹⁴

En 1995, à Montréal, elle met en scène le spectacle « Joie » de Pol Pelletier, prix du meilleur spectacle de la saison donné par le public étudiant de la ville.

En Suisse, elle met en scène au Théâtre des Osses « Le Grabe », création mondiale d'une jeune auteure contemporaine, Isabelle Daccord, ainsi que « Arlequin Poli par l'Amour » de Marivaux, stage d'élèves du Conservatoire de Fribourg qui se destinent à devenir des professionnels. Malgré le succès, les subventions publiques stagnent.

En 1996, sur invitation de Michèle Rossignol, Gisèle Sallin met en scène « Les Divines » de Denise Boucher au Théâtre d'Aujourd'hui de Montréal.

La même année, le Théâtre des Osses n'a plus les moyens que de produire un monologue. Au bord du gouffre financier, le Théâtre des Osses décide de monter un spectacle de café-théâtre, co-écrit par la comédienne Anne Jenny et Gisèle Sallin « *Parce que le geste de fermer un théâtre est impossible, et sa symbolique trop désespérante.* »¹⁵ Le spectacle, « Eurocompatible », est un triomphe. La même année, le Théâtre des Osses devient une Fondation reconnue d'utilité publique et donne son nom au « Petit La Faye ». Pour constituer le capital nécessaire à l'emprunt bancaire, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud cèdent leurs avoirs, soit tout ce qu'elles ont acquis en 17 ans d'expérience commune, à la Fondation. Véronique Mermoud devient directrice artistique du théâtre.

¹³ Journal « *La Suisse* », 30 décembre 1993

¹⁴ Journal « *La Liberté* », Fribourg, 18 juin 1994

¹⁵ « *On n'est pas là pour se faire engueuler* », Radio Suisse Romande, 22 novembre 1996

5. Cinquième temps : l'espoir

Grâce au succès de « Eurocompatible » et à la création de la Fondation, Gisèle Sallin met en scène en 1997 « Le Malade Imaginaire » de Molière, énorme succès public et critique, avec plus de 22000 spectateurs. L'Opéra de Fribourg lui demande d'assurer la mise en scène de « La Périchole » de Jacques Offenbach. En 1998, elle met en scène au Théâtre des Osses « Frank V » de Friedrich Dürrenmatt, qui sera joué en Suisse, en France et en Belgique devant plus de 17000 spectateurs, et « L'Etoile » d'Emmanuel Chabrier à l'Opéra de Fribourg. L'année suivante, elle est metteuse en scène associée de François Rochaix, directeur artistique de « La Fête des Vignerons » à Vevey, et met en scène « Le Triomphe de l'Amour » de Marivaux au Théâtre des Osses et un spectacle pour enfants, « Ulysse » de Isabelle Daccord et Julie Delwarde au Théâtre AmStramGram de Genève. En 2000, elle monte en création mondiale « Les Rats, les Roses » d'Isabelle Daccord, simultanément en français et en allemand.

6. Sixième temps : le rêve devient réalité

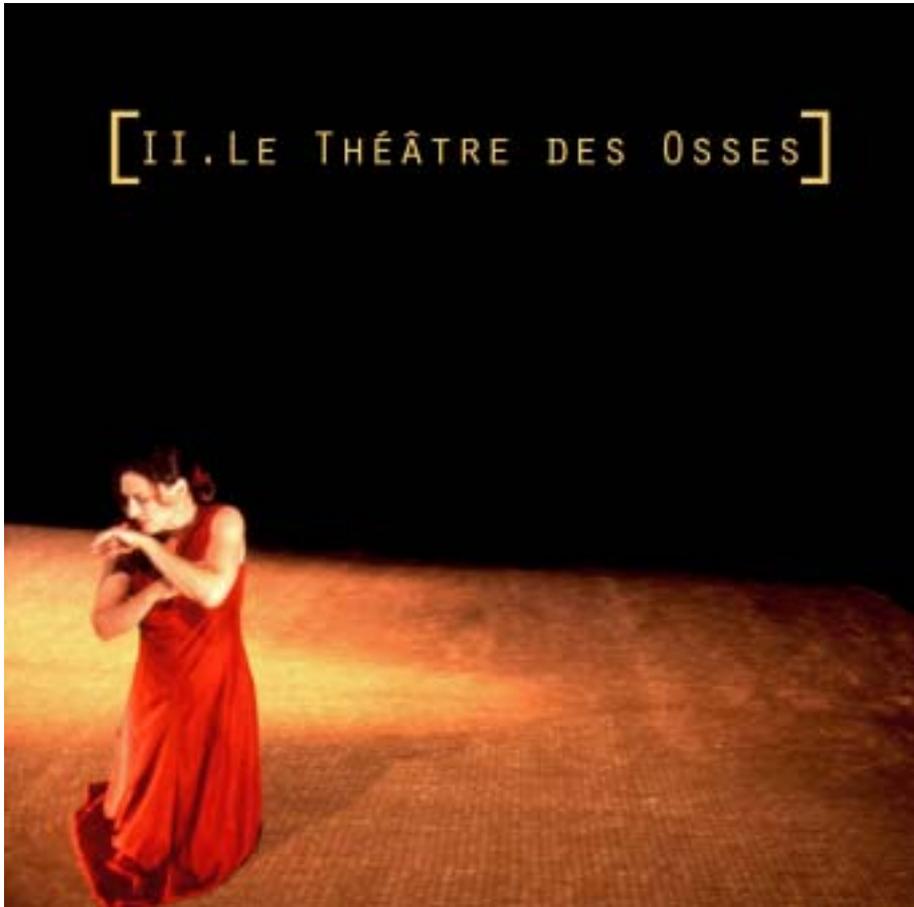
En 2001, elle reprend la direction artistique du Théâtre des Osses. Elle y met en scène « Le Cavalier Bizarre » de Michel de Ghelderode. Malgré un bilan artistique plus que positif (de 1990 à 2000, le Théâtre des Osses a accueilli plus de 130'000 spectateurs, et joué plus de 750 représentations), le Théâtre des Osses a besoin d'une augmentation substantielle de subventions pour pouvoir poursuivre ses activités et enfin devenir un Centre Dramatique Fribourgeois. Alors que le Canton de Fribourg dit vouloir doubler la subvention allouée à la culture, il n'en est rien dans la lecture des budgets. En réaction, le Théâtre des Osses, associé aux milieux culturels fribourgeois, informe le public et met sur pied une vaste récolte de signatures de soutien adressée aux députés, qui débouche finalement sur l'engagement du Canton de Fribourg d'augmenter enfin, après plus de 15 ans de combats acharnés, la subvention allouée au Théâtre des Osses. Gisèle Sallin peut alors enfin toucher au rêve de toujours, celui d'un Centre Dramatique Fribourgeois, avec une troupe de comédiens permanente. Cependant, plus que la concrétisation de ce rêve encore, c'en est un autre qui se réalise : pour la première fois, c'est le public qui manifeste son envie de culture, c'est le public qui exprime son soutien. Dans l'histoire de la politique culturelle fribourgeoise, cela représente un changement capital. Plus que l'objet d'interminables conflits d'intérêts et de discours politiques, le Théâtre des Osses et la culture fribourgeoise sont appréciés par leur public, et celui-ci entend bien le faire savoir.

Au printemps 2002, Gisèle Sallin met en scène le spectacle pour enfants « Les Enfants Chevaliers » de Isabelle Daccord et Julie Delwarde et est metteuse en scène associée de François Rochaix et responsable de l'artepilage de Bienne pour le spectacle d'ouverture d'Expo 02, l'exposition nationale suisse.

7. Septième temps : l'avenir

Le Théâtre des Osses peut enfin s'engager sur la voie qu'il s'est toujours fixé d'atteindre. Ou, pour reprendre l'expression de Gisèle Sallin « *Le Théâtre des Osses peut enfin devenir le Théâtre des Osses.* » À partir de l'automne 2002, sur une période de trois ans, le théâtre va engager jusqu'à dix comédiens, trois metteurs en scène, une équipe administrative et une équipe technique à l'année. Avec cette troupe permanente, Gisèle Sallin va constituer un répertoire, monter des pièces classiques, contemporaines ainsi que des créations mondiales. Pour la première fois de sa vie, elle sera à la tête du théâtre pour lequel elle s'est battue, avec Véronique Mermoud et tous leurs fidèles collaborateurs, jusqu'à aujourd'hui. Le septième temps reste à inventer.

[II. LE THÉÂTRE DES OSSES]



L'histoire de Gisèle Sallin est intimement liée au Théâtre des Osses et inversement, même si ses activités ne se sont pas limitées à ce théâtre. C'est au travers de ce théâtre qu'elle a mené depuis 1979 ses principaux combats, de metteuse en scène, d'artiste et de femme aux côtés de Véronique Mermoud.

1. Le choc d'une rencontre

Pour tenter de comprendre la genèse du Théâtre des Osses, il est nécessaire de préciser qu'il est le fruit d'une rencontre entre deux tempéraments, entre deux fortes personnalités, entre deux énergies fondatrices.

Lorsque Gisèle Sallin rencontre Véronique Mermoud en 1977, elle se retrouve en face d'une comédienne résolument passionnée, acharnée de travail et débordante de motivations, armée d'une conscience politique aiguë et d'un professionnalisme rare. Elle reconnaît la « norme supérieure » qu'elle a découverte auprès de Maria Casarès. C'est de la confrontation de leurs personnalités et de leurs différences, du choc de leur rencontre autour d'une passion formidable pour l'art théâtral, que va naître le projet du Théâtre des Osses, et c'est autour de ce projet fort et singulier que vont les rejoindre, au fil des ans, les collaborateurs précieux qui sauront s'y reconnaître.

Aussi, si parmi les différents combats du Théâtre des Osses, certains sont plus particulièrement issus de la personnalité de Gisèle Sallin ou de Véronique Mermoud, il serait faux de décréter que telle idée est l'apanage de l'une ou de l'autre : les prises de position marquantes de leur parcours commun au sein de la compagnie leur appartiennent à toutes deux, ainsi qu'à leurs collaborateurs.

2. Naissance autour d'un ras-le-bol

La formule est issue d'un article paru dans la presse genevoise en 1980, avec en en-tête « Le Théâtre des Osses, une expérience à suivre ».

« Le Théâtre des Osses est né d'un ras-le-bol : selon ses fondatrices, les structures actuelles du monde du théâtre condamnent celui-ci à la disparition ou, au mieux, au retranchement dans un ghetto intellectualiste. Sa résurrection passe nécessairement par la suppression du « pouvoir des idées ». En effet, constatent Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, l'irruption des idées et de la théorie de la « distanciation » ont annihilé peu à peu le pouvoir créateur de l'acteur, pour n'en faire plus qu'une marionnette dans les mains du metteur en scène. Ainsi, du fait de ce monopole d'autorité, l'acteur est devenu fonctionnaire et doit à tout prix faire correspondre son jeu à la vision du metteur en scène, s'interdisant toute possibilité d'épanouissement de son propre tempérament. Le créateur n'est, dès lors, plus qu'un exécutant.

Face à cette situation, le Théâtre des Osses se pose en alternative : il veut, en premier lieu, restituer à l'acteur la place qui lui revient, c'est-à-dire la première, par une recherche artistique sur son travail. Le metteur en scène ne doit plus imposer, mais laisser toute liberté à l'acte créateur de l'acteur, en le poussant jusque dans ses derniers retranchements. Le comédien peut ainsi retrouver sa

dimension de chair, d'humanité, la mise en scène n'étant plus là pour canaliser son tempérament dans une direction bien définie, mais devant s'effacer derrière la richesse de son pouvoir créateur.

L'expérience paraît concluante : les partenaires du Théâtre des Osses se disent pleinement satisfaits de leur méthode de travail et, jusqu'à présent, ni le public, ni l'enthousiasme n'ont fait défaut. »¹⁶

Cet article résume en partie la situation théâtrale suisse romande. À la fin des années 1970, date de la première rencontre entre Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, le metteur en scène a pris dans le processus théâtral une place prépondérante. Les théories de la « distanciation », malaxées et adaptées à la Suisse romande par des disciples post-brechtiens, viennent à troubler le travail de l'acteur, qui voit son rôle de créateur se limiter au profit de l'intelligence de la mise en scène. Les directeurs des écoles romandes de théâtre inculquent à leurs élèves ces théories alors très en vogue.

Gisèle Sallin voyage en Allemagne, à Berlin pour, dit-elle « *comprendre quelque chose à Brecht et à la théorie de la distanciation* »¹⁷ Elle découvre l'œuvre du dramaturge et regrette la mauvaise digestion qui en est faite et les airs faussement intellectuels qui lui sont attribués. Tout comme Benno Besson, qui d'ailleurs aime à répéter que « *Brecht n'aurait jamais dû prononcer le mot « distanciation ». C'est avec lui que ses enfants francophones l'ont assassiné.* »¹⁸, elle lit Brecht à la lumière des traditions théâtrales latines et aime à y voir des différences. Plutôt que de se soumettre à un phénomène de mode, à « *[...] une mise sous chapelle et à plus long terme à un arrêt de la pensée, du plaisir des idées* »¹⁹, elle se nourrit de ces différences et s'engage, avec Véronique Mermoud, dans un parcours professionnel en dehors des sentiers battus.

3. Premiers objectifs

Lors de la fondation du Théâtre des Osses, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud se fixent une série d'objectifs auxquels elles resteront toujours fidèles.

- Réaliser des spectacles qui s'adressent à un public populaire et non à une intelligentsia à la mode.
- Redonner à l'acteur sa place et faire en sorte que les autres professions du théâtre telles que mise en scène, scénographie, éclairage, chorégraphie ou musique s'exercent dans ce sens, qu'elles servent l'acteur plutôt qu'elles ne l'oppriment.
- Montrer au théâtre des personnages de femmes qui soient autonomes et forts, « *[...] et non pas seulement des mères*

¹⁶ Journal « *La Tribune de Genève* », Y.R, juin 1980

¹⁷ Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, 1988

¹⁸ « *Les Grands Entretien* », Télévision Suisse Romande, mai 2001

¹⁹ Journal « *L'Auditoire* » n°130, 1999, p. 21

abusives, des maîtresses condamnables, des putains de service, des idiots ou des bas-bleus. »²⁰

- Jouer des textes qui leur plaisent, des textes forts, poétiques, politiques, pointus et populaires à la fois.
- Découvrir et jouer des auteurs suisses contemporains.
- Constituer un répertoire qui permette de jouer plusieurs spectacles selon l'opportunité.
- Diffuser un nombre de représentations supérieur à celui joué habituellement dans les théâtres, afin de justifier les frais de répétitions par un nombre décent de représentations.
- Établir un circuit de tournée en Suisse romande et ailleurs afin de pouvoir jouer les spectacles devant divers publics.
- Réunir autour d'elles quelques personnes avec qui elles puissent collaborer régulièrement, que ce soient des comédiens, des techniciens, des musiciens, des scénographes, etc...
- S'adjoindre des personnes efficaces et responsables pour prendre en charge l'administration.

En 1981, elles tirent un premier bilan positif. En trois ans, elles ont joué et tourné quatre spectacles, donné plus de 250 représentations dans une quarantaine de villes et villages en Suisse et à l'étranger, avec un taux moyen de fréquentation de 75 %, obtenu diverses bourses et réuni autour d'elles une secrétaire, un éclairagiste, un musicien, une graphiste et plusieurs comédiens.

« Artistiquement, ces trois années ont été très satisfaisantes. Il est absolument capital, à notre avis, de travailler avec les mêmes personnes sur plusieurs spectacles pour avoir des chances de comprendre et d'avancer.

Le travail approfondi que nous avons entrepris sur l'art de l'acteur se révèle indispensable et inépuisable surtout.

Par contre, la production, la diffusion et l'organisation des tournées sont des travaux très difficiles à assumer en plus de la création.

Chaque commission culturelle est organisée différemment et de plus les responsables changent souvent. La plupart du temps, ils font ce travail accessoirement et il faut les relancer cinq à six fois pour obtenir une simple réponse à une lettre.

Nous nous battons contre l'indifférence, la mollesse, la négligence, l'ignorance des gens et si nous perdons notre perspicacité nous ne jouons pas, donc nous n'existons pas.

Trop peu de gens connaissent vraiment le métier du théâtre cependant beaucoup se piquent de le pratiquer. Le théâtre est un art collectif. Il réunit l'écriture, l'art dramatique, la scénographie, la musique et la lumière. De plus, il doit exister dans un temps donné ou mourir. [...] Le théâtre est donc un art très complexe et qui veut y participer se doit de comprendre les différents aspects d'une telle entreprise.

²⁰ Programme du spectacle « MEDEA », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, 1982

Or, nous sommes la plupart du temps confrontées à des gens qui ne connaissent quasiment rien à notre métier et qui bien sûr ont les prétentions que dicte l'incompétence.

[...] Cependant, nous nous acharnerons à défendre la création car nous sommes persuadées que le théâtre a un rôle extrêmement important à jouer dans notre société qui est en train de s'enfermer dans la solitude. Il faut que le théâtre reste un lieu ouvert et accessible car il propose une communication collective directe et vivante. Pour que cette communication reste humaine, il faut qu'elle soit en mesure de respecter intensément toutes les femmes et tous les hommes qui sont à sa recherche.

Nous sommes bien conscientes que le théâtre est un art dont il ne reste rien de tangible et qu'au fond nous sommes des créatrices et des créateurs de vent. Et il est bien difficile, dans les climats aseptisés et rationalistes qui nous entourent, de faire comprendre l'importance du vent... »²¹

Peu après ce premier constat un peu amer sur le manque de professionnalisme des gens qui se proclament « professionnels de théâtre » et malgré le succès rencontré par leurs spectacles en tournées, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud décident, fortes du succès de leur expérience, de parfaire leur formation aux côtés de Benno Besson à la Comédie de Genève jusqu'en 1985.

4. Un théâtre fait par des femmes

Une des grandes réussites (et un des plus importants combats) du Théâtre des Osses est d'avoir pendant plusieurs années ramené, dans un milieu théâtral suisse romand plutôt « masculin », le problème de la situation artistique et professionnelle de la femme au centre des débats²².

Cet engagement à redonner à la femme sa juste place au théâtre se traduit de deux manières, à savoir :

- Artistiquement, en choisissant un répertoire de pièces avec des personnages féminins forts et intéressants, quitte à les créer.
- Pratiquement, en engageant des comédiennes dans des conditions professionnelles décentes et en sensibilisant les milieux professionnels à la condition préoccupante de la femme dans le théâtre romand.

Dès ses premières mises en scène, de 1978 à 1983, Gisèle Sallin se révolte contre le répertoire traditionnel, qui fait la part belle aux rôles masculins mais

²¹ « Premier bilan du Théâtre des Osses », Gisèle Sallin, Attalens, novembre 1981.

²² Il est intéressant de resituer cette problématique dans son contexte historique. En Suisse, les femmes accèdent au droit de vote en 1971 seulement. La commission fédérale pour les questions féminines a vu le jour en 1976 dans le but d'analyser la situation et de promouvoir la condition de la femme et l'égalité en Suisse (cette commission a publié de nombreux rapports et a contribué à la création en 1988, soit 10 ans plus tard, du Bureau fédéral de l'égalité entre femmes et hommes). En 1981 est inscrite dans la Constitution fédérale l'exigence d'un salaire égal pour un travail de valeur égale. En 1996, l'introduction en Suisse de la loi sur l'égalité offre aux femmes de meilleures possibilités de lutter contre les discriminations directes et indirectes dans la vie professionnelle.

laisse aux actrices des seconds rôles, ceux de faire-valoir ou de soubrettes. Elle ne cherche pas à « inverser » la situation, ni ne s'engage dans un mouvement féministe, mais défend déjà fermement l'objectif de rétablir l'équilibre entre rôles masculins et féminins. C'est autour de femmes fortes que se construit son répertoire, de « Solange et Marguerite » à « Emma Santos », de « MEDEA » à « Allume la rampe, Louis ! ». Dans le programme du spectacle « MEDEA », Gisèle Sallin expose son ambition.

« MEDEA est un personnage féminin comme il y en a peu au théâtre, et c'est pour cette raison qu'il nous intéresse tellement. Car MEDEA possède tous les attributs habituellement accordés à la femme : elle est amoureuse, séduisante, maternelle. Mais elle possède aussi tous les attributs refusés à la femme, à savoir : l'intelligence, la passion, la violence, la révolte, la vengeance. Aujourd'hui encore, la pensée moderne, rationaliste, a de la peine à accepter un tel personnage. Car la société a façonné des conceptions de la femme si limitées qu'elle ne sait que faire d'une MEDEA capable, à la fois, de vivre un amour démesuré et irrationnel, et de mener à terme des projets précis. MEDEA ne correspond pas au schéma étriqué dans lequel la femme s'est laissé confiner. Elle est autre et revendique le droit de l'être. Elle refuse donc la culpabilité historique acceptée par Eve. »²³

La même année mais d'une autre manière, dans le spectacle de café-théâtre qu'elle co-écrit avec la comédienne Anne-Marie Kolly, « Allume la rampe, Louis ! », elle se moque des clichés de la pensée judéo-chrétienne très ancrée dans le canton catholique de Fribourg. Les auteures font dire à leur personnage tout ce que la femme doit être.

*« Moi, j'ai eu de la chance dans ma vie ! Je suis partie d'un bon pied ! Parce que toutes mes classes, je les ai faites chez les Sœurs. Ça, c'est des femmes fantastiques. Elles nous ont appris l'essentiel ! Elles nous ont appris le rôle de la femme dans le monde. Elles nous ont appris la responsabilité d'une femme dans le ménage. Elles nous disaient toujours :
- L'homme, c'est le chef de la famille ! On doit l'aider, le servir et surtout l'admirer ! Parce que c'est un fait établi. Un homme est plus intelligent qu'une femme. »²⁴*

Dès la reprise de leurs activités au sein de la compagnie (après leur travail à la Comédie de Genève aux côtés de Benno Besson), constatant l'aggravation de la situation des comédiennes en Suisse romande, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud s'engagent à donner à la femme la place qu'elle mérite dans le théâtre, dans des conditions professionnelles décentes, poursuivant de manière plus ferme encore un de leurs objectifs de départ.

²³ Programme du spectacle « MEDEA », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, 1982

²⁴ « Allume la rampe, Louis ! », Gisèle Sallin et Anne-Marie Kolly, 1982

En 1986, selon la statistique réalisée par Véronique Mermoud, seules 32,5 % des comédiennes romandes travaillent, dont seules 7,8 % prétendent pouvoir vivre de leur métier. La politique de l'emploi des théâtres subventionnés ne tient pas compte de cette situation, les troupes « off » travaillent dans des conditions si précaires qu'elles ne peuvent que tenter de survivre, les productions à la radio et à la télévision, jusque-là génératrices d'emplois, baissent considérablement. À cela s'ajoute le fait que le salaire des comédiennes, à prestation égale, est généralement inférieur à celui des comédiens. Véronique Mermoud est la première en Suisse romande à le faire savoir.

C'est entre autre pour cela que Gisèle Sallin écrit sa première pièce, « Ida 1^{ère}, Papesse ». Dans la présentation de ses intentions, elle écrit :

« Le théâtre manque gravement de textes de femmes. Aujourd'hui plus que jamais. [...] La société a changé et le 50 % du public, au moins, est constitué de femmes. Or le théâtre est un lieu public, fréquenté par des gens qui veulent se détendre, réfléchir, rire, pleurer, rêver. Il est donc capital que les femmes expriment, en art comme ailleurs, leurs visions du monde, leurs désirs, leurs rêves, et il serait normal que le 50 % des spectacles soient conçus par elles. Seulement les femmes ont pour tradition professionnelle d'être mères, épouses et servantes et la création artistique ne leur est accessible que depuis peu de temps. Mais il faut s'y mettre ! Et vite ! »²⁵

C'est ainsi qu'elle co-écrit « Les Enfants de la Truie » avec Marie-Hélène Gagnon, artiste québécoise, fondatrice du Théâtre du Vieux-Québec, rencontrée lors d'une tournée au début des années 1980. La distribution est uniquement féminine.

Au cours d'une discussion, Gisèle Sallin, Véronique Mermoud, Marie-Hélène Gagnon et la comédienne Nicole Dié se retrouvent un jour à parler de la représentation des personnages féminins au théâtre. Leur constat est unanime : les partitions de jeu proposées à des artistes-interprètes en pleine maturité sont maigres ou fades.

« Si nous étions capables de dénoncer une réalité aride, nous ne savions pas si nous avions de réelles propositions à faire pour changer cette situation. Qu'avions-nous à dire en tant qu'artistes de théâtre en 1986, après vingt ans de métier au niveau du fond, de la forme, des rapports de jeu, de la représentation de ces personnages féminins ?

Cette question posée, nous n'étions pas sûres d'avoir une ou des réponses à donner. Aujourd'hui, nous avons une pièce écrite que nous avons réalisée au théâtre. Nous avons fait une partie du chemin, mais la question de fond reste posée. Et ce n'est pas toujours facile à vivre... »²⁶

Les prises de position du Théâtre des Osses suscitent diverses réactions, et bientôt certains n'hésiteront pas à le taxer de « féministe ».

²⁵ « Ida 1^{ère}, Papesse », intentions de mise en scène, Gisèle Sallin, Attalens, 1987

²⁶ Programme du spectacle « Les Enfants de la Truie », Gisèle Sallin, 1988.

Cependant, mis à part le monologue « Diotime et les Lions » de Henry Bauchau et le spectacle de Café-Théâtre « Eurocompatible » co-écrit avec Anne Jenny, « Les Enfants de la Truie » est la dernière distribution exclusivement féminine de l'histoire du Théâtre des Osses. De fait, le Théâtre des Osses n'est pas un théâtre de femmes, mais un théâtre fait par des femmes, et la distinction est essentielle. Le but n'a jamais été d'inverser la situation, ni de faire l'apologie de la femme au détriment de l'homme. Au contraire ! Partant du principe que le théâtre est une plate-forme démocratique où tout le monde doit avoir le même droit à la parole, le désir de Gisèle Sallin est de lutter contre toute forme de sexisme pour une égalité de droits et de désirs, une confrontation juste de l'homme et de la femme.

« Molière aimait les femmes. Il les aimait pour elles. Il avait le désir de leur existence et de leur autonomie. Il avait le désir essentiel de confronter sa masculinité à leur pleine féminité. Il n'y avait pas de peurs donc il n'y avait pas d'oppressions. Des souffrances, oui. Mais le courage des confrontations profondes révèle le désir d'une quête élevée de la vie. D'une quête de soi-même, sans compromis.

Difficile de désirer l'égalité de l'autre, mais c'est la seule façon d'être avec lui, ou avec elle, et d'en avoir la jouissance. C'est plus facile d'être supérieur, ou inférieur, et d'être seul. »²⁷

Les pièces montées de 1988 à 1993 réalisent ce désir de confrontation entre des hommes forts et des femmes fortes : « Antigone » de Sophocle, « Les Femmes Savantes » de Molière, « Le Bal des Poussettes » de Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon, « Phèdre » de Racine, « L'École des Femmes » de Molière. Même si formulée différemment, la question de la femme reste déterminante.

En 1994, « Diotime et les Lions » de Henry Bauchau apparaît comme une réconciliation, et reflète une harmonie entre femmes et hommes où aucun, jamais, ne tente de limiter la force de l'autre.

« Diotime nous fait le récit fabuleux de son adolescence – comment de fille elle devient femme – sous les yeux de trois hommes : Cambyse son grand-père, Kryos son père et Arsès son amour.

Elle raconte combien l'existence secrète, l'apparition, enfin l'exigence de sa féminité sont liées à ces trois regards ; à leur capacité de désirer sa sexualité dans toute sa puissance, sa sauvagerie, son mystère, et enfin son abandon. [...]

Que dire de ces trois regards ? Que dire de ces trois hommes attentifs, désirants, émus, reliés ?

Que dire sinon qu'ils sont d'une absolue beauté et d'une dignité retrouvée...

Qu'à les voir chercher puis accomplir « le geste juste », ils nous émeuvent tant, que le désir nous prend d'exiger de notre humanité qu'elle nous réconcilie.

Ces trois regards sont créateurs. »²⁸

²⁷ Intentions de mise en scène pour « Le Malade Imaginaire », Gisèle Sallin, 1997.

²⁸ Programme du spectacle « Diotime et les Lions », Gisèle Sallin, 1994

Ce spectacle marque également le début de la collaboration artistique entre Gisèle Sallin et Jean-Claude De Bemels. Leur relation professionnelle, intense, profonde et complice n'est sans doute pas étrangère au fait que, depuis « Diotime et les Lions », l'homme et la femme sont, artistiquement, au centre du théâtre de Gisèle Sallin, comme définitivement réconciliés, dans un vrai plaisir de rapports de forces, une juste synergie.

En 1996, le Théâtre des Osses reçoit le Prix « Zora la rousse », décerné par le Bureau fédéral de l'égalité entre femmes et hommes pour les pièces de théâtre classiques et contemporaines, s'adressant à la jeunesse, qui donnent une vision non-sexiste des rapports entre femmes et hommes.

Pratiquement, la cause de la femme a beaucoup évolué en quelque 30 ans. Pourtant, dans le canton de Fribourg comme dans le reste de la Suisse, l'environnement politique reste majoritairement masculin.²⁹ Dans ce contexte, pour être entendues et prises au sérieux, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud ont parfois dû faire preuve d'une grande patience.

« Pour plaisanter, je dirais qu'une femme doit répéter trois fois la même phrase pour être entendue, et patienter trois ans pour être crue. Sa principale qualité doit être l'endurance. »³⁰

En regardant le parcours accompli depuis 1979, il apparaît certain que, d'endurance, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud n'en manquent pas.

5. Un théâtre professionnel fribourgeois

Un autre grand projet (autre grand combat) du Théâtre des Osses est l'implantation dans le Canton de Fribourg d'une troupe de théâtre professionnelle et la création d'une structure adaptée aux besoins de cette troupe³¹.

a) Première étape

Après avoir tourné dans toute la Suisse romande et à l'étranger durant la première phase du Théâtre des Osses, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud déposent au Canton et à la Ville de Fribourg en 1986 un projet pour la création d'un Centre Dramatique Fribourgeois. Elles établissent à leurs frais une étude

²⁹ En Suisse en 2001, la représentation des femmes dans les gouvernements cantonaux n'est que de 20 %. Dans les fonctions dirigeantes, quatre personnes sur cinq sont des hommes.

³⁰ Journal « *Femina* » n°5, janvier 2002

³¹ Une analogie est possible avec une autre troupe de théâtre professionnelle « décentralisée », le Théâtre Populaire Romand, fondé à Neuchâtel sous la forme d'une société coopérative en 1959, dirigé de 1961 à 2001 par le metteur en scène Charles Joris. Accueilli à La Chaux-de-Fonds en 1968, le TPR ouvre sa maison du théâtre à Beau-Site en 1983. Tandis que Genève et Lausanne donnent à leurs théâtres professionnels des moyens et un éclat nouveau, les subventions accordées par le Canton du Jura au TPR plafonnent, le rêve de constituer un ensemble de 25 artistes, administrateurs et techniciens peine à voir le jour. L'accord en 1993 du statut d'association au TPR permet de stabiliser les activités théâtrales à un niveau minimal. Gino Zampieri remplace Charles Joris à la tête du TPR en 2001.

détaillée sur l'opportunité d'un théâtre subventionné dans ce canton sans tradition théâtrale professionnelle.³² « *Concevoir et réaliser un projet de théâtre dans une ville et dans une région est le rôle des gens de théâtre. C'est aussi leur responsabilité.* »³³

Le dossier se découpe en quatre parties, présentant les conditions indissociables, nécessaires et indispensables à l'exercice du théâtre, à partir d'une affirmation élémentaire :

« Le théâtre est une maison, utilisée par des artistes de théâtre qui jouent et inventent des spectacles pour un public. »

Gisèle Sallin et Véronique Mermoud n'auront de cesse, à partir de 1986, dans ce Canton de Fribourg où tout reste à inventer, de développer et répéter cette affirmation, avec comme constante un souci de professionnalisme sans faille et une intransigeance exemplaire.

Elles se démarquent de l'amateurisme des responsables culturels en quête, en matière d'infrastructure, plus de prestige que d'efficacité et qui se demandent toujours, depuis 15 ans, où implanter leur salle polyvalente.

« La construction d'un théâtre en ville de Fribourg, sans un projet d'utilisation professionnel et sans moyens d'exploitations adéquats, serait du pur gâchis. Il est inutile de construire une maison coûteuse pour y représenter des spectacles parachutés d'on ne sait où, ou pour en faire une maison tellement polyvalente qu'on ne sait plus à quoi, ni à qui elle sert, ni où il faut demander la clé !

On ne construit pas un hôpital pour y faire 3 opérations par année, ni pour le prêter à des rebouteux ou des cartomanciennes, ni pour le banquet annuel d'une société qui mangerait en traduction simultanée. »³⁴

Un Centre Dramatique est d'abord et avant tout un outil au service des praticiens de théâtre et du public.

« Un théâtre a le droit d'être une belle réalisation architecturale. Mais il ne mérite ni d'être un bâtiment de luxe pour les dimanches, les jours de fête et les spectacles de prestige, ni d'être un mausolée à la mémoire de... ! Ce que nous

³² Au début du XXe siècle, Fribourg possédait un petit théâtre voué à la disparition. En 1906, un comité autonome est créé et nanti d'un projet d'entreprise privé pour la construction d'un hôtel de premier rang pourvu d'une salle de spectacles. Ce projet de Casino-Théâtre devait être financé par un apport de la commune et le produit d'une loterie qui fut un échec. La liquidation de ce projet donne lieu, en 1910, à une convention avec la commune et à la création d'un « Fonds du Casino-Théâtre ». En 1952, M. Georges Livio ouvre en ville de Fribourg un petit théâtre à l'allure d'une petite salle parisienne, pour lequel la commune met le « Fonds du Casino-Théâtre », resté intouché depuis 42 ans, à disposition. La famille Livio rembourse le fonds à la commune en 1970 et vend le théâtre, qui est transformé en cinéma. Commence alors l'épopée du projet d'un théâtre communal. Divers projets se succèdent depuis 1970, tous abandonnés jusqu'à aujourd'hui. Après plus de 30 ans de discussions de couloirs, une salle de spectacles doit s'ouvrir en ville de Fribourg à l'automne 2005.

³³ « *Réflexions sur l'opportunité d'un théâtre subventionné à Fribourg et dans le Canton* », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, Attalens, avril 1986, p.7

³⁴ Idem, p.43

entendons par théâtre, c'est une maison conçue et réalisée en vue d'une utilisation réelle, c'est-à-dire quotidienne.

[...] La construction d'une telle maison nécessite la consultation sérieuse des praticiens professionnels ayant une expérience de dix ans au moins dans les théâtres. Il y a trop de scènes inutilisables et de salles ratées en Suisse romande. Or un théâtre qui fonctionne bien ne coûte pas plus cher qu'un théâtre raté. »³⁵

Elles développent l'idée d'une alternative à l'axe Genève-Lausanne, deux seules villes de Suisse romande à posséder des théâtres subventionnés. La création d'un Centre Dramatique Fribourgeois, pour un bassin de population important, permettrait des échanges avec ces théâtres, au bénéfice du public d'abord, mais aussi des oeuvres qui pourraient ainsi circuler plus longtemps.

Elles défendent l'idée d'un théâtre populaire et de qualité, avec au centre des préoccupations le souci du public. Elles proposent la mise sur pied d'une série d'événements culturels (outre les spectacles, des expositions, des performances, des cafés littéraires, des tours de chant, etc...), la collaboration avec le Département de l'Instruction Publique pour l'organisation de scolaires, de visites et d'animations dans les classes ou encore la création d'abonnements subventionnés et d'activités spécifiques pour les étudiants et les personnes âgées ou défavorisées. Se démarquant des autres théâtres subventionnés de Suisse romande, elles défendent l'idée d'une politique de proximité plus que de prestige.³⁶

Si les autorités fribourgeoises disposent pour la première fois d'un document concret, expliquant le fonctionnement et les coûts réels d'un Centre Dramatique, la réflexion qui leur est soumise rencontre certes leur intérêt poli mais n'accélère pas pour autant leurs efforts quant à la construction d'un véritable lieu de théâtre.

En 1989, le canton de Fribourg décide pour la première fois de soutenir le Théâtre des Osses par une subvention renouvelable à l'année, ce qui lui confère une reconnaissance officielle de la part des autorités culturelles fribourgeoises.

b) Seconde étape

Si la reconnaissance du Théâtre des Osses constitue pour Gisèle Sallin et les collaborateurs du théâtre une première victoire importante, cela n'est qu'une étape. La subvention accordée est insuffisante, et il n'y a toujours pas de salle de spectacle dans le Canton de Fribourg. Ne pouvant baisser les bras, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud poursuivent la lutte en répétant les principes élémentaires de leur projet fribourgeois. Le succès (public et critique) rencontré lors des

³⁵ Idem, p. 26

³⁶ « Les théâtres professionnels suisses romands sont habituellement affiliés à une Commune. Les campagnes, elles, n'ont droit à un spectacle que de temps en temps. Nous proposons au public fribourgeois une saison théâtrale à l'abonnement, en Ville de Fribourg, dans toutes les capitales de districts et dans tous les grands villages qui le désireront. [...] Si par hasard nous ne pouvions, pour des raisons techniques, « tourner » un spectacle, nous organiserions le déplacement du public, en car, aux frais du théâtre. » in « Réflexions sur l'opportunité d'un théâtre subventionné à Fribourg et dans le Canton », p.38

tournées de « Antigone » et des « Enfants de la Truie » parle de lui-même. L'ambition du Théâtre des Osses est de s'inscrire professionnellement dans le paysage d'une région, tout en faisant rayonner cette région bien au-delà de ses frontières.

« Je vis dans le canton de Fribourg. J'y suis née, j'y ai joué et il n'est plus possible d'imaginer qu'à un ans et demi de la formation de l'Europe, qu'à dix ans de l'an 2000, cette région, riche de traditions orales et d'un public ludique, ne fasse pas partie du théâtre romand, francophone et européen. Je suis scandalisée à l'idée que nous ne voulions pas nous représenter. Je trouve cela dangereux, pervers et trop désespérant pour être admissible. Chaque région du monde a une authenticité, une vérité, une originalité qu'elle doit exprimer, qu'elle doit faire vivre à travers des œuvres. Si elle ne le fait pas, c'est qu'elle ne s'aime pas. Si elle ne s'aime pas, elle est incapable de dons et par conséquent de plaisirs. Participeront à l'Europe du XXIe siècle les « ethnies » qui sauront avouer leur originalité en acceptant publiquement et artistiquement que leurs différences soient source de richesses et génératrices d'art. »³⁷

Les grandes lignes de la première étude de 1986 se formulent plus concrètement dans la présentation en 1990 du formidable projet « Espace La Faye » de l'architecte Bernard Vichet, cofondateur de la Fondation Cenmusica³⁸, projet sur lequel le Théâtre des Osses est consultant.

Ensemble, la Fondation Cenmusica et le Théâtre des Osses rendent public les résultats de leur collaboration : une maquette et les plans de l'Espace La Faye, un modèle de fonctionnement du lieu (programme d'une « saison type » et ambitions), les budgets de construction et d'exploitation de la future salle et les plans de financement du projet.

Implanté dans la commune de Givisiez, voisine de Fribourg, dans un quartier d'entreprises et d'habitations, l'Espace comprend une salle modulable de 540 places, des locaux administratifs, des locaux techniques, un atelier de construction, un atelier de couture, des loges, un foyer des acteurs et une brasserie. Unique en Suisse romande, le projet prévoit de créer un théâtre habité par une troupe professionnelle, ce qui fait de ce nouveau lieu une maison d'art et d'échanges, et non un lieu de vente et de diffusion.

D'emblée, Gisèle Sallin précise ses ambitions :

« Le Théâtre des Osses s'est déjà engagé à créer des spectacles qui tiennent compte de l'ensemble du public, de la diversité de ses goûts, de son intelligence et de sa sensibilité. [...] Il concevra une saison où la danse, la musique et la

³⁷ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.60

³⁸ En 1985, Bernard Vichet imagine avec le musicien et éditeur Jean-Pierre Mathez le projet « Cenmusica » pour la réalisation d'un auditorium pouvant s'inscrire dans un environnement culturel adéquat. Amputé de l'auditorium, la Ville de Fribourg ayant déjà des projets dans ce sens, le projet se reformule lors de la rencontre entre Bernard Vichet et Gisèle Sallin. En rencontrant le Théâtre des Osses et son étude de Centre dramatique Fribourgeois, Bernard Vichet comprend la nécessité d'une communion de projets afin que le spectacle se fasse en harmonie par le lieu et ses animateurs. C'est là que naît l'Espace La Faye .

peinture auront une place qui ne leur est pas réservée habituellement dans les salles de spectacles.

Le rôle d'un centre dramatique professionnel est également d'intégrer de jeunes artistes, de révéler des talents, de proposer au public des spectacles étrangers de qualité et de faire rayonner les œuvres de notre région. »³⁹

Le plan de financement prévoit pour la construction de faire appel à l'économie privée, qui mettrait ainsi un théâtre à disposition du public, et de demander aux collectivités publiques d'assumer les frais de fonctionnement.

Bernard Vichet, auteur du projet, pour qui le développement économique d'une région doit aller de pair avec le développement culturel, participe de manière conséquente au financement et met à disposition du Théâtre des Osses le sous-sol du bâtiment de sa société, situé à côté du futur Espace La Faye, pour y installer une salle provisoire de quelque 130 places.

c) Troisième étape

Si le projet est d'abord bien reçu, le contexte conjoncturel, la crise immobilière du début des années 1990, dissuade les mécènes d'investir dans la culture.

En 1993, après deux « mini-saisons » de qualité (et ce, malgré la précarité des conditions d'installation), le Théâtre des Osses décide d'emménager décentement le lieu provisoire, baptisé « Le Petit La Faye », en attendant que l'Espace La Faye sorte de terre. S'ajoute à la salle de spectacle, réaménagée, une cafétéria. En 1994, la crise devient généralisée et donne le coup de grâce au projet « Espace La Faye », définitivement abandonné.

En 1996, d'association, le Théâtre des Osses se mue en Fondation, ce qui permet à la compagnie le rachat d'une partie du bâtiment le « Petit La Faye », qui voit son nom transformé en « Théâtre des Osses ». L'emménagement du théâtre se poursuit, la salle de spectacle est agrandie et s'ajoutent à l'infrastructure existante des bureaux administratifs, un atelier de costumes et un atelier de construction et de stockage des décors, des chambres pour les artistes, des loges et une salle de répétition.

En 2000, la Fondation rachète encore une partie du bâtiment, ce qui permet la création d'un local de costumes et d'un foyer des comédiens décent.

De salle provisoire, le Petit La Faye s'est transformé au fil des années en un outil de production efficace et équipé.

Aujourd'hui, après bien des péripéties et des incertitudes, le rêve d'une compagnie permanente fribourgeoise rattachée à un Centre dramatique est réalisé. Le Théâtre des Osses est reconnu non seulement dans toute la Suisse romande mais également en France, au Québec et en Belgique.

En 2002, les autorités culturelles du canton de Fribourg décident, après une longue lutte acharnée, de soutenir le Théâtre des Osses dans ses projets en lui assurant une subvention décente.

³⁹ Plaquette de présentation de l'Espace La Faye, 1990.

Il aura fallu la détermination infaillible de Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, appuyées par leurs fidèles collaborateurs, pour imposer une certaine idée du théâtre dans un canton qui n'en possédait pas.

6. Le Théâtre des Osses et l'avenir

« Comme en 1951, le théâtre de langue française ne pourra être sauvé que par une équipe. Révolution ou évolution, capitalisme ou pas, tout dépend d'un groupe d'hommes et de femmes jeunes. Le théâtre est le témoignage d'une collectivité à l'égard d'une autre collectivité. Rien ne peut être fait sans une équipe et un patron. À l'Opéra comme au T.N.P., dans les compagnies de province comme dans les festivals, Avignon compris. Un patron, quelque grand qu'il soit, n'est rien sans son équipe, et la même, sur une durée de dix ans au moins. J'ai compris cela très jeune. »⁴⁰

Cette citation de Jean Vilar, tirée de ses notes et écrite en 1971, résume un des soucis majeurs de Gisèle Sallin, souci partagé par l'ensemble des collaborateurs du Théâtre des Osses : s'entourer pour défendre les projets (et une certaine idée du théâtre) d'une équipe motivée, fixe et permanente. Dans une réelle communion de désirs.⁴¹

Au fil des années, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud ont réuni à leurs côtés des collaborateurs dignes de confiance. Scénographes, éclairagistes, équipe administrative, chorégraphe, couturières, comédiennes et comédiens. De tous âges, de tous horizons, de formations différentes, mais tous motivés par une formidable rigueur, un professionnalisme sans faille et un souci constant du public.

« Les grands moments de l'Histoire du théâtre sont reliés à des compagnies qui ont effectué un travail ayant une durée. Cela veut dire que cet art collectif se nourrit de l'existence de 3 générations d'artistes et qu'il tire sa richesse de ces différences.

Les nouvelles familles de théâtre ont cherché à éviter le choc des différences. Elles sont devenues sectaires. Elles ont formé des clans. Elles ont appauvri le théâtre. »⁴²

Il n'y a pas au Théâtre des Osses de « fossé » des générations, mais au contraire complémentarité, matière à échanges, à création, à apprentissages. C'est la force de la collectivité, c'est la richesse d'une troupe permanente : confronter, autour

⁴⁰ *Honneur à Vilar*, sous la direction de Nelly Puaux et Olivier Barrot, Actes Sud Papiers, collection Parcours de théâtre, Arles, 2001, p.165

⁴¹ Le « choix » des collaborateurs pourrait être résumé par la vision de Copeau : « *Non seulement les aptitudes physiques et intellectuelles, non seulement l'enthousiasme de la vocation et l'authenticité du don doivent être considérés dans le choix des compagnons d'un théâtre nouveau, mais encore, et peut-être surtout, du moins pour commencer, la valeur humaine de chaque personne, sa résistance morale, sa faculté ouvrière en tant que membre d'une communauté où tout doit tendre à la création et à l'harmonie dans la création. Si une telle communauté peut être formée [...] il faut tout sacrifier à la possibilité de sa durée.* » in *Appels*, Jacques Copeau, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1974.

⁴² « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.57

d'une œuvre, des sensibilités différentes mais reliées autour d'un même projet pour « nourrir » l'acte créateur.

Si l'objectif est affiché dès la reprise en 1986, il aura tout de même fallu lutter 16 ans pour qu'il prenne définitivement corps.

Les avantages d'une troupe permanente, par rapport au schéma largement répandu des comédiens payés au cachet et engagés ponctuellement, sont indéniables.

Composée d'actrices et d'acteurs de 3 générations, la troupe du Théâtre des Osses peut jouer et répéter plusieurs spectacles en même temps, constituant ainsi un répertoire. Le théâtre peut prétendre offrir des productions originales et surtout diversifiées sur le marché des coproductions et de la diffusion.

Les comédiens, alternant rôles principaux et secondaires, abordant diverses œuvres classiques ou contemporaines, consacrent leur temps et leur énergie à l'exercice de leur art⁴³.

*« Un acteur est artiste quand il joue. C'est ainsi qu'il peut vivre, grandir et travailler à son œuvre d'interprète. »*⁴⁴

Les spectacles qui rencontrent leur public peuvent être joués, tournés, repris sans problèmes de disponibilités, les comédiens étant engagés à l'année. Les frais de répétitions peuvent être justifiés par un nombre décent de représentations.

*« [En Suisse romande] actuellement, un spectacle est répété durant 6 semaines, à raison de 7 heures par jour et il est joué durant 3 semaines à raison de 3 heures par jour. C'est dire que l'histoire du théâtre romand aujourd'hui est d'abord celle des répétitions. Ce non-sens ne saurait durer sans engendrer des problèmes artistiques irréversibles. »*⁴⁵

À cela s'ajoutent évidemment la synergie et la dynamique de collaborateurs réunis sur la durée autour d'un outil efficace. À côté des spectacles, des ateliers de recherche peuvent être mis sur pied, des partenariats ou des échanges deviennent possibles.

Le Théâtre des Osses, projet collectif, est le résultat d'un travail formidable, mené avec une volonté sans faille par une équipe performante et motivée.

⁴³ Ce souci d'efficacité du travail des comédiens permanents est résumé ainsi par Vilar : « *Seul un ensemble de comédiens engagés à l'année (et pour des années) permet la constitution d'une équipe de garçons et de filles solides, comprenant vite, exécutant et travaillant sans rêveries inutiles, perfectionnant leur propre talent, cherchant un style d'interprétation vrai et humain, sans grimacer et coups de gueule ridicules, jouant enfin le jeu sans cesse remis en cause de leur métier d'interprètes.* » in *Le théâtre, service public*, Jean Vilar, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1986, p.183.

⁴⁴ Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, 1988

⁴⁵ Idem

S'inscrivant dans une idée du théâtre qui va de Copeau à Jean Vilar en passant par Ariane Mnouchkine, Gisèle Sallin dirigera dès l'automne 2002 la seule troupe permanente de Suisse romande⁴⁶.

⁴⁶ Avant le Théâtre des Osses, le Théâtre Populaire Romand de Charles Joris n'a pas été la seule expérience d'une troupe permanente en Suisse romande. L'analyse de Bernard Bengloan est intéressante : « *L'ambition d'une troupe cohérente et conséquente avec elle-même se voit constamment remise aux calendes grecques. Il semble qu'inconsciemment, par aveuglement, on veuille la faire échouer. Comme s'il n'y avait pas de réussite collective possible dans ce pays. Comme si indécente et immorale était la réussite collective. Comme si elle mettait en péril les fondements mêmes de la nation.*

Dans les années 70, Charles Apothéloz avait en cinq années l'ambition de former une troupe de 25 comédiens et comédiennes dans la région lausannoise. Il a échoué. Ou plutôt le politique, l'absence de politique l'a fait échouer.

Un peu plus tard, à Genève, au Théâtre de l'Atelier puis au Nouveau Carouge, François Rochaix essaie de maintenir un collectif de production. Il a échoué. Ou plutôt l'administratif, le bureaucratique, le politique le firent échouer.

*Dans les années 75, un groupe de comédiens chevronnés (30-50 ans) avec André Steiger tente de monter un collectif autogéré : le T'ACT. Il a son heure de succès. Il a échoué. Ou plutôt l'indifférence et la méfiance du politique le firent échouer. » in *La Mulette, le Théâtre en Suisse Romande 1960 – 1992*, Bernard Bengloan, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1994, p.60.*

[III . LA MISE EN SCÈNE]



1. S'entourer de collaboratrices et collaborateurs

Depuis les débuts du Théâtre des Osses, Gisèle Sallin cherche à s'entourer de collaboratrices et collaborateurs efficaces qui puissent, avec elle, se mettre au service des oeuvres et des comédiens.

Si la mise en scène est au centre du « processus théâtral », c'est le comédien qui est au centre du théâtre même. Pour le servir, il est capital pour Gisèle Sallin de s'adjoindre les prestations de scénographes, chorégraphes, éclairagistes ou administrateurs de qualité, performants et professionnels.

En 1981, dans le programme du spectacle « S. Corinna Bille », elle résume cette quête ainsi :

« Durant nos deux premières années de travail, nous nous sommes adjointes tout d'abord Rose-Marie Hemmer, qui a pris la responsabilité de toute l'administration. Elle réalise un travail indispensable et exigeant. Plus tard, et au fur et à mesure de nos projets, nous avons rencontré Michel Boillet éclairagiste, Max Jendly musicien, et Dominique Jeanneret graphiste. Tous trois sont aujourd'hui un peu des nôtres et ceci pour différentes raisons très importantes. D'abord parce que nous admirons et leur talent et le sérieux de leur travail. Ensuite parce que nos rencontres sont heureuses ; nous avons un vrai plaisir artistique à rêver, à inventer, à chercher, à fantasmer sur un projet ou sur un autre. Et puis aussi parce que Dominique Jeanneret, Michel Boillet et Max Jendly s'investissent dans chaque spectacle du Théâtre des Osses et risquent avec nous de se tromper. C'est d'autant plus formidable que notre principal objectif actuellement est d'essayer de rendre à l'acteur sa juste place : la première, au centre du théâtre. Le théâtre, pour nous, est un jeu, mais jouer est un art. Cet art est fait d'idées, de sensualité, d'imaginaire, de chair et de sang. L'acteur est le praticien mystérieux de cet art. Lui seul possède ce pouvoir créateur-là. C'est son talent. Et c'est lui seul qui crée l'événement théâtral. Il n'est donc pas facile de comprendre que si toutes les autres professions du théâtre sont absolument nécessaires, elles ne sont cependant pas strictement indispensables. Si l'une de ces professions entrave la création de l'acteur, il n'y a plus de théâtre. Il n'y a plus que des démonstrations et des parades. Par contre lorsque toutes ces professions s'harmonisent à l'acteur, l'on assiste à une représentation théâtrale d'une force si grande et d'une séduction telle, qu'elle nous trouble pour longtemps. Nous espérons pouvoir vivre un jour cet événement unique, mais, comme toute oeuvre d'art, elle demande des années de travail. »⁴⁷

Il s'agit donc de rencontrer les personnes idéales pour s'occuper de chaque secteur d'activité théâtral afin de pouvoir vivre un jour « cet événement unique ». Il est difficile de distinguer les « types » de collaborateurs nécessaires à la création de l'événement théâtral. Cependant il est possible de distinguer, dans le parcours théâtral de Gisèle Sallin, les collaborateurs administratifs et techniques liés avant tout au Théâtre des Osses, et de manière plus générale les

⁴⁷ Programme du spectacle « S. Corinna Bille », Gisèle Sallin, 1981

collaborateurs « artistiques » avec qui elle travaille régulièrement pour ses mises en scène, au Théâtre des Osses comme ailleurs.

a) Au sein du Théâtre des Osses

La première tâche, dès 1979, fut de doter le Théâtre des Osses d'une équipe administrative responsable et efficace (diffusion, secrétariat, comptabilité). Comme le dit Jean Vilar au sujet du T.N.P., « *Comment fut constituée l'équipe ? Dans l'ordre chronologique, disons que la constitution des services du plateau et de l'administration fut mon premier souci. Un comédien mal administré est perdu.* »⁴⁸

L'exercice des activités artistiques ne peut exister sans une bonne administration. C'est ainsi qu'au fil des ans, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud se sont attachées des administratrices fidèles. Après Rose-Marie Hemmer durant la première phase du Théâtre des Osses, de 1979 à 1983, Sylvia Sommer reprend l'administration en 1986. À partir de là, les rencontres se sont succédées pour réunir l'administration actuelle.

Anne Jenny, comédienne au Théâtre des Osses de 1988 à 1996 (de « Antigone » à « Eurocompatible ») et actuelle responsable de la diffusion des spectacles en Suisse et à l'étranger résume son parcours ainsi :

« J'ai découvert le Théâtre des Osses en 1980, alors que j'étais à l'école. Je faisais du théâtre en amateur et j'étais allée voir « Solange et Marguerite » au petit théâtre du Stalden à Fribourg. J'avais adoré ! Le lendemain matin, je descendais la rue de Lausanne et j'ai vu le tube Citroën des Osses qui finissait de grimper la Grand-Fontaine : je me suis prise à rêver de cette vie-là, et ai fini par penser que de toute façon tout cela n'était qu'un rêve absolument inatteignable. En 1984, je me suis inscrite aux cours d'art dramatique du Conservatoire de Fribourg où Gisèle enseignait. Je lui ai parlé de mon rêve de devenir comédienne, et elle a accepté de me préparer en compagnie de Nicolas Rossier. Nous avons passé les différents concours, je suis entrée à l'ESAD à Genève et Nicolas à Strasbourg.

Comme j'avais fait une formation commerciale avant ma formation universitaire, je savais taper à la machine et autres choses du genre, donc j'ai proposé mes services aux Osses pour le lancement de l'époque II (à partir de 1986). Lorsque la première subvention est tombée en 1988, il a été décidé de monter « Antigone ». À cette époque, j'ai été engagée au Théâtre de Carouge, je faisais des remplacements dans des écoles pour éviter le plus possible d'aller timbrer et pendant mon temps libre, je travaillais aux Osses. C'est à ce moment que j'ai appris avec Gisèle et Véronique les divers aspects de ce métier : en jouant (« Antigone », « Les Enfants de la Truie »), en travaillant à la vente des spectacles, à la production, à la publicité, à l'assistanat de scénographie, de technique, etc...

⁴⁸ *Le théâtre, service public*, Jean Vilar, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1986, p.185.

En 1990, en entrant dans le « Petit La Faye », mon travail s'est complété avec l'organisation de l'accueil des spectacles invités dans le cadre des mini-saisons, l'organisation des archives, des stockages de décors, d'accessoires, de costumes et aussi beaucoup de travaux physiques et pratiques. Voilà comment, peu à peu, on m'a confié des responsabilités. Je jouais et en même temps travaillais à l'administration. En 1994, j'ai pu cesser les activités accessoires (pour compléter le salaire forcément très modeste des Osses), tandis que le pas définitif vers un plein temps salarié à l'administration s'est fait en 1996, à la création de la Fondation du Théâtre des Osses. »

Ce parcours est représentatif des rencontres essentielles qui jalonnent l'existence du Théâtre des Osses. Pour la majorité des collaborateurs, les routes se sont croisées sur des coups de cœur. La particularité et la grande force du projet défendu par Gisèle Sallin et Véronique Mermoud ont en effet permis à quelques-uns de s'y reconnaître.

Les premiers temps imposent à tout le monde des conditions salariales modestes, un investissement gigantesque dans l'organisation (en plus de l'administration, il faut s'occuper aussi de toute l'infrastructure d'accueil, de la cafétéria, du déplacement et du stockage des décors, etc...) tandis qu'il faut encore travailler à côté pour gagner sa vie.

En 1990, la subvention annuelle renouvelable passe de 50'000 FS (33'333) à 200'000 FS (133'333). Le Théâtre des Osses décide d'engager à plein temps une personne responsable de l'administration. Marie-Claude Jenny résume son engagement ainsi :

« Je suis allée voir un soir « Les Enfants de la Truie » et, après la représentation, j'ai discuté avec Gisèle. Je lui ai parlé du travail peu intéressant que je faisais depuis quelques mois dans un bureau d'avocats, et de mon désir de m'investir dans une profession. Le lendemain, elle m'appelle chez moi et me propose un rendez-vous. Je n'oublierai jamais ! J'ai commencé à travailler pour le Théâtre des Osses le 1^{er} février 1990, et dès juillet nous nous installons dans le lieu provisoire du Petit La Faye. C'est Gisèle et Véronique qui m'ont formée pendant 3 ans, le temps de faire le tour des différentes tâches et être autonome. Les Osses étaient un petit lieu sans beaucoup de moyens, il fallait s'occuper de tout simultanément. Aujourd'hui, je me suis spécialisée dans la comptabilité et occupe la fonction de directrice administrative. »

En 1999, le Théâtre des Osses engage Stéphanie Chassot (qui jusque-là, parallèlement à des études universitaires et de l'enseignement, travaillait régulièrement à la cafétéria du théâtre) pour prendre en charge la gestion de la cafétéria et de la promotion. Depuis 2001, elle s'occupe du secrétariat de direction et du service de presse (relations publiques, promotion, publicité, etc...).

En plus de l'administration, il faut évidemment trouver une personne talentueuse et motivée pour la responsabilité de tout l'aspect technique.

En 1988, après avoir travaillé durant plusieurs années avec Michel Boillet, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud rencontrent Jean-Christophe Despond, éclairagiste

et monteur-électricien de formation. Il effectue d'abord la régie des spectacles, puis réalise lui-même les éclairages. Peu à peu, en plus de l'éclairage, il prend la responsabilité de toute la technique (participe à l'aménagement du « Petit La Faye », à la construction des décors, etc...). Comme la plupart des collaborateurs, il cumule les engagements dans différents projets en plus de son travail au Théâtre des Osses, jusqu'à son engagement à plein temps en 1998, en tant que directeur technique.

Il est impossible ici de décrire la somme formidable de travaux divers qu'a réalisés, au fil des ans, Jean-Christophe Despond. Comme tous les membres de l'équipe fixe du Théâtre des Osses, il participe à la réalisation d'un rêve avec un dévouement total et une exigence artistique exemplaire.

b) Collaborations artistiques

Gisèle Sallin aime à s'entourer, comme pour l'administration et la technique, de collaborateurs efficaces et fidèles pour toute la conception artistique de ses spectacles. C'est ainsi que se retrouvent régulièrement à ses côtés des professionnels en charge de différents aspects de la mise en scène : des musiciens, une chorégraphe, des scénographes.

i) La musique

La musique a très tôt occupé une place importante dans les mises en scène de Gisèle Sallin. Il ne s'agit cependant jamais d'utiliser la musique comme un effet, mais bien plutôt de chercher une vraie « musique de théâtre », des ambiances sonores « justes », quelque part entre le jazz et la musique classique, entre l'expérimentation et le cabaret. Dès les premiers spectacles du Théâtre des Osses, elle collabore avec le musicien fribourgeois Max Jendly, compositeur et fanatique de jazz. Il réalisera la musique de scène sur une dizaine de spectacles et signera les partitions originales chantées de la pièce « Le Bal des Poussettes »

Depuis « Les Rats, les Roses » en 2000, Gisèle Sallin collabore ponctuellement avec la compositrice fribourgeoise Caroline Charrière, musicienne de formation classique.

Sylviane Huguenin-Galeazzi s'occupe depuis 1989 de la préparation des chœurs, que ce soit pour les créations originales telles que « Le Bal des Poussettes » ou « Les Rats, les Roses », pour les chœurs baroques du « Malade Imaginaire » ou pour les chansons type « cabaret » de Paul Burkhard (« Frank V »). Une place importante est donnée aux répétitions de chant durant la préparation des pièces qui le demandent. Si les comédiens ne sont pas forcément chanteurs, le chant exige tout de même beaucoup de travail, d'engagement et de précision.

ii) La chorégraphie

Pour le spectacle « Les Enfants de la Truie » en 1988, Gisèle Sallin a ressenti le besoin de collaborer avec un ou une chorégraphe afin de régler les mouvements des comédiens dans l'espace de manière précise et originale. Véronique

Mermoud, qui avait travaillé avec elle sur un spectacle au Théâtre de Carouge, lui propose alors de rencontrer la chorégraphe Tane Soutter.

De retour en Europe dans les années 1980 après s'être formée à la danse classique et contemporaine aux USA (elle a été interprète dans des comédies musicales prestigieuses), Tane Soutter développe un intérêt pour le mouvement chorégraphique dans le théâtre parlé. Cette rencontre sera décisive pour Gisèle Sallin. Elle n'aura depuis de cesse de collaborer avec Tane Soutter dont le « programme » rejoint ses idées fondamentales :

« Quelle est la place du mouvement au théâtre ? Primordiale, essentielle dirais-je, car il n'y a pas de parole sans mouvement, si petit soit-il. Parfois même, comme la musique ou le silence, le corps dit mieux, ou plus, ou autrement que les mots. Il est porteur de sens et touche le spectateur par le biais de l'intuition.

Le corps est intelligent, il a une mémoire, un instinct où le comédien puise des sensations, des pulsions créatives dans la recherche de son personnage.

Un exemple : 3 comédiens se déplacent sur un plateau, selon les intentions de la mise en scène et déjà apparaissent des axes chorégraphiques. En effet, entre ces personnages, il est question de rythme, de tension, de rapport à l'espace, à l'autre, au sol et surtout au sens. Dans ces déplacements, un dos penché en avant plutôt qu'en arrière, un mouvement de tête, une accélération, des grands ou des petits pas, un arrêt, etc., ce langage chorégraphique contribue à « nourrir » la mise en scène tout en gardant le cap de la dramaturgie. »⁴⁹

Dans toutes les mises en scène de Gisèle Sallin, le corps occupe une place aussi importante que le texte. Elle « construit » ses tableaux comme une peintre, minutieusement, avec un sens de l'espace et du geste juste époustouffants. Sachant qu'un corps « raconte » beaucoup, main dans la main avec Tane Soutter, elle dirige les comédiens dans la construction de leur personnage physiquement, « concrètement » afin que le corps raconte la même histoire que la dramaturgie, ou que tout au moins corps et texte aillent de pair dans la même direction, dans le sens de l'œuvre.

« Dans le mouvement, le geste, l'écoute, je cherche à dégager un esprit qui permette aux acteurs de participer physiquement à la poétique de l'image. Je tente d'aller le plus loin possible pour trouver un « dire » des corps lié à la langue de l'auteur. Ce « dire » passe par des mises en périls, exige rigueur et voudrait aboutir à une présence en scène qui irradie et bouleverse. »⁵⁰

Un jour, Gisèle Sallin m'a confié : « Mon plus beau compliment m'a été donné par un étudiant sourd lorsqu'il m'a dit avoir tout compris et adoré « Le Malade Imaginaire ». C'est le résultat de 10 ans de travail avec Tane et la preuve que la démarche est juste. »

⁴⁹ Programme du spectacle « Le Cavalier Bizarre », Tane Soutter, 2001

⁵⁰ Intentions de mise en scène, « Le Grabe », Gisèle Sallin, 1995

Les comédiens « bougent » dans le sens des personnages, dans le sens de leur fonction sociale, de leur rapport à l'autre. En cela, le travail corporel de Tane Soutter peut s'apparenter à la partie physique du fameux *gestus* brechtien.

« Le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un gestus social. [...] Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions, de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'amplifier l'ensemble tout entier. »⁵¹

Le travail corporel s'articule autour de différents axes : en plus du travail sur les gestes, positions et démarches des comédiens, Tane Soutter est parfois amenée à réaliser des chorégraphies dans le sens premier du terme, ainsi les danses baroques de la fin du « Malade Imaginaire », les danses poétiques du « Arlequin Poli par l'Amour » ou la macabree déjantée du « Cavalier Bizarre ».

Avec Gisèle Sallin, Tane Soutter travaille également sur l'animation de marionnettes. Elle a ainsi dirigé les répétitions techniques de manipulation sur les spectacles pour enfants « Ulysse » et « Les Enfants Chevaliers » d'Isabelle Daccord et Julie Delwarde.

iii) La scénographie

Jusqu'en 1994, Gisèle Sallin a collaboré avec divers scénographes sans jamais trouver de relation artistique pleinement satisfaisante. Il lui fallait encore trouver la personne qui puisse plonger avec elle dans la dramaturgie des oeuvres selon un angle visuel et « pratique », quelqu'un qui puisse « comprendre » et rêver les projets comme un vrai partenaire. Jusqu'à sa rencontre décisive avec le belge Jean-Claude De Bemels⁵², la scénographie était en effet le seul domaine artistique autour de la mise en scène où manquait le partenaire idéal.

Le premier projet confié à Jean-Claude De Bemels, rencontré en Belgique grâce à une connaissance commune, fut la scénographie de « Diotime et les Lions » de Henry Bauchau, monologue épique, poétique et imagé.

Le scénographe lui présente sa maquette dans les caves de sa maison de Bruxelles. Un dispositif simple : 50 perches en bois de 45 mm de diamètre et de 5 m de long, reliées entre elles par des fils pour former un carré de 5m de côté. Le tout suspendu à 6 fils manipulés par un régisseur par l'intermédiaire de 6 treuils manuels. Gisèle Sallin est d'emblée séduite et conquise par le projet.

Le résultat de cette première collaboration est époustoufflant d'intelligence et de simplicité. Le décor est ici un vrai partenaire pour la comédienne, Véronique Mermoud. Entre les mains de Gisèle Sallin, le carré mobile de bambou modifie en

⁵¹ *Petit organon pour le théâtre*, Bertolt Brecht, collection Scène ouverte, L'Arche, Paris, 1978.

⁵² Peintre autodidacte, Jean-Claude De Bemels, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre-Bruxelles (dont il dirige depuis 1989 l'Atelier de scénographie) a derrière lui plus de 200 réalisations au théâtre, au cinéma et à l'opéra. Il a collaboré avec nombre de metteurs en scènes en Belgique (Philippe Sireuil, Marcel Delval, Martine Wijckaert ou encore Patrick Mossou et Nicole Bonté) et à l'étranger.

permanence l'espace de jeu et, grâce à l'éclairage, lui donne tout son sens. Il devient mur, flan de cheval, prison, barrière à franchir, toit de tente pour dormir, dune dans le désert, ciel à la belle étoile tandis que le régisseur en coulisses travaille dans l'ombre en permanence, avec sensibilité.

Pour la première fois, une scénographie répond aux attentes et comble les désirs visuels et poétiques de Gisèle Sallin. De manière plus pragmatique, la scénographie de Jean-Claude De Bemels répond à ses questions fondamentales sur un espace de jeu qui soit à la fois théâtral et concret, dans une « esthétique » et une « fonctionnalité » justes, sensibles et cohérentes, et en même temps lui en pose de nouvelles.⁵³

« Mes relations avec la scénographie ont été laborieuses, souvent houleuses. La bonne fortune a fait que certains de mes espaces théâtraux ont été réussis mais d'autres ont beaucoup souffert de « quelque chose »... mais de quoi ?

C'est « Diotime et les lions » qui a occasionné ma rencontre avec Jean-Claude De Bemels. Notre travail fut très secret, peu loquace. Mais un courant de fond a passé entre nous. Pour la première fois, j'étais d'accord avec le mot : scénographie. Cette intervention dans l'espace qui dépasse le support, le commentaire et devient une poétique de l'image, convoque l'interaction des jeux et sollicite la modification. Pour la première fois la scénographie me posait des questions et exigeait des réponses. J'étais dans la joie de l'espace théâtral ludique. »⁵⁴

Composée de fils, de poulies et de bambous, cette scénographie n'utilise que les vieilles ficelles de la machinerie théâtrale mais dans un esprit résolument nouveau et contemporain. Le concept nourrit la dramaturgie, la dramaturgie nourrit le concept. C'est autour de ce rapport d'échange que vont se dessiner les futures réalisations de Jean-Claude De Bemels et Gisèle Sallin.

Ensemble ils réaliseront les spectacles « Le Grabe » et « Arlequin Poli par l'Amour » (1995), « Eurocompatible » (1996), « Le Malade Imaginaire » (1997), « Frank V » (1998), « Le Triomphe de l'Amour » (1999), « Les Rats, les Roses » (2000) et « Le Cavalier Bizarre » (2001) au Théâtre des Osses ainsi que les opéras « La Périchole » (1997) et « L'Etoile » (1999) à l'Opéra de Fribourg.

Leur collaboration semble évidente, comme les sont celles qui lient Benno Besson à Jean-Marc Stehlé ou Ariane Mnouchkine à Guy-Claude François, soit deux créateurs réunis autour d'une même idée du théâtre.

En 1997, Jean-Claude De Bemels invite Gisèle Sallin à diriger deux classes de scénographie à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre-

⁵³Pour définir son travail, Jean-Claude De Bemels dit : « *Le scénographe conçoit l'espace d'une représentation théâtrale. Non seulement l'espace de jeu où évolueront les comédiens, danseurs ou chanteurs, mais parfois aussi l'espace des spectateurs, de façon à créer des rapports privilégiés entre le spectateur et l'acte théâtral. À l'aide des volumes, des matières et des couleurs, le scénographe crée l'espace spécifique qui répondra le mieux aux impératifs du texte et de l'action : espace partenaire de jeu pour les comédiens ; espace porteur de symboles, de réalités, de contresens... ; espace éphémère qui vit au rythme des ombres et des lumières. Le scénographe participe à la magie du théâtre en apportant sa créativité personnelle à l'équipe qui réalise le spectacle, tout en assurant la cohérence de tous les éléments visuels de la représentation. »*

⁵⁴ Intentions de mise en scène, « Le Grabe », 1995

Bruxelles. Elle découvre, lors des examens de diplôme, le projet d'une élève sortante, Julie Delwarde, soit une scénographie d'un spectacle pour enfants, avec acteurs et marionnettes, d'après l'épopée d'Ulysse. Le projet la séduit tellement qu'elle propose à la scénographe de collaborer avec la jeune auteure fribourgeoise Isabelle Daccord, auteure du « Grabe », révélée au public par le Théâtre des Osses en 1995, pour écrire et réaliser le spectacle.

La pièce « Ulysse », mise en scène par Gisèle Sallin, voit le jour en 2000, dans une coproduction entre le Théâtre AmStramGram de Genève et le Théâtre des Osses. Julie Delwarde et Isabelle Daccord continueront leur collaboration avec un autre spectacle pour enfants, « Les Enfants Chevaliers », toujours mis en scène par Gisèle Sallin au Théâtre des Osses en février 2002.

2. Répertoires classique et contemporain

Durant la première phase de travail du Théâtre des Osses, Gisèle Sallin ne met en scène que des pièces contemporaines ou de création. C'est auprès de Benno Besson qu'elle apprend à connaître et à apprécier véritablement le répertoire classique. Depuis, elle alterne régulièrement les deux répertoires, toujours avec au centre de ses préoccupations (avec pour principal « moteur ») le même amour fondamental de l'acte théâtral.

a) Le répertoire classique

Si la première approche du répertoire classique se fait avec le spectacle « MEDEA » de Jean Vauthier, adaptation de la pièce de Sénèque, la première mise en scène d'une pièce antique par Gisèle Sallin, depuis la reprise des activités du Théâtre des Osses en 1986, est « Antigone » de Sophocle en 1988. Elle a alors 39 ans et à ce sujet m'a confié :

« Il était temps qu'enfin je me penche sur le théâtre classique. C'était sans doute le dernier moment. C'est à travers Sophocle et Molière, Racine et Marivaux que j'ai fait mes classes. C'est comme en musique : avant de maîtriser l'instrument, il faut faire ses gammes. Qui sait combien de pots de fleurs Picasso a dû dessiner avant de peindre Guernica. »

Outre la nécessité « pédagogique » de se frotter à un répertoire qui a fait largement ses preuves, il y a la rencontre avec le public fribourgeois, véritable déclencheur.

« [Antigone] a provoqué un événement parmi le public auquel nous ne nous attendions pas. Nous avons choisi de monter cette oeuvre pour sa modernité, son actualité brûlante, sa poésie, pour l'intérêt des rôles proposés aux jeunes et pour la valeur du texte français d'André Bonnard. Antigone de Sophocle est une pièce politique, comme la plupart des grandes pièces. Nous entendons le mot politique dans son sens étymologique, c'est-à-dire : « politique : qui s'occupe des affaires de la cité ». Antigone de Sophocle date de 441 avant J.-C.

L'événement qui eût lieu parmi le public [...] fut ce « plaisir tragique » - dont parle André Bonnard - de se reconnaître aujourd'hui dans une oeuvre qui a 2400 ans.

Cet événement signifie [...] que le théâtre a le pouvoir de relier l'individu à son humanité à travers le temps. »⁵⁵

Le « choc » de cette rencontre entre un public fribourgeois populaire et une oeuvre antique, forte et politique, inscrira Gisèle Sallin (et le Théâtre des Osses) sur la voie tracée avant elle par Jean Vilar ou Ariane Mnouchkine, pour qui le répertoire classique constitue la base essentielle de l'art théâtral.

« Ce « style » de théâtre populaire ne pouvait naître que de la présentation privilégiée des classiques, de ces oeuvres-mères où tout peut et doit sortir, et qui appartiennent à tous (c'est pourquoi elles défient le temps). Et qui n'ont jamais eu pour effet que de provoquer la réflexion du spectateur. Elles s'adressent naturellement au peuple, et constituent, dans le domaine de la culture, le point de ralliement, au niveau le plus élevé, du plus grand nombre. »⁵⁶

Gisèle Sallin monte Antigone de manière résolument actuelle. La scène est presque nue, les hommes portent des complets-cravates. C'est bien la résonance contemporaine de l'oeuvre qui est au centre des intérêts. L'amour d'Antigone révèle la cruauté de Créon, l'humanité d'Antigone se dresse, fière, face au totalitarisme.

« [Antigone] est l'utopie. Dans le sens premier du terme, à savoir « u-topie » : qui n'a pas lieu.

Et ce qui n'a pas lieu, c'est l'amour. Non pas celui qui comble parfois nos vies privées, mais l'amour en tant qu'acte politique.

Chœur : « La nature est pleine de merveilles, mais l'homme est le chef-d'oeuvre de la nature. »

Or l'amour seul peut faire de l'être humain le chef-d'oeuvre de la nature. J'entends par amour la capacité d'aimer librement un être libre. D'aimer qu'il vive avec ses propres lois par simple droit d'existence. Cet acte seul nous donne notre humanité, notre dignité et également notre intelligence.

Antigone refuse à Créon le droit d'établir un pouvoir, de diriger un Etat, d'être le roi d'une cité dont les lois ne tiennent pas compte du seul comportement qui nous accorde notre humanité.

L'acte d'Antigone est public. Il est politique. Il est utopique. Il est mortel. Créon le roi, le chef de la cité traverse sous nos yeux le tunnel de l'horreur qui va de la peur à la méchanceté, à la bêtise puis au terrorisme, à la torture, au crime par incapacité d'aimer autre chose que lui-même en état de domination, par perversion.

Antigone est u-topie. Elle est une figure d'art, un artifice, une pure image.

Si le repentir de Créon soulève en nous de la tendresse, ses actes néanmoins laissent derrière lui le vide, le vide, le vide...

L'utopie-Antigone restera-t-elle un artifice de théâtre ? Un divertissement ? Le théâtre n'est que du vent... A-t-il lieu ? Si oui, n'est-il pas ce lieu même où, par-

⁵⁵ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.47

⁵⁶ *Le théâtre, service public*, Jean Vilar, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1986, p.242

delà la cécité, la mort, le rire, il est possible de percevoir que l'utopie est en nous ?

Le théâtre est-il ce lieu de transgression vers la joie ? »⁵⁷

Si le propos de la pièce est évidemment politique, l'attitude du Théâtre des Osses, qui monte « Antigone » dans un canton sans tradition théâtrale professionnelle, qui remonte « aux origines » de notre civilisation par le biais du théâtre pour dénoncer le totalitarisme, c'est également, en paraphrasant Ariane Mnouchkine, une « attitude politique ».

« On a toujours monté des classiques. [...] C'est une attitude politique que de monter Les Atrides, c'est-à-dire des pièces écrites il y a deux mille cinq cents ans. Celles-ci doivent être entendues intégralement, dans une langue la plus proche possible de l'original par des enfants de quatorze ans, à notre époque. En soi, c'est une attitude politique, ça ! »⁵⁸

C'est ainsi une attitude politique et responsable que de monter des pièces classiques et de les proposer à un jeune public lors de scolaires, et faire découvrir ainsi aux écoliers fribourgeois une part importante de notre patrimoine culturel occidental. C'est la démarche qu'a suivie Gisèle Sallin en montant au Théâtre des Osses « Les Femmes Savantes », « L'École des Femmes » et « Le Malade Imaginaire » de Molière, « Arlequin Poli par l'Amour » et « Le Triomphe de l'Amour » de Marivaux et « Phèdre » de Racine. Ces spectacles ont été vus, dans le canton de Fribourg, par près de 40000 jeunes de 1990 à 2002.

Il faut rappeler, une fois encore, que le Théâtre des Osses est la première et la seule compagnie professionnelle du canton. La décentralisation implique des conditions de travail et un engagement « pédagogique » particuliers. Faire découvrir le théâtre professionnel, son histoire et ses auteurs est une tâche noble, mais ardue. Elle passe forcément, selon Gisèle Sallin, par une visite ponctuelle du répertoire classique.

L'enjeu et la responsabilité sont de taille : chaque spectacle doit pouvoir inciter le public à s'intéresser à l'art théâtral et à y revenir. Ce d'autant plus que les subventions sont si faibles que chaque production met en péril le théâtre. Pour boucler ses comptes annuels, amortir les coûts de production et éviter la fermeture, le Théâtre des Osses ne peut se permettre le moindre « échec ». Il faut donc, à chaque fois, assurer la survie de la compagnie par un relatif succès public. Malgré cette pression énorme, Gisèle Sallin a toujours refusé de céder à la facilité et s'est engagée dès 1988 à maintenir une alternance oeuvre classique - création contemporaine.

En 1993, alors que la crise bat son plein et que le projet « Espace La Faye » s'enlise, c'est une attitude résistante et combative qui prévaut dans la décision de monter simultanément, avec les mêmes comédiens et dans un même espace

⁵⁷ Programme du spectacle « Antigone », Gisèle Sallin, 1988

⁵⁸ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.15

« Phèdre » de Racine et « L'École des Femmes » de Molière. Le Théâtre des Oses réalise alors le plus gros projet théâtral romand de la saison, avec la plus petite subvention suisse du théâtre in. En créant ces deux oeuvres du répertoire classique, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud offrent à neuf comédiens huit mois de travail et assurent une tournée importante avec plus de cent représentations devant plus de 20000 spectateurs.

À l'heure où le Théâtre des Oses est plus que jamais menacé par la crise financière qui empêche les responsables politiques d'investir dans la culture, la « réaction artistique », annoncée en exergue dans le programme de la saison, est claire et parle d'elle-même « *Et si on parlait d'amour...* ». Parler d'amour comme acte de résistance à la morosité ambiante, faire du théâtre coûte que coûte comme acte de résistance à la frilosité des acteurs politiques en matière de subventions culturelles.

« Si Phèdre et Arnolphe sont de grands personnages de théâtre, c'est qu'ils ne peuvent renoncer à l'absolu de l'amour »⁵⁹

De la même manière, en montant à tout prix (les comédiens, pour permettre la réalisation du projet, ont accepté de baisser leur salaire) le projet théâtral le plus ambitieux de Suisse romande, Gisèle Sallin et Véronique Mermoud montrent qu'elles ne peuvent renoncer à cette quête « absolue » de théâtre qui les anime depuis leur rencontre.

Si Molière est depuis « Les Femmes Savantes » en 1990 un des auteurs de prédilection de Gisèle Sallin (et un des principaux « sponsors », pour reprendre l'expression du metteur en scène suisse Philippe Menta, du Théâtre des Oses - les représentations de ses pièces ont toujours affiché complet), les oeuvres classiques sont toujours choisies, en plus de leur caractère historique ou pédagogique, selon un critère évident : leur intérêt contemporain.

« Si on rejoue aujourd'hui encore une pièce qui a deux cents, cinq cents, ou deux mille ans, on sait qu'elle a subi l'épreuve du temps. Elle a été traversée et retraversée par les interprétations, et pourtant elle résiste. Sa structure et sa langue sont techniquement éprouvées, et cela est intéressant, si le contenu reste d'actualité. »⁶⁰

C'est l'actualité du « Malade Imaginaire » qui décide Gisèle Sallin de le monter en 1997, à l'heure où, plus que jamais « *L'humanité qui se dit pensante passe d'une crise d'infantilisme à l'autre. Il y a peu de leur qui permette de supposer que nos esprits sont disposés à s'occuper d'autre chose que de nombrils et de porte-monnaie cousus sur ces mêmes nombrils.* »⁶¹

Incarnant cet « infantilisme contemporain », l'Argan de Gisèle Sallin se présente comme un gros bébé en proie aux caprices totalitaires les plus primaires, comme un adulte puéril incapable d'assumer ses responsabilités.

⁵⁹ Intentions de mise en scène, « Phèdre » et « L'École des Femmes », Gisèle Sallin, 1993.

⁶⁰ *Le Journal de la Comédie*, n°3, Genève, Décembre 1999 - Janvier 2000.

⁶¹ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.59

« Le Malade Imaginaire est en bonne santé physique, mais néanmoins il est malade et nous sommes nombreux à avoir la même maladie que lui. Argan est malade de son enfance qu'il ne peut pas quitter. Tous ses comportements l'indiquent : il ne mange que des bouillies, il est en permanence sur le pot ou dans les langes (à cause des lavements). Il s'entend avec ses filles avec lesquelles il joue, avec sa nourrice qui le gronde, avec les médecins qui sont infantiles comme lui. Le monde des adultes lui fait peur. Impossible pour lui de développer des relations normales avec ce monde-là. Comme un enfant, il est totalitaire. »⁶²

Le génie de la mise en scène de Gisèle Sallin est d'avoir fait de Béralde, frère d'Argan, un personnage vraiment atteint, lui, dans sa santé physique.

« Béralde. – (s'adressant à Argan) J'entends mon frère, que je ne vois point d'homme qui soit moins malade que vous, et que je ne demanderais point une meilleure constitution que la vôtre. »⁶³

Cette clé de lecture permet de voir enfin la « vraie » maladie d'Argan, non pas physique, mais mentale.

Avec Jean-Claude De Bemels, elle imagine un espace « épuré » aux résonances baroques. Les murs de fond, de cour et de jardin sont tapsés de rideaux de velours rouge, le sol est recouvert de tapis d'orient, seul le lit (et non pas le fauteuil) d'Argan, mobile, occupe l'espace. Au début du dernier acte, le rideau au lointain laisse apparaître la reproduction de la célèbre toile de Rembrandt « La leçon d'anatomie » où, en lieu et place du cadavre, trône au milieu des médecins un gros bébé.

La confrontation entre l'enfance d'Argan (ni paradis perdu, ni blessure morbide, ni dépression chronique, mais plutôt revendication primitive, jouissive et insatiable) et le réel de Toinette est d'une vigueur et d'une santé terribles. Si le propos de la mise en scène est bien de démasquer l'égoïsme primaire d'un adulte qui refuse de grandir, c'est avec une tendresse profonde et un humour sensible et délicat.

« Si « Le Malade Imaginaire » emporte notre absolue adhésion, c'est que cette dernière oeuvre contient, en plus du génie de l'auteur et du génie de l'acteur, celui de l'homme qui rejoint son oeuvre au moment exact de sa propre mort. [Molière] se sert de sa maladie et de sa mort pour nous faire rire. Ce rire n'est plus celui de la farce. Il est le rire philosophique de celui dont le regard critique sur l'humanité a toujours été empreint de la plus haute tendresse. Molière mourant n'est pas l'Alceste du Misanthrope. Il est Argan, l'enfant qui du fond de ses peurs, mais assis à la rampe, réclame son dû à l'amour. »⁶⁴

Lorsqu'au passage symbolique du siècle elle monte « Le Triomphe de l'Amour » de Marivaux, c'est avant tout pour les résonances contemporaines du propos.

⁶² Intentions de mise en scène pour « Le Malade Imaginaire », Gisèle Sallin, 1997.

⁶³ « Le Malade Imaginaire », Molière, Acte III, scène III.

⁶⁴ Programme du spectacle « Le Malade Imaginaire », Gisèle Sallin, 1997.

« Dans « Le Triomphe de l'Amour », on voit des personnages surpris par la naissance du sentiment amoureux et qui tentent d'exprimer ce qu'ils vivent. Je m'intéresse beaucoup à cela : mettre des mots sur ce que l'on ressent en amour. Je crois que c'est fondamental pour l'être humain, pour le monde. D'une certaine manière, l'amour éclaire la pensée. [...] Ce qui me plaît [dans cette pièce], c'est l'idée de la femme qui se sent libre de partir à la conquête de son propre désir, qui imagine pouvoir le contenter. C'est primordial aujourd'hui, tant pour la femme que pour l'homme et l'enfant, d'ailleurs. Reconnaître son désir et le satisfaire. »⁶⁵

Ainsi le choix d'inscrire régulièrement des oeuvres classiques dans le répertoire du Théâtre des Osses répond-t-il avant tout à une double préoccupation : « politique » d'abord, puisque les oeuvres choisies s'adressent toujours à la conscience actuelle du public contemporain, « pédagogique » ensuite, puisque dans un canton sans tradition théâtrale professionnelle, il relie le théâtre au public de demain.

Enfin, les pièces classiques attirent en général un public plus nombreux et plus populaire que les créations contemporaines. Le succès d'un tel spectacle est financièrement garant de la possibilité de monter à sa suite un spectacle contemporain plus « risqué ». Ce à quoi Gisèle Sallin et le Théâtre des Osses ne veulent pas renoncer.

b) Le répertoire contemporain

Jusqu'au printemps 2002, Gisèle Sallin a signé vingt-huit mises en scène, dont deux opéras. Si l'on omet ces deux derniers, on dénombre dans ces mises en scène huit créations classiques et dix-huit créations contemporaines, dont pas moins de treize créations mondiales. Onze mises en scène sont des créations d'auteurs suisses.

Ces chiffres montrent un intérêt indéniable pour la création théâtrale contemporaine, intérêt doublé d'une volonté manifeste de découverte (ou « révélation ») d'auteurs.

En regardant de près les différentes mises en scène de textes contemporains de Gisèle Sallin, il est intéressant de dégager quelques « thèmes » récurrents. Attention, il ne s'agit pas de catégoriser les différents spectacles selon une grille d'analyse définitive, ni d'établir une liste exhaustive de thèmes abordés (qui plus est, les différents thèmes relevés ici coexistent en général à l'intérieur d'une même pièce). Il s'agit plutôt de chercher quelques lignes maîtresses et de les illustrer pour mieux esquisser le parcours. En somme, repérer quelques préoccupations récurrentes pour tenter de comprendre, en partie, les moteurs qui peuvent animer une vie de théâtre.

⁶⁵ *Le Journal de la Comédie*, n°3, Genève, Décembre 1999 - Janvier 2000.

i) La question de la femme

La première mise en scène de Gisèle Sallin (créée en 1978 avec Véronique Mermoud, soit un an avant la fondation du Théâtre des Oses) est un monologue de l'auteure bretonne Emma Santos, « Le Théâtre d'Emma Santos ». Ce texte, adapté par l'auteure elle-même de son roman fortement autobiographique « La Malcastrée », est une oeuvre forte et originale, peu connue du public romand qui le découvre en création suisse (le texte fut créé mondialement par Claude Régy en janvier 1977 à Paris). La trajectoire particulière d'Emma Santos est celle de ces êtres dont le mal de vivre les mène à errer entre le monde réel, entre la normalité et l'internement, la psychiatrie. Féministe, homosexuelle et rejetée, Emma Santos est le premier personnage mis en scène par Gisèle Sallin qui, par le biais d'une écriture extraordinaire de force et de beauté, exprime théâtralement une problématique féminine, plaçant au centre du plateau, par le biais de la folie, la question de la situation et du rôle attribué à la femme dans notre société contemporaine.

Lorsqu'elle monte le spectacle « S. Corinna Bille », composé de textes tirés de son oeuvre, c'est une manière de faire connaître mieux et célébrer une des rares femme-écrivain de Suisse romande⁶⁶.

À Montréal, on l'invite à deux reprises pour monter des spectacles où la question de la femme est importante.

Ainsi, en 1995, elle est invitée à mettre en scène à Montréal le spectacle « Joie » de et avec Pol Pelletier⁶⁷. Pièce autobiographique, qui retrace l'histoire collective de la lutte des femmes au Québec à travers le cheminement individuel de l'auteure, « Joie » a rencontré un vif succès international.

L'année suivante, sur invitation de Michèle Rossignol, directrice du Théâtre d'Aujourd'hui, elle met en scène, à Montréal toujours, la pièce « Les Divines » de Denise Boucher en création mondiale. La pièce raconte le deuil de sept filles, dont toutes occupent des fonctions dirigeantes, à travers le souvenir de leur mère, « Déesse-mère » libérée qui leur a donné la vie et offert un monde nouveau. Eloge de l'amour aux parents, « Les Divines » soulèvent entre autre la

⁶⁶ Stéphanie Bille est née le 29 août 1912 à Sierre en Suisse. Elle choisira plus tard le prénom de Corinna qui évoque le village de Corin, près de Sierre, village d'origine de sa mère. Elle vécut principalement dans le Valais central, dont la nature inspira profondément son oeuvre abondante. S. Corinna Bille est l'auteure de romans, de nouvelles, comme « La Demoiselle sauvage » qui lui valut le Goncourt de la Nouvelle en 1975. Elle a publié également des poèmes et des histoires pour enfants. Elle mourut à Sierre le 24 octobre 1979.

⁶⁷ Pol Pelletier est née à Ottawa, en 1947, dans une famille polyglotte. Cofondatrice du Théâtre Expérimental de Montréal (1975-1979) et du Théâtre Expérimental des Femmes (1979-1985) où elle est très active comme comédienne, auteure, metteuse en scène, conceptrice et animatrice d'ateliers de formation, et organisatrice de conférences et de festivals. Depuis 1985, elle se consacre à une recherche approfondie sur l'art de l'acteur. Elle fonde, en 1988, le Dojo pour acteurs, centre permanent où elle conçoit et anime les programmes d'entraînement conçus spécifiquement pour les professionnels de la scène. En 1993, elle fonde la Compagnie Pol Pelletier qui assure la diffusion de ses spectacles « Joie », « Océan » et « Or » (La Trilogie) qui remporte un vif succès au Québec et à l'étranger.

questions d'une certaine responsabilité féminine « nouvelle » dans un schéma de société non patriarcale. Surtout, Denise Boucher décrit sept femmes réunies autour du souvenir d'une femme bonne et généreuse.

ii) La quête de la réconciliation

« Ma vie repose sur cette contradiction : je n'ai aucun espoir, mais une joie de vivre totale et je travaille fort pour que cette joie, qui est un don de la nature et un cadeau de mes parents, ne me quitte pas.

C'est mon trésor et il n'a pas de prix.

Je suis devenue metteur en scène parce que je ne peux me lasser de regarder la vie, d'en jouer, de la transposer, d'en rire, d'en pleurer et de la défier sur un plateau de théâtre. »⁶⁸

Défier la vie, l'interroger, tracer la carte des sentiments et des errances humaines, célébrer les peines et les désirs à la quête d'une réconciliation, voilà les moteurs profonds de Gisèle Sallin.

Forte de l'expérience autour du texte âpre et difficile d'Emma Santos, elle décide de marquer la naissance du Théâtre des Osses en mettant en scène en 1979 la « tragédie moderne » d'Albert Camus, « Le Malentendu ». Pour sa première expérience avec un groupe de comédiens (elle se confronte pour la première fois à des comédiens romands confirmés, tels que Isabelle Villars et Daniel Fillion, ainsi qu'à des jeunes comédiens « au sang chaud », Carlo Brandt et Véronique Mermoud), armée de la volonté de placer l'acteur au centre de la démarche théâtrale, elle choisit ce texte apparemment désespéré, mais qui contient en son fond une note optimiste, comme l'explique Camus :

« Un fils qui veut se faire reconnaître sans avoir à dire son nom et qui est tué par sa mère et sa sœur, à la suite d'un malentendu, tel est le sujet de cette pièce. Sans doute, c'est une vue très pessimiste de la condition humaine. Mais cela peut se concilier avec un optimisme relatif en ce qui concerne l'homme. Car enfin, cela revient à dire que tout aurait été autrement si le fils avait dit : C'est moi, voici mon nom. Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste. »⁶⁹

À travers l'absurdité du rapport homme-monde, et derrière cet « espoir » en la sincérité, c'est l'humanisme de Camus, l'humain au centre du monde, qui fascine Gisèle Sallin. C'est autour de cette confrontation entre l'Homme et le monde, complexe, absurde, exigeante et parfois laborieuse que se bâtit son théâtre.

Librement inspirée des personnages des Grées (Phorcydes), trois filles de la déesse baleine « Céto » et du dieu sanglier « Phorcys », sœurs des Gorgones dont la mythologie grecque ne dit pas plus⁷⁰, la pièce « Les Enfants de la Truie »,

⁶⁸ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.61

⁶⁹ Préface de l'édition américaine de son théâtre, Albert Camus, 1957

⁷⁰ Les Grées apparaissent dans la légende de Persée. On sait qu'elles sont nées vieilles et qu'elles se partagent un seul oeil et une seule dent.

co-écrite par Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon, parle de l'appréhension du deuil dans notre société occidentale. Située en « Extrême-Occident », la pièce raconte les errances de deux Grées, la Veilleuse et la Facétieuse, autour de la mort de la Goulue, la troisième sœur. Les deux survivantes font l'apprentissage de leur indépendance, du couple à créer, de l'existence à apprivoiser et de la mort à venir. Avec l'imaginaire des enfants, elles inventent un langage à la mesure de leur désir et discutent sur les thèmes éternels : la vie, l'amour, la mort. La vie est sans cesse à réinventer.

« Les Grées ont quelque chose d'indéfinissable qui me touche et m'émeut profondément. Par leurs naissances atrophiées qui les condamnent à la dépendance, les Grées véhiculent l'interminable soumission des femmes à la gent féminine. Cependant tout le non-dit, le non-vu, le non-vécu qu'elles portent en elles permet de rêver à une autre vie, non inventée, non définie, vierge. »⁷¹

En réinventant la mythologie grecque, la pièce décrit et « dénonce » les enfantillages d'une civilisation. Ces errances humaines, nées d'une tragédie, s'expriment cependant par l'humour et la poésie. C'est une fois encore, à travers le prisme de la douleur, l'apparition d'un espoir.

« Les Grées sont déesses et par conséquent immortelles. Et cela m'amuse beaucoup...

C'est avoir de l'humour par-dessus les montagnes que de diviniser cette condition de monstresse. C'est affirmer une vitalité immuable que d'envisager, en étant aussi peu parées, la traversée de la nuit des temps. Au fond, les Grées ont un sens aigu de la dignité. Certains appelleraient cela le tragique, pour moi c'est l'insolence même. »⁷²

Après « Les Enfants de la Truie », Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon co-écrivent « Le Bal des Poussettes », comédie de jardin en treize mouvements qui, par le biais de figures-types choisies (le jardinier, la musicienne, la touriste, les parents, la clocharde, etc...), présente quelques variations autour du vaste thème de la création. La pièce, joyeuse comédie bâtie comme une partition musicale, avec danses et chansons, célèbre la nécessité de « l'acte créateur » dans le parcours humain, que celui-ci soit artistique (la musicienne), concret (le jardinier), procréateur (les parents) ou autre. Au milieu de ces personnages qui bougent et évoluent se raccroche à ses positions un vieux Suisse immuable, Monsieur Hilaire Veuf, opposé à toute idée de changement, hermétique au rêve et au désir, résistant comme un caillou au vertige créateur.

L'être humain est libre d'accepter le vertige du désir, et libre de refuser les tourments liés à l'exercice « actif » de la vie. Le bonheur cependant, même s'il n'est pas sans doutes et sans douleurs, existe dans l'action plus que dans l'immobilité.

⁷¹ Programme du spectacle « Les Enfants de la Truie », Gisèle Sallin, 1988

⁷² Idem

La notion de « quête », de recherche, de « transformation » se retrouve dans le cycle de théâtre pour enfants entamé par le Théâtre des Osses en 1998. Constatant la méconnaissance qu'a le jeune public des grands mythes de l'histoire, Véronique Mermoud, alors directrice artistique du Théâtre des Osses, décide de mettre sur pied une série de spectacles autour des grandes quêtes initiatiques de l'Histoire.

En abordant le spectacle « Ulysse », écrit par Isabelle Daccord d'après « L'Odyssée » d'Homère, Gisèle Sallin retrouve les errances, nécessaires, du genre humain.

*« Chacun de nous, comme les enfants, a besoin qu'on lui raconte l'Odyssée pour comprendre que le siècle qui s'achève est rempli d'Ulysse qui n'arrivent pas à retourner chez eux. Des milliers d'Ulysse en errance qui écoutent le chant des sirènes. Homère est là. On est au théâtre. L'un des plus vieux texte du monde nous parle de nous. Rien n'a changé. Tout a changé ».*⁷³

Le but fondamental de ces errances, de ces quêtes, de ces désirs, de ces tourments, c'est la réconciliation. Réconciliation entre l'Homme et le monde.

La découverte de l'œuvre d'Henry Bauchau, à travers la lecture de « Oedipe sur la Route » puis la création mondiale de « Diotime et les Lions » permet à Gisèle Sallin de nommer et d'exprimer théâtralement cette quête.

« Le texte d'Henry Bauchau contient un savoir ancien qui a le pouvoir de guérir. Ce n'est pas ce texte qui doit s'adapter au théâtre. C'est le théâtre qui doit s'adapter à lui.

*C'est le théâtre qui doit comprendre pourquoi, peu à peu, il a renoncé à vivre son rôle : celui de transmettre le désir de la réconciliation intime et publique. »*⁷⁴

iii) L'élection de l'inconscient

C'est avec « Diotime et les Lions » toujours que Gisèle Sallin reconnaît la place importante de l'inconscient dans sa démarche théâtrale.

« Jusqu'à la création de « Diotime et les Lions » [...], l'inconscient n'a existé dans mon travail que grâce à la ruse. Heureusement pour moi, il était fort rusé et a réussi à s'infiltrer malgré mes barrières dans mes spectacles : il s'appelait alors rêve, poésie ou rire ou jeu ou « je ne sais pas ».

*La découverte de l'œuvre de Henry Bauchau a eu lieu lors de périls intérieurs et m'a permis enfin de nommer l'inconscient, de l'élire, de le comprendre dans l'acte créateur et dans ma vie. J'ai dû admettre et devenir capable de supporter les souffrances liées aux remuements infiniment profonds qu'exigeait mon inconscient. J'ai dû découvrir que ces souffrances, même si elles faisaient mourir, faisaient également vivre. J'ai transgressé une barrière jusque-là infranchissable. Aboli une peur panique et osé commencer à aller là où « il » veut m'emmener. »*⁷⁵

⁷³ « Faxculture », Télévision Suisse Romande, 12 décembre 1999

⁷⁴ Programme du spectacle « Diotime et les Lions », Gisèle Sallin, 1994

⁷⁵ Intentions de mise en scène, « Le Grabe », Gisèle Sallin, 1995

La découverte de l'écriture d'Isabelle Daccord, jeune auteure fribourgeoise qu'elle révèle au public en 1995 avec « Le Grabe » lui permet d'explorer, de « vivre » cet inconscient.

« Le Grabe », d'une écriture à la fois pulsionnelle et maîtrisée, met en situation des personnages symboliques (un juge, une aveugle et un maladroit) réunis autour d'un trou (le grabe) surveillé par deux gardiens, Térance et Vladock.

Les différents personnages, Vladock mis à part, refusent de se laisser tenter par l'abîme, de plonger dans ce qui est, peut être, leur propre vide intérieur, leur part non consciente. Pourtant, plonger dans l'inconnu, accepter de se laisser tomber, de lâcher prise, peut être salvateur et permet, parfois, de grandir.

« Le matériau d'écriture d'Isabelle Daccord [...] ressemble aux eaux qui s'écoulent d'un glacier en été, après les pluies.

Avant d'apparaître, ces eaux ont creusé des galeries sous la calotte et dans les profondeurs de la terre. Elles connaissent la transparence du bleu dans la glace, égrènent des musiques inventées lors de cascades intérieures, crachent des eaux sombres et caillouteuses issues de poches souterraines contenues longtemps et expulsées d'un coup.

Cette écriture est en pleine naissance : formidables poussées qui provoquent tout à la fois joies et douleurs.

L'imaginaire est relié à l'inconscient et à la fantaisie.

La langue, organique et jouissive, est maîtrisée. Personnages, lieux, situations, dialogues : la structure dramatique fonctionne.

La joie de l'enfance est un vacarme. La blessure de l'innocence perdue, saigne.

Ce matériau nouveau est à mes yeux une véritable écriture de théâtre qui désire vivre. »⁷⁶

Avec Jean-Claude De Bemels, Gisèle Sallin imagine pour scénographie une piste de cirque avec un trou en son centre.

« Le Grabe est le trou noir, habité, d'un cirque. La piste autour du Grabe, le lieu de jeu le plus ancien : celui des chœurs grecs, des chevaux de cirque et des clowns. Celui de la parade, de la poursuite et de la danse, celui du rite et des lamentations.

Si le Grabe est le centre d'un cirque, c'est qu'il est au centre du jeu, de la mise en jeu des forces conscientes et inconscientes. »⁷⁷

Ainsi, lorsqu'elle monte « Le Grabe », c'est une forme d'aboutissement de la lutte entre conscient et inconscient qui traverse ses mises en scène.

« Si je remonte le temps et observe les thèmes traités dans toutes mes mises en scène depuis 1988, je peux dessiner le labyrinthe emprunté pour arriver à mettre au centre de la scène mon inconscient, que je prenais pour mon monstre. « Le Grabe » de la pièce d'Isabelle Daccord est bien l'inconscient : celui autour duquel

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Idem

on tourne, qui exige sans cesse d'être nourri, qui fascine, terrorise, blesse et éblouit. »⁷⁸

En 2000, elle met en scène une autre pièce d'Isabelle Daccord, « Les Rats, les Roses », pièce exubérante, chaleureuse et grave, écrite sous la forme d'un quintette de cordes (deux violons - les garçons, deux alti - les filles, une contrebasse - le jardinier). Chassé-croisé entre le monde de la raison, du rationnel, organisé et celui de l'irrationnel, de la pulsion, la pièce présente quatre personnages, deux garçons et deux filles, perchés sur un mur. Au pied du mur, se trouve un jardin gardé par un jardinier, dit « Le Rat », qui soigne ses roses sous les regards tantôt intrigués, tantôt effrayés des quatre protagonistes. Un des quatre personnages, Soprano, rêve de descendre du mur et de toucher terre tandis que les autres, terrorisés, font tout pour l'en empêcher.

Comme pour « Le Grabe », il s'agit d'une fable philosophique, à la langue musicale, sur les angoisses existentielles qui empêchent de poursuivre les rêves les plus profonds. Opposant la raison, le rationalisme au désir et à la pulsion, Isabelle Daccord sonde et questionne sans cesse le conscient et l'inconscient.

Cette quête consciente et inconsciente du rêve est au centre de la démarche de Gisèle Sallin lorsqu'elle monte en automne 2001 « Le Cavalier Bizarre » de Ghelderode. La fable est à priori résolument sinistre : un groupe de vieillards enfermés dans un hospice du temps jadis est tout effrayé à l'approche d'un cavalier qui n'est autre que la Mort et qui ne les épargnera que pour s'en aller avec un nouveau-né. Interrogée sur les raisons de monter cette pièce, Gisèle Sallin écrit :

« [Pour] rester dans le rêve, dans une poétique active ; oser inventer une théâtralité, des langages, des sons, des images profondes.

Faire la peau aux réalismes ; quitter le matériel.

S'aventurer avec les acteurs dans une quête de la théâtralité.

Se lancer dans le vide et dans l'angoisse. »⁷⁹

La démarche tout au long du processus de mise en scène suit les impulsions conscientes et inconscientes de tous les collaborateurs : scénographe, costumière, éclairagiste, chorégraphe, compositrice, comédiens. Pour faire « apparaître » la pièce de Ghelderode, Gisèle Sallin a « permis » à l'inconscient de s'immiscer dans le travail. Nourri des incertitudes, des angoisses mais aussi des joies et des plaisirs de tous les protagonistes, le spectacle s'est peu à peu dessiné « de lui-même ». Comme si « l'élection de l'inconscient » dont parle Gisèle Sallin avait été le moteur du travail, comme si les pulsions instinctives de Ghelderode avaient été mises à jour grâce à un inconscient collectif.

iv) La critique par le rire

Souvent Gisèle Sallin parle de la nécessité du rire pour mieux cibler la critique.

⁷⁸ Intentions de mise en scène, « Le Grabe », Gisèle Sallin, 1995

⁷⁹ Programme de la saison 2001-2002 du Théâtre des Osses

« La critique, la subversion, la réflexion sont recevables à travers le rire : il déclenche une respiration plus profonde ; des accès à d'autres sensations s'ouvrent ; on comprend mieux. »⁸⁰

Dans la première pièce qu'elle a écrite, « Ida 1^{ère}, Papesse », Gisèle Sallin utilise avant tout le rire pour véhiculer sa critique. La pièce, gigantesque farce à 25 personnages sur la chute de la papauté, nous présente un groupe obscur de « Révérendissimes Abbesses » qui organise un putsch afin de ravir le pouvoir aux hommes et de placer une femme à la tête de l'église. Ida devient ainsi la première Papesse de l'Histoire. Son élection entraîne l'effondrement des cours de la Bourse mondiale, l'explosion (au propre et au figuré) du Vatican et une forme jubilatoire de panique générale. Derrière la comédie, « *anti-cléricale, bien sûr, mais surtout anti-morosité et anti-tristesse* »⁸¹, Gisèle Sallin brosse le portrait peu reluisant d'un pouvoir établi, centralisé, fort et de sa domination. Par le biais de la farce et de la caricature, elle démonte, un par un, les rouages du pouvoir catholique, en le confrontant à l'improbable (« Et si une femme prenait la tête de l'église ? »). Les médias, les politiques, les banques et le monde de la mode ne sont d'ailleurs pas en reste, chacun en prend pour son grade. Mais plus encore que la critique, c'est la remise en question d'une chose considérée par la plupart comme établie, à travers nombre de situations burlesques délibérément exagérées, qui semble intéresser Gisèle Sallin.

De la même manière, nombre de ses mises en scènes utilisent le rire pour faire éclater la critique. À titre d'exemple, le spectacle de café-théâtre « Eurocompatible », co-écrit avec Anne Jenny, raconte des histoires authentiques et délirantes issues de la vie quotidienne d'un couple suisse bien rangé, submergé par le matérialisme. Le personnage interprété par Anne Jenny appelle son mari « Schatzeli » (petit mot tendre pour dire mon trésor en suisse allemand) tandis que lui appelle sa femme « Trésor ». Ils portent donc le même nom, le même training, habitent leur maison, travaillent, aiment les petits plats, font du régime, vont en vacances. Ils ont des amis, se soucient de l'écologie, lisent les magazines, regardent la TV. Ils sont très soucieux de rester en forme et, pour entretenir leurs désirs mutuels, ils soignent leur apparence. La société, pour eux, a tout prévu. À toutes leurs questions, cette société apporte une réponse qu'il suffit d'acheter en renvoyant le coupon-réponse prévu à cet effet et le bulletin de versement.

Le spectacle, fresque comique en quatre tableaux joués, chantés et dansés, traduit, par le biais d'un rire salvateur, un constat amer de société que Gisèle Sallin résume en ces termes :

« Comment se fait-il que nous ayons vendu notre plaisir de réfléchir, d'évoluer et de donner au profit d'une course effrénée pour acquérir du « fourbi », dont nous ne savons que faire et dont la montagne de déchets représente notre angoisse existentielle majeure ? Nous avons poussé sur le bouton de la bouffe, du look, de

⁸⁰ Idem

⁸¹ « Ida 1^{ère}, Papesse », intentions de mise en scène, Gisèle Sallin, Attalens, 1987

la bagnole, du gadget jusqu'à la stupidité la plus grossière. Nous sommes devenus débiles et dangereux et j'ai bien peur que d'ici peu, on ne se supporte plus nous-mêmes. »⁸²

En 1998, elle met en scène « Frank V » de Friedrich Dürrenmatt, sous-titrée « Opéra d'une banque privée » dont l'action se situe dans les milieux bancaires suisses. C'est une fois de plus l'angle de la critique par le biais du rire qui l'intéresse. À propos de cette pièce, dans une interview donnée au « Dauphiné libéré », Gisèle Sallin, en résumant la caractéristique de ses mises en scène au Théâtre des Osses, explique l'importance fondamentale du rire à ses yeux :

« On ne fait pas un théâtre militant, mais on a envie d'être politique parce qu'on vit dans un pays très normatif où il est de bon ton de se taire. C'est pourquoi on monte alternativement les oeuvres - classiques ou contemporaines - qui ont une résonance critique sur la société d'aujourd'hui. Mais on mène cet aspect-là à travers la comédie, car le rire est le véhicule premier de la critique. En ce sens, Dürrenmatt est un maître. »⁸³

3. L'opéra

Gisèle Sallin a mis en scène deux opérettes avec l'Opéra de Fribourg, soit « La Périchole » de Jacques Offenbach en 1997 et « L'Etoile » d'Emmanuel Chabrier en 1998.

Fondé en 1986 sous le nom d'Association des amis de l'art lyrique, l'Opéra de Fribourg est une association sans but lucratif. Son objectif est de promouvoir l'opéra et l'art lyrique à Fribourg et dans le canton, en favorisant l'organisation et le financement de spectacles et en donnant à de jeunes talents l'occasion de s'y produire. L'association ne dispose ni de locaux de répétitions, ni de salle de spectacle. Cependant, grâce à la ferme volonté de ses membres, elle organise chaque année la production d'un opéra, dont les représentations ont lieu dans l'aula de l'université de Fribourg, seule salle à peu près correcte de la ville pouvant accueillir 600 spectateurs.

L'Opéra de Fribourg ne dispose pas de moyens comparables à ceux des Opéras de Lausanne et Genève. Par contre, il bénéficie d'un « terrain » artistique favorable. Le canton de Fribourg et son Conservatoire sont réputés pour être, sur le plan de la formation musicale, d'excellente qualité. Dans ce contexte, l'Opéra de Fribourg mise, pour justifier son existence malgré la précarité de ses moyens, sur la révélation de jeunes talents, issus pour la plupart du Conservatoire de Fribourg.

Ce dernier est en outre le premier Conservatoire de Suisse romande à avoir intégré dans le cursus des chanteurs des cours d'interprétation dramatique. Cette initiative, due à Antoinette Faës, cantatrice et professeure de chant au Conservatoire de Fribourg, répond au constat de Gisèle Sallin : les chanteurs et cantatrices ne possèdent pour la plupart aucune des connaissances élémentaires

⁸² « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.59

⁸³ Journal « *Le Dauphiné libéré* », 29 mars 2000

en matière de jeu. Avec Antoinette Faës, elle ouvre pour les élèves chanteurs une classe d'interprétation. En cela, elle réalise le désir de Jean Vilar, qui dans un article de 1965 intitulé « *Démocratisons le théâtre lyrique* », faisait ce constat :

« [...] Dans le théâtre musical comme dans le théâtre chanté, il y a autre chose que l'interprète de génie. Il y a tout simplement une entreprise qui présente une oeuvre devant un certain public. Ce qui a été fait dans les Colombiers et les ateliers du théâtre parlé, il importe peu de savoir si cela peut être fait dans le théâtre chanté : cela doit être fait.

[...] Il est nécessaire, si l'on veut guérir enfin des somnolences littéraires du théâtre chanté, de saisir ou plutôt de prévenir le mal à l'origine. [...] Il me paraît donc indispensable qu'aux premières heures de la formation de l'artiste, les deux disciplines [chant et théâtre parlé], les deux chemins de l'interprétation ne soient pas séparés. »⁸⁴

Lorsque l'Opéra de Fribourg contacte Gisèle Sallin pour assurer la mise en scène de « La Périchole », elle accepte à condition de pouvoir s'assurer la présence à ses côtés de son « équipe artistique », à savoir le scénographe Jean-Claude De Bemels, la chorégraphe Tane Soutter et l'éclairagiste belge Serge Simon, qui avait en 1995 créé les lumières du « Grabe » et « Arlequin poli par l'Amour » au Théâtre des Osses.

Avec l'exigence professionnelle qui la caractérise, elle insiste durant les répétitions sur l'audibilité du texte ainsi que sur l'interprétation, dirigeant solistes et choristes fermement, dans le sens de la fable. Avec Tane Soutter, elle fait participer « physiquement » les choristes à l'intrigue, refusant de les limiter au rôle de figurants, dans lequel on les enferme trop souvent. Avec la complicité de Jean-Claude De Bemels, elle donne une grande cohérence visuelle à l'ensemble, en jouant habilement des contraintes imposées par le lieu de représentation (le plateau de l'aula de l'université de Fribourg a une ouverture de 20 mètres pour une profondeur de 6,4 mètres).

Les différents tableaux de l'opérette représentent dans l'ordre une place de village où se trouve une taverne, le palais du Roi, une prison, puis à nouveau la place de village. Plutôt que de représenter ces différents lieux de manière réaliste, le scénographe pendrillonne le mur du fond de toiles de lin et conçoit une grande « grille » de métal composée de trois éléments, suspendue à quatre poulies, le tout étant relié à un treuil. La grille est amovible et peut s'articuler de différentes manières : verticale, elle représente la taverne du village (les comédiens peuvent se glisser à travers le rideau de fond pour entrer et sortir de la taverne). Suspendue au-dessus du plateau, la grille fait office de plafond ouvert pour le second acte, dans le palais du Roi. Enfin, une fois sa troisième partie (jusqu'ici repliée sur elle-même) dégagée, la grille « pliée en deux » et reposant au sol fait office de prison, avant de retrouver sa position verticale pour le tableau

⁸⁴ *Le théâtre, service public*, Jean Vilar, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1986, p.132-133

final. Les mouvements de grille sont effectués en coulisse par deux régisseurs plateau, à la manière de la structure de bambou de « Diotime et les Lions ». Les costumes, dessinés par Jean-Claude De Bemels, sont tous réalisés en lin. Les costumes du peuple sont salis, usés et déchirés, tandis que les costumes de Cour sont propres et richement décorés de dentelles.

Le but du procédé scénographique va de pair avec l'idée fondamentale de la mise en scène : une lecture intelligente et poétique de « La Périchole », au-delà de la satire boulevardienne et de la franche bagatelle. Ainsi, ce qui ne pourrait n'être qu'une farce vaudevillesque devient une fable intemporelle sur l'oppression, la pauvreté et la richesse, replaçant l'œuvre d'Offenbach dans ses véritables dimensions d'opéra.

Surtout, la mise en scène de Gisèle Sallin a permis à l'Opéra de Fribourg de se positionner en véritable alternative jeune et « fraîche » aux gigantesques productions de Lausanne et Genève.

En ce sens, sa démarche à l'Opéra de Fribourg est-elle la même qu'au sein du Théâtre des Oses : il s'agit de « démarquer » les productions fribourgeoises en usant et redoublant de talent, d'exigence et de travail.

Suite au fantastique succès de « La Périchole », Gisèle Sallin monte en 1998, avec la même équipe artistique, « L'Etoile » d'Emmanuel Chabrier, toujours selon le même principe : plutôt que de pratiquer une politique de prestige (et re-monter pour la X^e fois tel opéra de Mozart ou de Verdi), l'Opéra de Fribourg mise sur des artistes jeunes et des oeuvres moins connues du grand public.

C'est dans le même esprit que Gisèle Sallin prépare sa troisième collaboration avec l'Opéra de Fribourg, prévue à l'automne 2002.

[IV. PÉDAGOGIE]



La pédagogie occupe une place très importante dans le parcours professionnel de Gisèle Sallin. Son engagement en matière de formation professionnelle s'exprime principalement de deux manières : en qualité de professeure et de directrice de stage tout d'abord, mais aussi par un engagement exceptionnel envers les jeunes qu'elle décide de former.

1. Conservatoire de Fribourg et stages

Lorsqu'en 1984 le Conservatoire de Fribourg lui propose d'ouvrir une classe d'interprétation dramatique, elle hésite avant d'accepter une année d'essai. Au cours de cette année d'enseignement, elle se découvre une qualité de pédagogue et une passion pour la formation d'apprentis comédiens.

Le cours s'articule autour d'un principe essentiel : le jeu. Ses problématiques ne sont pas abordées de manière théorique, mais toujours concrètement, sur le plateau, en travaillant quelques scènes tirées des répertoires classiques et contemporains. Cette précision est importante. Gisèle Sallin a toujours préféré l'action au discours, le travail concret à l'abstraction théorique. Non qu'elle réfute les écrits de Copeau, Artaud, Jovet, Stanislavski ou Brecht : une bibliothèque est à disposition des élèves avec tous ces ouvrages théoriques. Pour elle cependant, les réponses aux questions posées par le théâtre se trouvent sur le plateau, rejoignant ainsi Ariane Mnouchkine qui dit :

« Ces textes [théoriques] sont très importants parce qu'ils confirment des choses, mais ils ne sont utiles que lorsque l'acteur les tache de maquillage, de sa sueur, de sa morve, de ses doigts pleins de gras. Un livre de cuisine tout propre signifie qu'on ne fait pas la cuisine. »⁸⁵

Sitôt les textes découverts, elle plonge avec ses élèves dans la mise en scène, les invitant à fouiller dans la réserve de costumes mis à disposition et à immédiatement proposer du jeu. Ariane Mnouchkine toujours :

« Le travail se fait d'emblée par le jeu. Pour nous, il n'y a jamais, jamais de travail à la table. On lit la pièce une fois, et le lendemain on est déjà sur le tapis. [Les acteurs] ont de vieux bouts de costumes à leur disposition pour se déguiser et ils commencent. Et on joue tout de suite. Il faut du théâtre le premier jour. »⁸⁶

Les gens qui fréquentent ce cours viennent de tous horizons. Parmi les amateurs passionnés qui viennent travailler chaque semaine des textes divers, Gisèle Sallin rencontre au fil des ans plusieurs jeunes qui manifestent le désir de poursuivre une formation professionnelle.

La classe d'interprétation dramatique du Conservatoire de Fribourg est la seule structure pédagogique du canton, qui ne possède pas d'école supérieure de théâtre. En Suisse romande, les deux seules structures supérieures publiques

⁸⁵ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.19

⁸⁶ Ariane Mnouchkine in *Dresser un monument à l'éphémère*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1995, p.35

sont le Conservatoire de Lausanne (Section Professionnelle d'Art Dramatique) et le Conservatoire de Genève (Ecole Supérieure d'Art Dramatique).

Les jeunes fribourgeois qui se destinent aux métiers du spectacle doivent donc se former à l'extérieur du canton.

Pour répondre aux attentes de ces jeunes, Gisèle Sallin décide de leur consacrer du temps pour préparer des concours d'entrée, avec pour condition un engagement véritable dans la « compétition ». Elle compare la préparation de ces concours d'entrée à un entraînement de coureur de 100 mètres, répétant :

« Il y a deux types de coureurs : ceux qui courent simplement pour leur plaisir sans autre ambition, et ceux qui décident de concourir sur le plan international. Ces derniers s'entraînent à longueur d'année et ne reculent jamais devant l'effort. L'important pour eux, c'est la course. Tous cherchent à terminer premier de l'épreuve, et pour y arriver un jour, ils participent à tous les championnats d'athlétisme. On ne peut pas tout miser sur une seule course.

Pour eux, l'esprit de compétition est important, plus que les médailles. Cependant, avant chaque départ, ils décident de franchir la ligne d'arrivée le premier. »

Ainsi, les jeunes qu'elle « coache » participent-ils aux concours d'entrée des écoles de Lausanne et Genève, mais aussi de Strasbourg, Bruxelles, Liège, Paris, Lyon ou Montréal.

De 1984 à 1987, elle a ainsi préparé activement et suivi le parcours de quatre jeunes fribourgeois(es) (Nicolas Rossier, Anne Jenny, Geneviève Pasquier et Adrienne Butty Bucciarelli) qui tous, sans exception, sont entrés dans une des écoles sus-mentionnées.

Le Canton de Fribourg ne disposant pas de budget pour former les apprentis comédiens et constatant de fait la stagnation des moyens, Gisèle Sallin renonce momentanément à préparer des concours jusqu'en 1994, où avec le consentement du directeur du Conservatoire de Fribourg, Jean-Michel Hayoz, elle ouvre une classe spéciale pour six jeunes, leur permettant pendant une année de travailler activement des concours d'entrée. Sylviane Tille, Céline Nidegger, Paolo Dos Santos, Frédéric Joye, Laure Bourknecht et Alain Bertschy doivent travailler leurs scènes respectives activement et « prouver » de fait le sérieux de leur engagement. Par la suite, tous ont poursuivi une formation professionnelle à Lausanne, Liège, Bruxelles et Bâle. Avec eux, comme pour « couronner » cette année de travail, elle monte en 1995 « Arlequin Poli par l'Amour » de Marivaux dans le cadre du Théâtre des Osses, leur permettant de travailler activement dans une structure professionnelle adaptée.

Au total, plus d'une vingtaine de jeunes fribourgeois issus de la classe d'interprétation dramatique de Gisèle Sallin se sont lancés dans la profession de 1984 à 2002.

C'est avec la même exigence qu'elle dirige avec Antoinette Faës les chanteurs et cantatrices dans son cours d'interprétation d'art lyrique. Elle insiste sur l'engagement total que demande la professionnalisation.

« On n'attend pas d'un médecin qu'il pratique son métier en dilettante, ni d'un boulanger qu'il fasse un pain médiocre. Il n'y a pas une seule raison qui puisse justifier, de quelque manière que ce soit, qu'il en soit autrement dans les métiers du spectacle. »

C'est avec cette rigueur professionnelle qui la caractérise que Gisèle Sallin, sur l'invitation d'André Brassard, alors directeur de la section francophone de l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada, va donner un stage au printemps 1997 à Montréal.

Amenée à diriger simultanément les sections de jeu et d'écriture (elle a mis en scène, avec les comédiens de l'école, trois premières créations des auteurs de l'école), elle fait une expérience si concluante qu'André Brassard lui donne « carte blanche » pour revenir enseigner à l'Ecole Nationale.

La même année, elle est invitée à donner des stages au Festival de Tours, à l'Ecole Nationale des Arts Visuels de la Cambre à Bruxelles et l'année suivante à la Section Professionnelle d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne.

Parallèlement à ces engagements et à son travail de mise en scène, elle conserve la charge de cours au Conservatoire de Fribourg.

« Il est important et formateur pour une praticienne de ma génération de se frotter aux conceptions et idées des nouvelles générations. Cela permet de rester sans cesse en éveil. »

2. L'engagement auprès des jeunes artistes

Le rôle « pédagogique » de Gisèle Sallin ne se limite pas à la préparation aux concours d'entrée des hautes écoles de théâtre. Elle n'a de cesse de répéter son engagement à aider les jeunes comédiens, à leur offrir les moyens d'exercer leur métier.

a) L'accès au plateau

Dans le dossier de candidature qu'elle présente au Théâtre de Vidy-Lausanne en 1988, elle propose ainsi une collaboration avec les hautes écoles de théâtre pour que les jeunes comédiens soient vus :

« Les concours de sortie sont présentés dans la grande salle et en public. Les nouveaux acteurs formés à Lausanne doivent être vus. La télévision et les journaux sont invités à cette manifestation et un prix d'encouragement pourrait être mis sur pied. Le Théâtre de Vidy invite les jeunes acteurs qui sortent de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève et les fait profiter des mêmes avantages. »⁸⁷

Ce qui semble une évidence, permettre aux jeunes comédiens des écoles publiques d'accéder au grand plateau du principal théâtre subventionné de la ville, ne restera hélas qu'une proposition.

⁸⁷ Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, 1988

Pour malgré tout permettre aux jeunes l'accès au plateau, elle offre à leur sortie de formation leurs premiers rôles au Théâtre des Osses à Anne Jenny, Nicolas Rossier, Adrienne Butty et Geneviève Pasquier (« Antigone », 1988). Elle fera de même avec une vingtaine de jeunes comédiens de 1988 à 2002, insistant avec Véronique Mermoud sur l'importance de pratiquer le métier « le plus rapidement possible », estimant comme Ariane Mnouchkine que

« [...] même les élèves qui sont passés dans les écoles ont besoin de continuer à travailler. Quand ils ne jouent pas, ils se sclérosent. »⁸⁸

Véronique Mermoud résume l'engagement du Théâtre des Osses à permettre aux jeunes de travailler ainsi :

« L'une des forces du théâtre, c'est le mélange des générations. L'on se retrouve avec des actrices et des acteurs dont l'âge peut varier de 85 à 18 ans. Cela n'est pas facile, certes, mais c'est extraordinairement enrichissant. [...] Cette espèce d'obligation, pour le bien du spectacle, à la confrontation, à la parole, aux partages des intelligences et des émotions crée des liens d'autant plus intenses que les jeunes actrices et acteurs peuvent [...] avoir, en face d'eux, des artistes plus chevronnés, avec plus d'expérience (du théâtre et de la vie) et qui peuvent leur apprendre une foule de choses. Je me souviens de l'éblouissement dans lequel je me suis trouvée face à une Isabelle Villars ou à un Daniel W. Fillion lorsque j'ai eu la chance de me trouver avec eux dans un spectacle alors que j'étais toute jeune actrice. J'ai regardé ces deux acteurs... et j'ai appris. [...] Un artiste vivant ne cesse jamais de chercher et de se modifier, pour que son art - celui de l'interprétation - ne cesse jamais de grandir et de s'affiner, dans l'humilité et la transparence. »⁸⁹

C'est dans cet esprit de « partage des expériences » que le Théâtre des Osses crée en 1997 un « Fond des jeunes artistes » pour favoriser l'accès à la scène aux jeunes comédiens à la sortie des écoles.

b) Un parcours à titre d'exemple

L'engagement formidable de Gisèle Sallin envers les jeunes artistes est encore plus profond. Pour tenter d'expliquer le rôle prépondérant - et unique - qu'elle peut jouer dans le parcours professionnel des comédiens qu'elle s'est engagée à former, je vais résumer mon propre parcours d'étudiant à ses côtés, révélateur sur bien des aspects.

Comme la plupart des élèves de Gisèle Sallin, j'ai commencé mon parcours dans une troupe fribourgeoise de théâtre amateur. Après avoir vu, pour la première fois, deux spectacles professionnels, « Les Femmes Savantes » en 1991, et « Le Bal des Poussettes » en 1992 au Théâtre des Osses, je me suis inscrit, à l'âge de 17 ans, au Conservatoire de Fribourg pour suivre le cours de Gisèle Sallin.

⁸⁸ Ariane Mnouchkine in *Dresser un monument à l'éphémère*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1995, p.38

⁸⁹ Programme du spectacle « Le Triomphe de l'Amour », 1999

Durant trois ans, de 1992 à 1995, j'ai ainsi pu découvrir quelques oeuvres du répertoire classique et contemporain, mais surtout, j'ai eu la chance de m'ouvrir au monde du théâtre professionnel.

Le canton de Fribourg ne possédant pas de centre dramatique à part le Théâtre des Osses, Gisèle Sallin nous a permis de découvrir trois des metteurs en scène qu'elle considère comme étant « parmi les plus importants du siècle ».

Les voyages qu'elle a organisés, dans le cadre de son cours, pour nous permettre de voir « L'homme qui » de Peter Brook au Théâtre de Vidy, « La Ville Parjure » d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Paris et « L'île aux Esclaves » de Giorgio Strehler à Annemasse m'ont permis personnellement d'approcher un monde qu'alors j'ignorais tout à fait.

Ce faisant, je le comprends aujourd'hui, elle a tenté de nous montrer « la norme supérieure », d'après l'expression qu'elle utilise pour expliquer sa rencontre avec Maria Casarès : rencontrer des figures importantes qui puissent permettre de distinguer la qualité de l'à-peu-près.

C'est au printemps 1997, alors que j'étudiais les arts plastiques, que j'ai décidé de suivre une formation théâtrale. J'ai aussitôt contacté Gisèle Sallin pour lui demander conseil. Sa réaction ne se fit pas attendre.

Débordante de motivation, elle me proposa de rencontrer un de ses étudiants qui voulait lui aussi se former professionnellement, Julien Schmutz. Elle nous proposa alors de préparer avec elle un concours d'entrée pour le Conservatoire de Lausanne, de continuer de suivre les cours au conservatoire de Fribourg « *pour avoir un maximum de pratique* », de nous préparer à nous présenter dans différentes écoles francophones « *pour avoir l'opportunité du choix* » ainsi que d'être ses assistants de mise en scène sur « La Péricole » à l'Opéra de Fribourg « *pour comprendre concrètement la réalité du métier* ». Le tout... en l'espace d'un après-midi seulement !

Nous avons ainsi travaillé avec Gisèle Sallin tout au long de l'été 1997 pour préparer dans un premier temps notre concours d'entrée à la Section Professionnelle d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne. Une fois admis, nous avons, parallèlement aux cours de Lausanne, continué à suivre les cours de Gisèle Sallin à Fribourg, l'avons assisté sur « La Péricole » et avons préparé des concours d'entrée pour d'autres écoles de théâtre.

C'est ainsi que nous nous sommes présentés à l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada au printemps 1998, où Julien Schmutz termine actuellement ses études. Nous avons appris, durant cette année riche en expérience, la valeur fondamentale du travail, une forme d'exigence où rien n'est jamais acquis, et l'importance capitale de toujours prendre position artistiquement.

Durant l'été, alors que l'enseignement dispensé au Conservatoire de Lausanne ne répondait pas exactement à mes attentes, j'ai formulé à Gisèle Sallin mon désir de suivre une formation de mise en scène.

Aussitôt l'objectif affiché, elle m'a mis en contact avec Jean-Claude De Bemels qui m'a alors parlé de la section de mise en scène à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) à Bruxelles.

Une fois mon dossier d'inscription envoyé, elle s'est assurée auprès de Jean-Claude De Bemels qu'en cas d'échec aux examens d'entrée, je puisse suivre une

année, en qualité d'auditeur, les cours de scénographie à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre « *pour comprendre de l'intérieur une des composantes importantes de la mise en scène* ».

Après ma première année à l'INSAS, tout au long de l'été 1999, Gisèle Sallin nous a « coaché », Julien Schmutz et moi, pour le concours annuel suisse de la Bourse d'Etude MIGROS d'Art Dramatique. Nous avons travaillé quotidiennement, sans répit pendant presque deux mois, ainsi que l'été suivant, pour finalement obtenir par deux fois la bourse.

Absolument rien n'obligeait Gisèle Sallin à nous aider, sinon le pari qu'elle s'était fait de nous former et de nous fournir les « armes » nécessaires pour entrer dans le monde professionnel.

Informée de mon obligation, dans le cadre de mes études à l'INSAS, de réaliser un stage extérieur, elle m'a aussitôt proposé de la rejoindre sur la pièce de Ghelderode « Le Cavalier Bizarre » durant l'automne 2001, en qualité d'assistant de mise en scène mais aussi de comédien parce que, dit-elle :

« Il est essentiel pour un metteur en scène de faire le tour des métiers qu'il est amené à rencontrer tout au long de son parcours, de les comprendre de l'intérieur. »

Durant les cinq années qu'a duré ma formation professionnelle, Gisèle Sallin n'a eu de cesse de s'informer de l'évolution de mes études, de me proposer du travail et d'échanger des points de vue.

Cette attitude engagée, cette présence constante, elle l'a eue, jusqu'à preuve du contraire, avec tous ses élèves.⁹⁰

⁹⁰ Interrogé à ce sujet, Julien Schmutz résume son expérience ainsi : « *J'étais étudiant en droit à l'Université de Fribourg lorsque ma sœur, qui ne pouvait plus suivre le cours d'art dramatique au Conservatoire de Fribourg auprès de Gisèle Sallin, me proposa de la remplacer. Dès mes premiers cours j'ai été envahi par la magie du théâtre que nous véhiculait Gisèle. Ça a été une révélation pour moi. J'y ai découvert, à travers des moments de joie où le temps n'avait plus d'importance, un goût de créer que je ne connaissais pas.*

Un jour, je lui ai parlé de mon désir de tout lâcher pour devenir comédien. Elle m'écouta attentivement puis, le lendemain matin, me rappela pour me dire qu'elle acceptait de m'aider à préparer un concours d'entrée pour une école de théâtre.

C'est alors que Gisèle me présenta à François Gremaud, qui allait être mon partenaire. Ensemble, nous avons passé un premier concours au Conservatoire d'Art Dramatique de Lausanne, où nous avons étudié une année.

Mon rêve cependant était d'aller étudier le théâtre à Montréal, à L'Ecole Nationale de Théâtre du Canada. Gisèle et François étaient prêts à m'aider. Simultanément aux cours au Conservatoire à Lausanne et à Fribourg, nous avons préparé un nouveau concours. Gisèle n'a cessé de s'investir, sans compter ni ses efforts, ni son temps, pour nous transmettre les outils de base du métier d'artisan du théâtre. Elle fait partie des rares personnes que j'aie rencontrées à détenir ce savoir.

Après notre admission, François à Bruxelles et moi à Montréal, nous nous sommes retrouvés durant nos vacances en Suisse autour de Gisèle pour travailler les concours de la Bourse Migros. De fait, Gisèle n'a cessé d'être présente pour nous, même durant nos études à l'étranger.

Aujourd'hui, je termine la dernière des quatre années d'études à l'ENTC et Gisèle reste la rencontre la plus importante que j'aie faite dans le monde du théâtre.

Elle est une sorte de catalyseur, de mère artistique pour moi et pour bien d'autres personnes. »

3. La pédagogie comme démarche politique

L'engagement pédagogique de Gisèle Sallin n'est pas sans fondement. Il est né d'une révolte, d'un constat de société, et s'inscrit dans une démarche politique beaucoup plus vaste. Dans le texte qu'elle publie sous le titre « Théâtre - Art de vivre - Art du futur » en 1989, elle trace les grandes lignes de cette révolte.

« Le fait que notre société n'exige plus de ses artistes qu'ils la représentent est le symptôme d'une maladie grave, je voudrais dire d'une maladie mortelle. La victoire de la société de consommation est de nous avoir distrait de certaines relations indispensables à notre mental et à notre imaginaire au profit de biens illusoire qui ne nous servent à rien.

[...] Dans tous les domaines de la création, ce qui est appelé art fait partie de l'art officiel. Par ailleurs, il existe une quantité d'œuvres et d'artistes non reconnus qui ne sont que les marginaux d'une société qui saura prouver qu'ils le sont. Pourquoi ?

[Par le biais de l'éducation, de la politique culturelle] le public est détourné de son plaisir et de sa liberté par rapport à toute oeuvre d'art. [...] Sa sensibilité est orientée pour qu'elle cautionne le choix officiel. [...] La société actuelle ne reconnaît pas, dans son fonctionnement, l'existence de l'artiste. La société pense et décide sans lui. La seule chose qui l'intéresse, c'est le bénéfice de certaines oeuvres. »⁹¹

a) De la formation des artistes

À propos de l'éducation et de la formation des jeunes artistes, elle écrit :

« [Pour le jeune qui voudrait devenir un artiste professionnel], la société et la famille trouveront une solution pour que cet adolescent acquiert une formation qui lui permette de gagner sa vie et de se débrouiller tout seul. Secrétaire s'il veut faire du piano - pour ne pas abîmer ses mains -, décorateur de vitrines s'il veut être peintre, facteur s'il veut être poète. Cet adolescent sera donc canalisé sur une voie parallèle et solitaire : sa formation artistique, ainsi que la pratique de son art deviennent ses problèmes personnels. La société n'a rien à lui offrir. Le talent artistique n'est pas une valeur nécessaire à l'existence de notre société, elle n'en veut pas. Les autres adolescents, qui auront des métiers « admis », seront les adultes de demain qui penseront le monde. Il y a peu de chances qu'ils fassent d'autres choix que leurs éducateurs car la leçon de l'écartement de l'artiste a été retenue par tous. La voie de « l'inutilité » et de la solitude dès l'âge de 15 ans, et parfois jusqu'à la mort, est suffisamment terrorisante pour qu'on essaie d'empêcher qui que ce soit de la suivre. »⁹²

C'est pour présenter une alternative à cette « discrimination » de la voie artistique que se bat Gisèle Sallin. C'est pour lutter contre le conformisme de ce qu'elle appelle « l'art officiel » qu'elle invite, avec les moyens qui sont les siens, les

⁹¹ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.48-49

⁹² Idem, p.50

jeunes artistes à exprimer leurs motivations, qu'elle tente de leur donner la chance de vivre et réaliser leurs rêves. Pour leur permettre d'être des femmes et des hommes autonomes, forts, originaux et responsables. Tout sauf un produit de l'art officiel.

Toute proportion gardée, elle rejoint en ce sens une idée humaniste du pédagogue A.S. Neill, pour qui « *le but de la vie, c'est la poursuite du bonheur, c'est-à-dire la recherche d'un intérêt.* »⁹³ et qui écrit :

*« Le rôle de l'enfant, c'est de vivre sa propre vie - et non celle qu'envisagent ses parents anxieux, ni celle que proposent les éducateurs comme la meilleure. Une telle interférence ou orientation de la part de l'adulte ne peut que produire une génération de robots [...] - une bonne chose pour une société qui a besoin de mornes bureaucrates, de boutiquiers et d'habitues des trains de banlieue -, une société qui, pour tout dire, repose sur les épaules rabougries du pauvre petit conformiste apeuré. »*⁹⁴

b) De « l'éducation » du public

L'autre manière de lutter contre l'art officiel, c'est bien évidemment l'engagement du Théâtre des Osses à présenter des pièces classiques et contemporaines au jeune public du canton de Fribourg, engagement doublé d'une présence active dans les classes pour présenter les métiers du théâtre, les gens qui le pratiquent et le contenu des oeuvres qu'ils représentent.

« [...] Le public est devenu incapable d'avoir une approche et une perception personnelle de l'art, car il a été éduqué pour ne pas en avoir. Ce que le public a appris, c'est que l'artiste vit en dehors de la réalité, qu'il doit forcément être bizarre et particulier et que ses oeuvres sont réservées à certaines personnes qui sauront dire si elles valent la peine d'être vues ou non.

*[...] Notre relation à l'oeuvre d'art non seulement n'a jamais été développée, mais nos instincts sont perpétuellement mis en doute par ceux qui, de père en fils, ont acquis du prestige grâce aux oeuvres qu'ils possèdent et dont ils ont le pouvoir de modifier la valeur. Ce sont ces mêmes personnes qui sont assises au parterre des « grands » théâtres et nous croyons ainsi que l'art est réservé à des connaisseurs. Ceci est l'art officiel. »*⁹⁵

C'est pour tenter d'offrir au public une approche personnelle de l'art, même modeste, que depuis 1988 (sur l'initiative de Véronique Mermoud, qui veut mettre à disposition des jeunes la relation spécifique des artistes à l'oeuvre théâtrale) le Théâtre des Osses parcourt inlassablement les classes du canton de Fribourg, invitant les élèves à s'exprimer, à faire des choix, à voir, enfin, du théâtre.

« L'oeuvre d'art, certes, a des traditions et véhicule des savoirs qu'il faut acquérir pour en comprendre, en recevoir tous les sens, toutes les subtilités. Mais l'oeuvre

⁹³ *Libres enfants de Summerhill*, A.S. Neill, collection essais, Folio, Paris, 1994, p.48.

⁹⁴ *Idem*, p. 34.

⁹⁵ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.51.

d'art s'adresse tout autant à nos sens et à nos émotions qu'à notre cerveau. La beauté, la douleur, le trouble, le rire, la passion, l'angoisse procèdent de la nature tout autant que la culture et je pense que le public se trompe rarement lorsqu'il ose s'exprimer. »⁹⁶

Elle rejoint, là encore, Ariane Mnouchkine :

« Moi, je crois à la lumière. Je crois à l'éblouissement. Je crois à la stimulation par la beauté, par la lumière, par l'espoir, par la joie, par le rire, par les larmes. Je crois à l'émotion. Je pense que ce sont des vecteurs de la vie. Ce sont des véhicules de l'intelligence. »⁹⁷

Ce mouvement d'une « démocratisation » de l'art est évidemment politique et s'inscrit une fois encore dans la tradition du théâtre populaire.

« Le présent est engagé dans une impasse. Le futur est une hypothèse. Le monde actuel fonctionne sur l'avoir. La hiérarchie des valeurs est établie en fonction de ce que l'on a. Être quelqu'un, c'est avoir quelque chose et ceux qui ont l'avoir ont le pouvoir.

[...] Nous allons nécessairement vers la question d'ÊTRE.

[...] Si la société acceptait d'intégrer les artistes dans ses projets, sa relation à l'œuvre d'art ferait partie de son quotidien. Cette société serait libre de ses émotions profondes et son comportement public et privé serait modifié. Elle serait en tout cas plus heureuse parce qu'elle serait moins soumise. »⁹⁸

Pour résumer, Gisèle Sallin s'inscrit définitivement dans un courant de pensée politique propre au théâtre, ou du moins à « un certain théâtre », qu'Ariane Mnouchkine présente en ces termes :

« Je pense que les actions politiques que nous pouvons mener en tant que citoyens sont des actions au présent ; ce sont des actions d'urgence. C'est d'ailleurs ce qui est curieux avec le théâtre : il est l'art même de l'urgence et du présent, mais il ne fonctionne ni dans l'urgence, ni dans le présent, c'est-à-dire que son impact, son influence se fait sentir à plus long terme. Le poids politique d'une pièce ne fait pas lever les gens de la salle pour aller faire la révolution le lendemain. À mon avis, il y aura peut-être trois ou quatre personnes qui, à la fin d'une pièce, seront un peu moins barbares dans leur existence. Elles se poseront des questions sur quelques problèmes, seront plus compatissantes ou plus attentives ou plus fraternelles envers la race humaine. Le théâtre a donc un rôle pédagogique civilisateur, mais tout le monde sait que la civilisation ne se construit pas du jour au lendemain. L'action politique, quant à elle, n'est pas civilisatrice : elle est là pour arrêter ou provoquer quelque chose. C'est pour cette raison que je ne mets pas le théâtre et l'action politique sur le même plan. Affirmer que le théâtre est inefficace reviendrait à dire que l'érosion est inefficace, ce qui n'est pas vrai ; on voit bien que l'érosion est tout à fait efficace. On pourrait dire que le

⁹⁶ Idem, p.54

⁹⁷ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.16

⁹⁸ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.54 et 58

théâtre érode un peu la barbarie. Quand on est un homme ou une femme faisant partie de son pays, on a envie de participer ou d'agir. »⁹⁹

⁹⁹⁹⁹ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.38.

[V. ENTRETIEN]



Le Théâtre comme conviction intime

Tu as grandi et suivi tes études dans le Canton de Fribourg, canton qui ne possédait pas de structure théâtrale professionnelle. Comment est née cette envie de professionnalisation ?

GISÈLE SALLIN.- Je ne pense pas qu'il s'agisse au départ d'une notion consciente. En fait, j'ai eu un véritable coup de foudre pour le cirque à l'âge de neuf ans. J'ai eu un coup de foudre pour la scène, pour la comédie, pour le fait de faire rire, pour la piste. Ensuite, à l'adolescence, j'ai fait du théâtre à l'école, comme beaucoup de gens de mon âge. Cet attrait pour la scène résistait et ne s'est pas éteint malgré tous les conseils que l'on me donnait pour que je change d'avis. J'ai donc pris des cours de théâtre à Genève auprès de Jean Vigny, et là j'ai peu à peu découvert le théâtre professionnel. En tant qu'élèves du Conservatoire, nous pouvions faire des petits rôles de figuration à la comédie de Genève. Nous étions « dans » le théâtre, sur le plateau... Par la suite, j'ai rencontré Jean Gillibert et Maria Casarès, auprès de qui j'ai tant appris. Mais pour en revenir à la question, je crois qu'au départ, il doit véritablement s'agir d'une conviction intime. Quand j'ai vu ce cirque pour la première fois, à neuf ans, ça a simplement été limpide. J'ai su immédiatement que c'était « ça » que je voulais faire. Je m'y suis reconnue. La vraie question, ensuite, fût de savoir comment rejoindre le rêve. C'est d'ailleurs quelque chose que j'ai souvent fait au cours de ma vie. On croit parfois que réaliser un rêve le déflore. Pour ma part, je trouve qu'un rêve qui devient réalité est mille fois plus fort que le rêve lui-même. C'est une réponse à une puissante pulsion de désir, de volonté. Comme pour l'enfant qui se lève. Lorsqu'un enfant tente de se mettre sur deux pattes, c'est un acte « biologique », je veux dire « contenu », inscrit dans les cellules : il faut se mettre debout ! Or c'est évidemment beaucoup plus satisfaisant de marcher seul que de rêver que l'on va marcher. J'ai toujours aimé conquérir mon autonomie, j'ai toujours aimé apprendre à marcher, je crois que c'est quelque chose de profondément inscrit en moi.

De 1973 jusqu'à ta rencontre avec Véronique Mermoud en 1977, tu as exercé le métier de comédienne. Comment es-tu arrivée à la mise en scène ?

GISÈLE SALLIN.- La réponse est « par hasard ». Ou plutôt, disons que c'est un concours de circonstance qui m'a amenée à faire ma première mise en scène. En même temps, si j'y réfléchis, il n'y a pas vraiment de hasards. De 1973 jusqu'à ma rencontre avec Véronique, j'ai travaillé avec diverses personnes « autour » de la mise en scène, ne me limitant pas à mon rôle de comédienne. Avec Jean Gillibert par exemple, lors d'une tournée, le régisseur étant alors trop occupé, j'ai de mon propre chef pris en charge différentes activités : j'ai cousu des drapeaux, déménagé des décors ou encore monté des échelles sans qu'on me le demande. C'est mon intérêt pour le théâtre, mais c'est aussi dans ma nature. J'aime « faire », j'aime bouger, je ne supporte pas d'attendre. De fait, j'ai toujours cherché à connaître tous les tenants et les aboutissants de l'art théâtral. Parce

que le théâtre est une création collective, où tout le monde participe. Sinon, il n'a pas vraiment de sens. C'est lorsque tous les métiers convergent dans le sens d'une œuvre qu'elle a une chance d'être réussie. Le plaisir du spectateur naît de cet ouvrage collectif, c'est ce qui fait qu'un bon spectacle nous marque pour plusieurs années... En plus de la pratique, j'ai appris auprès de Jean ce qu'était une « vision d'ensemble » et comment l'acteur cherche à « retraduire » cette vision, comment se concrétise cette alchimie si passionnante. Un texte passe avant tout par le corps de l'acteur. Voir Maria Casarès « traduire » les visions de Jean en son propre langage, dans « Penthésilée » de Kleist, était fascinant... Mais revenons à la question. En 1978, nous avons, Véronique et moi, le projet de monter et tourner un spectacle avec un groupe d'amis. Nous nous sommes répartis les tâches, ainsi Véronique et moi sommes allées à la recherche de lieux où pouvoir jouer. Lorsque nous sommes revenues avec un plan de tournée, les autres ont abandonné le projet. En colère, nous avons décidé de reformuler le projet, à deux. Je venais de lire le magnifique texte d'Emma Santos, je l'ai proposé à Véronique. Nous avons convenu que je ferais la mise en scène, le décor et la lumière, tandis que Véronique jouerait. Nous avons monté le spectacle, et nous sommes parties en tournée comme prévu. J'ai découvert à travers ce travail le plaisir de la mise en scène, le plaisir de la « gestion scénique ». Après la tournée, nous avons décidé de récidiver, c'est ainsi que nous avons fondé le Théâtre des Osses.

Changer la manière d'exercer le métier

Durant la première phase du Théâtre des Osses, de 1979 à 1982, avec Véronique, pour arriver à un nombre décent de représentations, vous êtes parties à la découverte du paysage suisse romand. Vous avez beaucoup joué, et le plus souvent hors des circuits balisés. Si aujourd'hui, pour pouvoir obtenir des subventions, ce système de tournées est devenu la norme en Suisse romande, vous vous êtes à l'époque démarquées fortement du système alors prédominant. Serait-il juste de dire qu'en allant à la rencontre de publics divers, vous avez participé à une idée de « démocratisation » du théâtre ?

GISÈLE SALLIN.- Qu'entends-tu par « démocratisation » dans ce cas de figure ?

Je pense par exemple au T.N.P. de Jean Vilar. L'idée de décentraliser le théâtre était liée à une tentative de le « démocratiser », c'est-à-dire de permettre à des spectateurs qui n'en avaient jusqu'alors pas la possibilité de voir du théâtre. La plupart des spectacles se jouaient dans les grandes villes, et beaucoup, en province, ne pouvaient s'y rendre...

GISÈLE SALLIN.- Nous avons évidemment tenté de décentraliser, et ce faisant nous avons sans doute participé à une « démocratisation » par rapport au public... Mais surtout, je dirais que notre démarche a eu un effet sur la manière même d'exercer le métier. Depuis toujours, j'estime que répéter une pièce six semaines à plein temps et la jouer trois semaines en soirée, comme dans la plupart des centres dramatiques, est une absurdité. Ne pas jouer au moins autant

que l'on a répété est aberrant. C'est « économiquement » absurde. Et quand je dis « économiquement », je ne veux pas dire « financièrement ». L'économie, c'est l'ensemble de la gestion des énergies. Procède de l'économie tout l'effort humain, même sans argent. Donc jouer trente fois un spectacle plutôt que quinze représente un investissement profitable essentiel pour le comédien, qui peut vraiment se confronter à son art. De la même manière, ce n'est pas en jouant trois semaines seulement que l'on peut imposer une œuvre. Ainsi, cette quête de représentations supplémentaires, et la rencontre avec un public important, nous ont été absolument profitables. Quand nous sommes allés jouer « Le Malentendu » dans le Jura, avec Daniel Fillion et Isabelle Villars, nous avons « bourré » les salles. C'étaient de très grands acteurs romands, très connus du public populaire grâce aux pièces policières qu'ils interprétaient à la radio. C'était extraordinaire ! Les gens venaient pour voir « en vrai » Fillion et Villars jouer du Camus. C'est un peu comme si l'on engageait Peter Falk pour jouer dans un spectacle. *(Rires)* Toucher des publics divers, populaires, partir jouer à Toulouse, à Québec, à Bordeaux, dès les débuts, c'est évidemment fabuleux, mais c'est aussi nécessaire. Notre métier est bien celui-là : jouer, jouer, jouer. *(Un temps)* Mais il faudrait une fois réfléchir à ce qu'a été « l'effet Osses » sur la profession. Je sais que le Théâtre des Osses a été un sujet de conversations dans le métier. Avec une subvention de 200'000 FS (133'333), nous faisons plus de cent représentations avec deux productions (lorsque nous avons joué « Phèdre » et « L'École des Femmes », par exemple), tandis que dans d'autres théâtres, avec une subvention de 4 millions de FS (2'666'666), on ne faisait que trente-trois représentations pour quatre productions. À un moment donné, il y avait effectivement matière à comparaison. *(Rires)*

Dans un article paru en 1980, Véronique et toi vous révoltiez contre la prédominance des théories brechtiennes de la distanciation dans le théâtre romand. Est-ce que la rencontre avec Benno Besson, ancien collaborateur de Brecht au Berliner Ensemble, t'a amené à reconsidérer Brecht ?

GISÈLE SALLIN.- Mais je n'ai jamais eu de problèmes avec Brecht, j'ai eu des problèmes avec les « théories » sur Brecht distillées par les grands pontes de l'enseignement théâtral. Ce qui n'a rien à voir. Durant mes études, je n'ai rien compris de toute la théorie de la distanciation, je trouvais ça chiant, et évidemment, en tant qu'élève, si tu ne comprenais pas ça, tu étais vraiment un con. Il y avait ceux qui avaient compris, et qui constituaient l'élite, mais toi, qui ne comprenais rien, tu étais vraiment à jeter à la poubelle. Évidemment, je me suis par la suite intéressée à cette théorie : je suis allé à Berlin pour essayer de comprendre, j'ai discuté, j'ai échangé, mais en fait - je l'ai compris plus tard - pratiquement, le théâtre français et le théâtre allemand sont deux choses bien différentes. Aussi, en arrivant chez Besson, c'était simplement délicieux ! J'ai découvert avec Benno que je savais depuis toujours, de manière intuitive, ce qu'était la distanciation. Depuis l'âge de neuf ans où j'ai vu ce cirque, depuis l'âge de mes jeux d'enfant, depuis mes premiers mots. La distanciation, ce n'est pas une distance au rôle, au contraire. C'est une complexité du rôle, c'est une « conscience », surtout, du rôle ! C'est un niveau de jeu plus qu'intéressant -

puisqu'il se joue sur plusieurs plans - c'est un engagement « politique » à l'intérieur du rôle, mais tout cela, la commedia dell'arte le comprend aussi ! C'est « naturellement » que l'on sait faire ça. Sous couvert d'intellectualisme, certains ont propagé des théories terrorisantes à des jeunes qui n'y comprenaient rien, alors que n'importe quel enfant, qui a un tant soit peu de « conscience critique » du monde qui l'entoure, pratique le jeu distancié dans ses numéros et ses jeux. Donc, auprès de Besson, c'était délectable ! Surtout qu'il y avait sur le plateau, sous sa direction, de ces fameux gens terrorisants ! (*Rires*) Je les ai vus essayer deux ou trois leçons qui m'ont, je dois ma foi l'avouer, fait tout de même bien plaisir. (*Rires*)

La théorie comme appui pour le saut

Quel est d'ailleurs ton rapport aux diverses « théories du théâtre » (Artaud, Jovet, Stanislavski, Grotowski, Barba...) ? Y en a-t-il qui te paraissent convaincantes ?

GISÈLE SALLIN.- Quand j'ai fait mes études, j'ai lu ces bouquins, comprenant ce que je pouvais. J'étais plus ou moins fascinée par Artaud - comme d'ailleurs à peu près tout le monde autour de moi à ce moment-là. Quand on a vingt ans, il y a quelque chose de fascinant dans son œuvre. Or, dernièrement, je me suis replongée dans ces livres. J'ai relu Artaud - je trouve que certains passages du « Théâtre et son double » sont absolument magnifiques - j'ai relu Copeau, Rezvani, je relis souvent Jovet, Vilar... Ce qui est formidable, c'est que ces écrits sont ceux de gens qui « pratiquent » le théâtre, qui témoignent de certains parcours, de certaines expériences. Selon la démarche que l'on fait, certains témoignages nous révèlent des vérités profondes. Nous sommes tous constitués d'une certaine tradition, nous avons tous une certaine origine, mais comment fait-on du théâtre ? C'est en faisant son propre théâtre que l'on « comprend » véritablement. François Rochaix explique bien ce que peut être une théorie théâtrale. Il me disait un jour « *Je n'ai jamais réussi à faire le saut périlleux arrière avec Grotowski, par contre je réussissais à le faire avec Colombaioni.* » Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise théorie, mais des théories qui nous conviennent, dont certaines qui nous permettent de faire le saut périlleux arrière. (*Rires*) Dans le fond, seul importe que le saut soit réussi. C'est-à-dire, si l'on veut pratiquer un art, il faut trouver les chemins, les « voies » qui nous sont les plus intéressantes.

En regardant la liste de tes mises en scène, il est étonnant de constater le mélange des genres que tu as abordés. Tu as mis en scène en 1983 « Allume la rampe, Louis ! », puis en 1996 « Eurocompatible », deux spectacles de café-théâtre que tu as co-écrits, tu as mis en scène des comédies, des tragédies, des opéras... Y a-t-il un fil rouge entre ces différents genres ?

GISÈLE SALLIN.- Tout d'abord, je dirais que le fil rouge, ça doit être moi, je veux dire, quelque chose de ma personne... J'ai ce goût pour les différents genres, j'aime apprendre. Surtout, faire quelque chose que je n'ai jamais fait m'enthousiasme. Quand je ne sais pas comment « fonctionne » une forme, il me

faut l'affronter. Que ce soit de l'opéra, du café-théâtre ou de la tragédie. Cette « curiosité » m'a également permis d'accepter des projets que l'on m'a proposés. À un moment donné, je me dis que certains doivent savoir des choses de moi que je ne sais pas toujours. Les commandes québécoises, par exemple, m'ont permis de travailler là-bas, sur des pièces de « leurs » auteurs, ce que je n'aurais probablement pas fait si l'on n'était pas venu me chercher. Ils voulaient mon regard sur leur théâtre, ce qui était évidemment intéressant. J'ai de fait souvent eu la chance, grâce à ce que l'on m'a proposé, de réaliser des choses que je n'aurais jamais faites sinon. Ensuite, le fonctionnement-même du Théâtre des Osses fait qu'il a souvent fallu trouver « le bon cheval ». Le Théâtre des Osses s'est trouvé si souvent dans des périls absolument terribles qu'il fallait nécessairement convaincre le public avec des spectacles qui soient garants de la survie du Théâtre. Sans jamais tomber dans la facilité. Donc, je dirais que c'est aussi la nécessité qui m'a amenée à passer d'un genre à l'autre.

La décentralisation

Lorsqu'en 1986 Véronique et toi poursuivez l'expérience du Théâtre des Osses, c'est à condition d'alors implanter la compagnie dans le Canton de Fribourg. Vous saviez que l'exercice serait long et difficile, mais imaginiez-vous la série d'obstacles à franchir ?

GISÈLE SALLIN.- Nous ne pouvions pas imaginer quels seraient les obstacles, mais pour ma part, je peux affirmer que je savais pertinemment que la route serait longue et semée d'embûches. C'était un choix déterminé. Quand nous avons commencé le Théâtre des Osses, c'était une petite compagnie « off », nous étions de jeunes praticiennes et nous avons appris nombre de choses. Mais lorsqu'en 1986 nous avons décidé de poursuivre l'expérience, il fallait que les enjeux soient à la mesure d'un projet important, un projet à long terme. Sans doute étions-nous d'ailleurs plus conscientes des obstacles à franchir que les politiques ne l'étaient lorsqu'ils ont lu notre premier projet d'un centre dramatique fribourgeois... Pour ce qui est du temps, cela peut paraître long, toutefois, quand je pense à la somme de travail qu'il a fallu abattre, je ne crois honnêtement pas que cela aurait pu se faire dans un temps plus court.

Véronique et toi avez œuvré plus de quinze ans pour imposer une certaine idée du théâtre dans une région qui n'en possédait pas. Si vous n'avez jamais cédé au découragement, y a-t-il eu des moments où vous avez regretté ce choix ?

GISÈLE SALLIN.- Personnellement, non. Même si j'ai tremblé deux ou trois fois. Nous avons souvent dû nous débrouiller avec trois bouts de ficelle, et avons toujours exploité à son maximum la moindre possibilité de travailler. Mais lorsque nous n'avions vraiment plus la moindre possibilité de faire quoi que ce soit – quand les armoires étaient vides - je ne comprenais soudainement plus. Nous avons investi tellement d'énergie et de travail dans ce projet qu'il nous semblait impossible de devoir fermer pour des questions de budgets. D'autant plus que le Théâtre des Osses, par rapport à la somme de travail effectué, et contrairement à

ce que croyait le canton, n'a jamais coûté cher. Les autres cantons romands, grâce aux tournées, nous ont toujours donné plus que le canton de Fribourg. Il eut été aberrant de devoir abandonner un projet pertinent et qui fonctionnait. Il a certes fallu répéter mille et mille fois tout cela pour pouvoir continuer, mais je n'ai jamais regretté ce choix.

Avec Véronique, vous avez beaucoup œuvré pour l'amélioration de la condition féminine dans le paysage théâtral romand, et une metteuse en scène comme Anne Bisang, actuelle directrice de la Comédie de Genève, te cite comme modèle¹⁰⁰. Aujourd'hui, l'amélioration de la condition de la femme dans le théâtre est-elle satisfaisante, et si oui, que reste-t-il encore à faire ?

GISÈLE SALLIN.- Je pense que, comme pour toute profession, il faudrait maintenant que les femmes puissent accéder, au même titre que les hommes, à des postes dirigeants. Les grands patrons sont souvent des hommes. Et c'est pareil partout.

La difficulté comme choix

Les premières mises en scène que tu as faites lors de la reprise du Théâtre des Osses étaient une œuvre antique, « Antigone », ainsi qu'une création contemporaine, « Les Enfants de la Truie ». Pour une compagnie qui veut s'implanter dans une région sans théâtre, ce sont plutôt des choix difficiles...

GISÈLE SALLIN.- Lorsque nous avons déposé notre projet d'une compagnie professionnelle attachée au canton de Fribourg, l'Etat nous a octroyé 50'000 FS (33'333) pour « faire un essai ». Ce qui était peu pour faire une production, mais beaucoup pour l'Etat. Il nous fallait donc démontrer la validité du projet, et puisque nous étions à l'essai, il ne nous servait à rien de monter des œuvres réputées faciles. Pour « tester » nos ambitions, il fallait jouer des œuvres difficiles. Il est évidemment beaucoup plus intéressant de se lancer des défis que de chercher la facilité. Ce faisant, nous avons déclenché un véritable engouement avec « Antigone ». Suite à ce succès, nous avons décidé de continuer cet essai avec « Les Enfants de la Truie ». Or, pour ce qui est du cumul des difficultés, je peux dire que tourner dans le canton de Fribourg une création contemporaine, avec de surcroît une distribution exclusivement féminine, on ne peut pas faire mieux ! (*Rires*) Par la suite, étant donné que les deux spectacles ont rencontré leur public, nous avons prouvé notre crédibilité. Surtout, nous avons prouvé que c'était possible, qu'il existait dans le canton de Fribourg un intérêt pour la chose théâtrale. Bien entendu, cela nous a aussi permis de nous situer. Le Théâtre des Osses se présentait d'emblée comme un théâtre exigeant, avec une volonté de jouer un répertoire varié.

Dès 1986, parallèlement à ton travail de metteuse en scène, tu t'es beaucoup impliquée dans la formation de jeunes comédiens, ainsi que pour l'accès à la

¹⁰⁰ « Yvette Théraulaz et Gisèle Sallin, des femmes qui m'ont donné envie de me battre. », Journal « L'Illustré », 19 janvier 2000.

scène de ces jeunes. Sais-tu expliquer les motivations qui te poussent à ainsi t'engager auprès des jeunes ?

GISÈLE SALLIN.- C'est sans doute lié à ma propre expérience. Mes parents n'ont jamais été « contre » mon choix, mais ils avaient peur pour moi. Je me rends compte aujourd'hui qu'ils n'ont pas pu se réjouir comme ils l'auraient voulu. Il y a depuis toujours une vraie discrimination de la voie artistique. On se réjouit lorsqu'un jeune nourrit des passions pour un métier, pour autant que celui-ci soit « utile » : instituteur, menuisier, avocat, médecin, etc... Mais être « artiste » semble toujours constituer un problème. Je trouve cela épouvantable. Un talent, quel qu'il soit, est un cadeau du ciel. Et il me semble normal qu'un talent artistique puisse s'exprimer, au même titre qu'un autre. D'autre part, concernant l'accès à la scène aux jeunes comédiens, lorsque j'allais voir les concours de sortie des écoles, je me trouvais souvent dans de petites salles, les plus obscures possible, quand ce n'étaient pas des caves ou des garages. Et ça n'a pas changé ! C'est comme si l'on « cachait » ces jeunes. Cela démontre une perversion terrible de la société. Nous faisons un métier public fait pour être vu. Aussi, cacher ceux qui viennent de s'y former, je trouve cela inepte, tout à fait lamentable. Un spectacle de sortie doit être public, et il n'y a pas de quoi trembler, au contraire. Il nous faut nous réjouir de voir de jeunes talents ! C'est ce que je fais avec mes étudiants. Si quelqu'un a du talent, il faut lui donner les moyens de le développer. Il faut le mettre en activité, il faut bosser ! Le talent, c'est une chance ! Ce n'est pas une maladie, bon sang ! Et il faut que cela se sache !

Tu as écrit trois pièces de théâtre, dont deux en co-écriture avec Marie-Hélène Gagnon. À l'occasion de la création des « Enfants de la Truie », tu as plusieurs fois déclaré ne pas être une auteure, mais une praticienne qui écrit. Quelle différence fais-tu entre ces termes ?

GISÈLE SALLIN.- J'ai écrit pour prolonger mon parcours de mise en scène. Après mon travail chez Besson, j'ai pratiqué l'écriture comme un exercice personnel. Je voulais connaître les angoisses, les pages blanches, les moments de joie liés à l'écriture. Je voulais comprendre ce que peut vivre l'écrivain, comme je l'ai fait avec tous les métiers du théâtre. Comme l'écriture m'a beaucoup plu, à un moment donné, j'ai dû faire un choix. En fait, j'ai trop aimé écrire pour pouvoir le faire autrement qu'à plein temps. Et j'ai choisi la mise en scène. Ce qui veut dire que si je devais réécrire, je me donnerais les moyens de m'y consacrer pleinement.

Est-il juste d'affirmer que « Diotime et les Lions » en 1994, date de ta rencontre avec Henry Bauchau et son œuvre, ainsi que de ta rencontre avec Jean-Claude De Bemels marque un tournant dans ta carrière ?

GISÈLE SALLIN.- Absolument. Mais plus que « Diotime et les Lions », c'est surtout la lecture de « Œdipe sur la Route », de Henry Bauchau, qui fut un événement déterminant. C'est une œuvre éclairée, visionnaire, profondément inspirée, « dictée » par l'inconscient. En fait, j'ai découvert la notion d'inconscient

avec Jean Gillibert, qui était alors président de la société psychanalyste de France, au tout début de ma carrière. Il était éminent psychiatre le jour et homme de théâtre la nuit. Par la suite, j'ai comme « mis de côté » cette notion. La lecture de « Œdipe sur la Route » m'a émue, m'a touchée, mais surtout, la recherche d'un geste plus intime, plus « profond » dans l'acte créateur devenait pour moi « conscient ». Jusque-là, l'inconscient se profilait dans mon travail de manière « hasardeuse ». Depuis « Diotime et les Lions », ce n'est plus un hasard. L'inconscient « agit » dans l'acte créateur. C'est de l'ordre des pulsions intimes, profondes. J'accepte de le laisser se glisser dans mon travail, j'accepte plus d'inconnu, et sans doute aussi d'affronter mes peurs plus profondes.

Le Théâtre français

Mis à part « Antigone » de Sophocle et « Frank V » de Dürrenmatt au Théâtre des Osses et « La Fontaine » de Synge au Théâtre de Vidy-Lausanne, tu n'as monté que des pièces d'auteurs francophones. Est-ce un hasard ?

GISÈLE SALLIN.- Je dois dire que j'en prends conscience maintenant que tu me poses la question. C'est drôle parce que j'ai en ce moment beaucoup de discussions sur le théâtre français. Je dis ne pas aimer actuellement le théâtre français parce que j'ai l'impression qu'il est devenu un théâtre allemand. Le théâtre allemand est un théâtre très fort, très joué, et je trouve qu'il a une influence très grande – trop grande - sur le théâtre français. Les Français et les Québécois essaient de faire du théâtre allemand, alors même qu'il existe des spécificités propres au théâtre français – ainsi qu'au théâtre québécois - et que celles-ci sont très intéressantes. Je pense que le théâtre est intimement lié à la langue. Je me plais dans le théâtre français, dans un certain humour propre à ce théâtre. Dans sa possibilité d'osciller entre le burlesque et l'onirique, entre le comique et le lyrique à l'intérieur d'une même scène. J'aime aussi l'influence de la commedia dell'arte sur le théâtre français puisque celui-ci en est issu.

Tu as plusieurs fois tourné des spectacles au Québec, tu y as signé plusieurs mises en scène et tu as enseigné à L'École Nationale de Théâtre du Canada. À l'occasion, il t'arrive d'engager des comédiens québécois. Quelle est l'origine de cet échange « fribourgo-québécois », alors même que la culture théâtrale québécoise est relativement différente de la nôtre ?

GISÈLE SALLIN.- L'origine, c'est que je louais à l'époque la ferme des « Osses » - qui a donné son nom à la compagnie - avec ma sœur, céramiste. Elle a pour sa part toujours été fascinée par le Québec, depuis son plus jeune âge. Lorsqu'elle a enfin eu la possibilité de s'y rendre, avant de partir, nous nous sommes promis que si elle y restait, il fallait que le Théâtre des Osses puisse s'y rendre en tournée. Nous nous sommes donc serré la main, elle y est restée, et nous avons fait comme nous avons dit. (*Rires*) Une fois sur place, ma sœur nous a mis en contact avec un Festival de Théâtre à Québec, et la directrice du Théâtre du Vieux-Québec nous a accueillies. Cette directrice, c'était Marie-Hélène Gagnon. Elle nous a présenté des praticiens, dont Pol Pelletier, puis lorsque nous sommes

retournées au Québec avec « L'Oiseau Vert », j'ai revu Marie-Hélène, j'ai revu Pol, les contacts se sont noués, et ainsi de suite. Mais l'origine, puisque c'est la question, c'est une simple poignée de main avec ma sœur. *(Rires)*

Tu as enseigné à l'Ecole Supérieure de la Cambre à Bruxelles, les scénographes Jean-Claude De Bemels et Julie Delwarde avec qui tu collabores sont belges, l'éclairagiste Serge Simon avec qui il t'arrive de travailler également, entretiens-tu des rapports particuliers avec la Belgique ? Peux-tu expliquer ces échanges et ces collaborations avec les autres minorités francophones (à savoir la Belgique et le Québec) ?

GISÈLE SALLIN.- Il faut tout d'abord préciser que si la Suisse romande est une minorité francophone, le Théâtre des Oses est en plus « décentralisé » par rapport à Genève et Lausanne. Ce qui lui confère une place tout à fait particulière dans le paysage théâtral romand. Nous avons toujours beaucoup tourné nos spectacles, et souvent à l'étranger. Je me rends compte qu'au fil des ans, j'ai été amenée à voir plus de choses à Bruxelles, à Paris et à Montréal qu'à Genève. Ce que j'y ai vu m'a beaucoup plu. D'où une première envie d'échange. *(Un temps)* Fondamentalement, je pense que la Suisse romande est une minorité francophone tout à fait spécifique. Avec ses couleurs, ses racines, ses origines... J'ai conscience d'appartenir à cette minorité, j'y suis tout à fait enracinée. J'ai à cœur de faire connaître les auteurs de Suisse romande, j'ai à cœur de faire connaître les spécificités de notre région. C'est sans doute ce qui explique cette envie d'échanges et de collaborations avec les autres « minorités francophones ». Les Belges et les Québécois sont francophones mais ne sont pas français, les Suisses romands non plus. Nous avons une culture particulière à offrir. Si nos spécificités peuvent dialoguer, c'est évidemment riche.

Le clown est la noblesse incarnée

Dans un entretien à la Radio Suisse romande, tu déclarais en 1994 que clown était le plus beau métier du monde. Pourquoi ?

GISÈLE SALLIN.- La figure du clown a traversé le temps. C'est un personnage profond, surgi de l'humanité, qui est présent dans toutes les cultures théâtrales. Surtout, c'est un personnage d'une très grande noblesse. Il est toujours là pour commenter de façon très simple les choses les plus profondes. Il a des visuels très différents selon les époques ou selon les pays, mais il a toujours pour tâche d'alléger le poids de la vie. C'est un immense personnage. Quand j'ai dit à neuf ans que je voulais devenir clown, tout le monde a ri. Personne n'a trouvé mon idée sérieuse, et c'est « ça » que je n'ai pas compris. Contrairement aux idées reçues, devenir clown est tout ce qu'il y a de plus sérieux. Rien n'est plus sérieux qu'un clown. Le clown n'évacue jamais les questions fondamentales. Par contre, il transgresse toujours. Il n'y a pas de nivellement, mais une absolue prise en charge de la réalité. Pour tenter de vivre cette réalité, et non pas pour tenter de l'éliminer. Selon moi, le clown est la noblesse incarnée.

Dans mon travail, je cite plusieurs fois Jean Vilar et Ariane Mnouchkine. Y a-t-il d'autres praticiens du théâtre que j'aurais pu citer et pour quelles raisons ?

GISÈLE SALLIN.- Il y a certainement Giorgio Strehler, parce que comme Vilar ou Mnouchkine, c'est quelqu'un qui a tenté de faire un théâtre qui s'adresse à tout le monde, sans barrière sociale, avec une grande intelligence, une grande lisibilité. Sinon, en ce moment, j'essaie de ne pas manquer les mises en scène de Mnouchkine et de Ronconi. Je dirais que ce sont les deux œuvres qui me sont importantes. Quand je vois un de leurs spectacles, je sais que ce sont des artistes qui ont une dizaine d'années d'expérience de plus que moi, et leurs travaux me sont profitables. *(Rires)*

Tu as maintenant 30 ans d'expérience professionnelle. Quel regard poses-tu sur le parcours accompli jusqu'ici ?

GISÈLE SALLIN.- J'ai une sensation positive et joyeuse. Ma curiosité et mon désir ont toujours été forts, et ils le sont restés. Parce que j'ai pu les nourrir. Parce que j'ai obtenu des réponses. J'ai eu la chance de rencontrer de grands artistes, que ce soient Jean Vigny, Jean Gillibert, Maria Casarès - qui est sans doute la plus grande carrière du théâtre français - Benno Besson, Henry Bauchau, Marie Cardinal, et d'autres. Je travaille aujourd'hui avec des gens ouverts, curieux, tels que François Rochaix ou Jean-Claude De Bemels. Surtout, j'ai toujours eu la chance de pouvoir passer d'une expérience nouvelle à une autre. C'est un métier passionnant. Quant à l'équipe artistique - toujours plus grande, plus importante - qui s'est constituée autour du projet du Théâtre des Osses, elle a permis de faire exister un centre dramatique là où il n'y en avait pas. Ce qui me fait dire qu'il y a d'ores et déjà quelque chose de réalisé...

Le canton de Fribourg a souvent « résisté » à la création de votre projet. Pourtant, le Théâtre des Osses n'est-il pas aussi une déclaration d'amour à une région et à son public ?

GISÈLE SALLIN.- Absolument. Pour moi en tout cas, je peux le dire, oui. Définitivement.

Entretien réalisé le 19 mars 2002, au Théâtre des Osses, Givisiez.

Bibliographie

Ouvrages

La Muette, le Théâtre en Suisse Romande 1960 – 1992, Bernard Bengloan, L'Age d'Homme, Lausanne, 1994

« Théâtre – Art de vivre – Art du futur », Gisèle Sallin in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989

Les Osses et la création, valse en sept temps, Isabelle Daccord et Jean-Claude De Bemels, Coédition Quoiqu'on die - Lansman, Fribourg, 1997

Trajectoires du Soleil, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998

Dresser un monument à l'éphémère, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1995

Le théâtre, service public, Jean Vilar, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1975

Honneur à Vilar, sous la direction de Nelly Puaux et Olivier Barrot, Actes Sud Papiers, collection « Parcours de théâtre », Arles, 2001

Appels, Jacques Copeau, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », Paris, 1974

Libres enfants de Summerhill, A.S. Neill, Folio, collection « Essais », Paris, 1985

Petit organon pour le théâtre, Bertolt Brecht, L'Arche, collection « Scène ouverte », Paris, 1978

Exercice du matin, Henry Bauchau, Actes Sud, collection « Le souffle de l'esprit », Arles, 1999

Journaux

« *La Suisse* », 10 juin 1980

« *La Tribune de Genève* », Y.R., juin 1980

« *La Liberté* », Fribourg, 10 décembre 1990

« *La Suisse* », 30 décembre 1993

« *La Liberté* », Fribourg, 18 juin 1994

« *L'Auditoire* » n°130, 1999, p. 21

« *Le Journal de la Comédie* », n°3, Genève, Décembre 1999 - Janvier 2000

« *L'Illustré* », 19 janvier 2000

« *Le Dauphiné libéré* », 29 mars 2000

« *Femina* » n°5, janvier 2002

Archives Théâtre des Osses

Programme du spectacle « *S. Corinna Bille* », Fribourg, 1981

« *Premier bilan du Théâtre des Osses* », Gisèle Sallin, Attalens, novembre 1981

Programme du spectacle « *MEDEA* », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, 1982

Lettre à la profession, Véronique Mermoud et Gisèle Sallin, mars 1986

Lettre du Théâtre des Osses, Véronique Mermoud et Gisèle Sallin, avril 1986

« *Réflexions sur l'opportunité d'un théâtre subventionné à Fribourg et dans le Canton* », Gisèle Sallin et Véronique Mermoud, Attalens, avril 1986

« *Ida 1^{ère}, Papesse* », intentions de mise en scène, Gisèle Sallin, Attalens, 1987

Programme du spectacle « *Antigone* », Gisèle Sallin, 1988

Programme du spectacle « *Les Enfants de la Truie* », Gisèle Sallin, 1988

Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, Gisèle Sallin, 1988

Plaquette de présentation de l'Espace La Faye, 1990

Intentions de mise en scène, « *Phèdre* » et « *L'Ecole des Femmes* », Gisèle Sallin, 1993

Programme du spectacle « *Diotime et les Lions* », Gisèle Sallin, 1994

Intentions de mise en scène, « *Le Grabe* », Gisèle Sallin, 1995

Intentions de mise en scène pour « *Le Malade Imaginaire* », Gisèle Sallin, 1997

Programme du spectacle « *Le Malade Imaginaire* », Gisèle Sallin, 1997

Programme du spectacle « *Le Triomphe de l'Amour* », 1999

Programme du spectacle « *Le Cavalier Bizarre* », Tane Soutter, 2001

Programme de la saison 2001-2002 du Théâtre des Osses

Pièces

Solange et Marguerite, Jean-Pierre Gos, Editions du Cousin, Genève, 1980

Ida 1^{ère}, Papesse, Gisèle Sallin, 1986

Les Enfants de la Truie, Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon, Favre, collection « Théâtre Suisse », Lausanne, 1998

Le Bal des Poussettes, Gisèle Sallin et Marie-Hélène Gagnon, L'Aire, collection « Théâtre Suisse », Lausanne, 1991

Le Grabe, Isabelle Daccord, L'Age d'Homme, collection « Théâtre Suisse », Lausanne, 1995

Radio, télévision

« *On n'est pas là pour se faire engueuler* », Radio Suisse Romande, 22 novembre 1996

« *Faxculture* », Télévision Suisse Romande, 12 décembre 1999

« *Les Grands Entretiens* », Télévision Suisse Romande, mai 2001

Crédits photographiques

Première page © Isabelle Daccord

p. 7, Photo du spectacle « *Le Grabe* », © Mario del Curto

p. 17, Photo du spectacle « *Diotime et les Lions* », © Mario del Curto

p. 33, Photo du spectacle « *Le Bal des Poussettes* », © Isabelle Daccord

p. 57, Photo du spectacle « *Arlequin Poli par l'Amour* », © Isabelle Daccord

p. 68, Photo du spectacle « *Le Malade Imaginaire* », © Isabelle Daccord

Remerciements

À toute l'équipe du Théâtre des Osses pour la mise à disposition des archives, pour le soutien, pour la gentillesse, pour le formidable travail, pour l'extraordinaire accueil et pour tant de choses encore.

À Véronique Mermoud, avec toute ma considération.

À mes parents et toute ma famille pour m'avoir permis de réaliser mes rêves.

À mes précieux amis Anne-Catherine, Catherine, Cécile et Olivier pour avoir entendu et surtout supporté mes errances tout au long du travail.

À Julien, pour tout.

À mes six « TAC-ettes » pour les quatre ans d'échanges constructifs.

À Gisèle et Jean-Marie.

Et à tous ceux que j'ai oubliés de citer.

Bruxelles, le 29 mars 2002.