

2017

octobre

le Souffleur

no.47

2 francs

LE JOURNAL QUI NE MANQUE PAS D'AIR

périodique édité par l'Association des Amis du TPR – Centre neuchâtelois des arts vivants | La Chaux-de-Fonds

numéro double



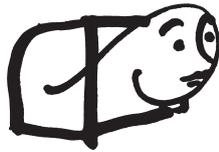
Elle est là Le Direktør

de Nathalie Sarraute, mise en scène Anne Bisang

d'après Lars von Trier, mise en scène Oscar Gómez Mata

Sommaire

05 à l'affiche, Elle est là / 07 Anne Bisang / 10 Fernandez-Cavada & Vuilleumier / 13 Céline Bolomey
16 Romain Bionda / 18 Pierre Monnat / 20 Daniel Schulthess / 23 à l'affiche, le Direktør / 24 Christian Georges
27 Oscar Gómez Mata / 31 Daniel Zamarbide / 32 Nadia Droz / 34 Jean-Claude Rennwald / 36 Gisèle Ory



le billet du comité

le monde du travail mis en théâtre

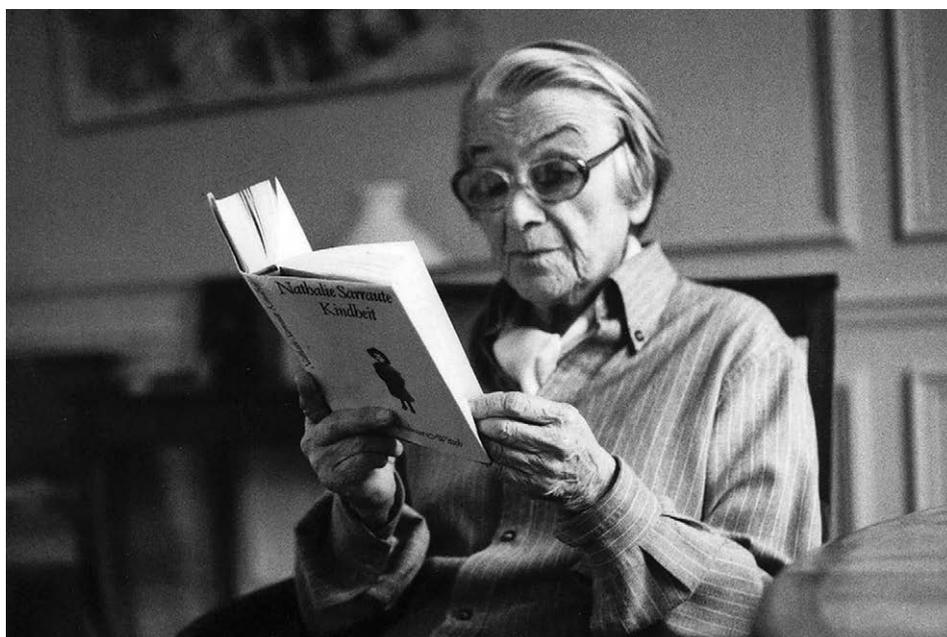
Chères Amies, chers Amis du TPR,

Un numéro pour deux créations : *Elle est là* et *Le Direktør*, avec des interviews des metteur.es en scène, des comédien.nes et des scénographes qui vous permettront, nous l'espérons, d'approcher les processus de création mis en œuvre dans ces deux spectacles.

Ce qui les relie nous semble résider dans la dimension politique, sociale, engagée, présente dans les textes comme dans les approches mises en œuvre par Anne Bisang et Oscar Gómez Mata. Il s'agit du monde du travail mis en théâtre, afin d'en révéler les ressorts les plus cachés et de faire réagir le public. Plus largement, il s'agit aussi des difficultés qui peuvent surgir entre les êtres humains quand ils cherchent à partager leurs idées avec autrui. L'analyse d'Anne Bisang – le théâtre de Sarraute est physique – et cette formule de Oscar Gómez Mata – « les sensations comptent autant que les idées »¹ – ne pourraient-elles pas s'appliquer aux deux pièces présentées dans ce *Souffleur* ?

Elle est là est la quatrième création d'Anne Bisang depuis qu'elle a pris la direction artistique du TPR. Si Nathalie Sarraute est connue et reconnue, ce n'est pas le cas de nombreuses auteures et, tout en étant très attachée à une équitable représentation des deux genres sur la scène, Anne Bisang tient à mettre les écrivaines en lumière. Par ailleurs, elle a déjà monté plusieurs pièces de Nathalie Sarraute et souhaitait aborder une question très actuelle : « Comment trouver une entente avec qui ne pense pas comme nous ? »

A propos de *Elle est là* toujours, deux approches littéraires vous sont proposées dans ce numéro, la première par Romain Bionda, qui situe la pièce dans l'œuvre de Sarraute et en esquisse une analyse, la seconde par Pierre Monnat, qui se penche sur le Nouveau Roman, mouvement littéraire apparu en France dans les années cinquante. A quoi s'ajoute un regard philosophique, celui de Daniel Schulthess, qui, sur les pas de Leibniz, cherche où peut bien se trouver « l'idée » et par quelle image en rendre compte.



Nathalie Sarraute

Récemment créé au Festival de la Bâtie à Genève, *Le Direktør*, adaptation scénique par Oscar Gómez Mata d'un film du cinéaste Lars von Trier (dont le caractère théâtral n'aura pas échappé au spectateur attentif) nous a poussés à rassembler plusieurs contributions sur le monde du travail et sur le pouvoir : psychologue du travail, Nadia Droz repère dans la pièce les symptômes de nombreux maux actuels. Le syndicaliste Jean-Claude Rennwald souligne que des questions cruciales y sont abordées, telles que le poids de la hiérarchie, les pressions subies par les travailleurs, la fuite devant les responsabilités. Gisèle Ory réfléchit sur l'évolution du profil des patrons d'aujourd'hui et la manière dont ils conçoivent leur pouvoir. En ouverture, le journaliste Christian Georges s'est chargé de nous rappeler les points saillants de la carrière du cinéaste.

Comme à l'accoutumée, les dernières informations sur les créations et les tournées du TPR figurent à la fin de ce numéro : collaboration avec le Centre Dürrenmatt dans le cadre des 500 ans

de la Réforme (lecture-spectacle le 19 novembre, mise en scène Anne Bisang) et le Cinéma Minimum à Neuchâtel, qui présentera le film de Lars von Trier dans son intégralité les 6 et 7 novembre.

Le comité remercie vivement toutes les contributrices et tous les contributeurs pour leur participation à ce numéro du *Souffleur*.

Le Comité

Gisèle Ory, présidente
Francis Bärtschi
Pierre Bauer
Alain Boder
Célia Clerc
Monique Frésard
Josiane Greub
Jimmy Hauser
Caroline Neeser
Michel Nicolet

¹ Entretien avec Marie-Pierre Genecand,
Le Temps, 25.08.2017

à l'affiche

Elle est là

de Nathalie Sarraute – mise en scène Anne Bisang



Répétition au TPR avec Anne Bisang

H.2 Ce n'est pas la tête qu'il faut
détruire, c'est l'idée...
Pas le porteur... mais l'idée qu'il porte...
l'idée seule... la traquer... l'écraser...

Extrait de *Elle est là*,
de Nathalie Sarraute



© Giséle Ory

Répétition au TPR

Elle est là, c'est une question de pouvoir et d'obsession.

Un homme, H.2, est torturé parce qu'une de ses collaboratrices, pense-t-il, ne partage pas son idée. Cela le tenaille jusqu'à l'obsession et le fait souffrir. H.2 s'efforce d'extirper cette idée malvenue de la tête de F de toutes les manières possibles et imaginables. F reste aussi calme qu'inébranlable. A trop vouloir dominer, H.2 perd sa

crédibilité et parce qu'il veut imposer sa vision de force, il rend toute communication impossible. Qui, finalement, détient le pouvoir ? C'est ce rapport entre les êtres qui est décortiqué, mais avec le sourire, car on tutoie souvent l'absurde. Créée en 1978, *Elle est là* est la première œuvre que Nathalie Sarraute écrit directement pour le théâtre. GO

Nathalie Sarraute

NATHALIE SARRAUTE

écrivaine (1900~1999)

biographie

18 juillet 1900

Naissance de Nathalie Sarraute (Natacha Tcherniak) en Russie près de Moscou. Son père dirige une fabrique de colorants et sa mère est écrivaine (sous un patronyme masculin).

1902

Ses parents divorcent. Sa mère quitte la Russie avec elle pour aller en France et en Suisse. Sa mère se remarie.

1906

Sa mère et son beau-père rentrent en Russie à Saint-Petersbourg. Elle apprend le russe et le français.

1907

Son père se réfugie en Europe. Son jeune oncle, qui appartenait à un groupe révolutionnaire, est assassiné par les tsaristes. Son père s'établit près de Paris et se remarie.

1909

Sa mère la confie à son père en France.

1910

La mère de sa belle-mère vient passer plus d'un an à Paris. Elle exercera une grande influence sur elle.

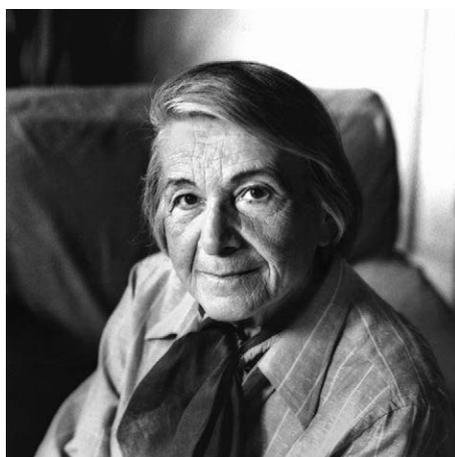
1919

Premiers séjour en Angleterre (études d'anglais et d'histoire).

1921-1922 Etudes de sociologie à Berlin.

1922

Retour à Paris. Elle s'inscrit à la Faculté de Droit et rencontre Raymond Sarraute dans le cadre de ses études.



1925

Elle épouse Raymond Sarraute. Le couple aura trois filles. Elle devient avocate.

1939

Elle écrit son premier recueil, *Tropismes*.

1941

Elle est radiée du barreau à la suite des lois sur le statut des juifs et décide de se consacrer totalement à la littérature.

1960

Elle signe le Manifeste des 121 aux côtés de Michel Butor, André Breton...

1986

La grande partie du Festival d'Avignon est consacrée à l'œuvre de Nathalie Sarraute.

1989

Claude Régy tourne un film d'entretiens avec Nathalie Sarraute.

19 octobre 1999 Elle meurt à Paris.

Bibliographie

Romans

Portrait d'un inconnu (1948)

Martereau (1953)

Le planétarium (1959)

Les fruits d'or (1963)

Entre la vie et la mort (1968)

Vous les entendez ? (1972)

Disent les imbéciles (1976)

L'usage de la parole (1980)

Enfance (1983)

Tu ne m'aimes pas (1989)

Ici (1995)

Ouvrez (1995)

Théâtre

Le silence (1964)*

Le mensonge (1966)*

Isma (1970)

C'est beau (1973)

Elle est là (1978)

Pour un oui pour un non (1982)*

Essais

Tropismes (1939)

réédition enrichie en 1954

L'ère du soupçon (1956)

essai constitué d'articles depuis 1947

Paul Valéry et l'enfant d'éléphant,

suivi de *Flaubert le précurseur* (1986)

*pièce radiophonique

l'entretien avec

Anne Bisang

metteure en scène de *Elle est là*

par Pierre Bauer

Avec *Elle est là* vous abordez votre 4ème création au TPR en revenant à un texte du répertoire (qui fut joué notamment à Avignon et à la Comédie Française). Quel est votre regard de metteure en scène par rapport au répertoire ?

C'est vrai que je me suis beaucoup consacrée à découvrir des écritures contemporaines, mais, dans mon parcours de metteure en scène, il y a aussi des auteurs de répertoire puisque j'ai déjà abordé Shakespeare, Bernard Shaw, Ibsen... Je ne pose pas de cloisons étanches. Un aller-retour entre des textes du répertoire et des textes contemporains est créatif, stimulant, et fait sens pour moi.

Alors que vos mises en scène à la Comédie de Genève concernaient essentiellement des textes écrits par des hommes, que dire du fait que celles réalisées au TPR (*L'embrassement*, *Sils-Kaboul*, *Guérillères ordinaires* et maintenant *Elle est là*) portent uniquement sur des textes écrits par des femmes ?

Comme programmatrice, j'ai toujours été attentive au fait que la scène puisse appartenir autant à des créateurs hommes que femmes. Aujourd'hui, de plus en plus de femmes font de la mise

en scène. Mais le retard le plus évident dans les programmations des théâtres en francophonie se situe au niveau des auteures. Leur contribution est encore mal reconnue, il est probable que de nombreux textes de femmes aient été perdus et oubliés à travers l'histoire. Il y a donc un déficit sur l'écriture dramatique des femmes que je veux contribuer à combler et corriger avec mes modestes moyens.

**une écriture
qui laisse beaucoup
de place au silence,
aux forces souterraines
qui fondent nos actions,
nos gestes et nos liens**

Parmi ces femmes auteures, pourquoi Nathalie Sarraute ?

Cette auteure géniale a une place particulière et déterminante dans mon parcours dès le début. Je ne l'ai pas montée tout de suite, mais elle a beau-

coup influencé ma manière de lire le théâtre et aussi de le pratiquer en tant que metteure en scène. La découverte de cette auteure a été une révélation pour moi. J'y ai trouvé une écriture qui laissait beaucoup de place au silence, à l'imaginaire, aux forces souterraines qui fondent nos actions, nos gestes et nos liens.

Pourquoi, parmi les six pièces de Sarraute, avoir choisi *Elle est là* ?

C'est la première pièce qu'elle a écrite pour la scène et, si l'on connaît un petit peu son théâtre, on se rend compte qu'il y a, dans ce texte, une attention, une justesse, une pertinence encore plus grande que dans d'autres de ses œuvres. Dans *Elle est là*, tout fait sens, la précision du texte et son argument se rejoignent admirablement. J'attendais depuis longtemps l'opportunité de retravailler sur Sarraute puisque précédemment j'avais monté *Le silence*, *Le mensonge* et aussi *C'est beau*. En relisant *Elle est là*, j'ai été frappée par l'actualité de son propos.

En quoi cette pièce, parue en 1978, traite-t-elle d'une problématique actuelle ?

Cette pièce évoque notamment notre difficulté à composer avec la dissonance et la discorde : c'est-à-dire à ne pas devoir tout transformer en victoire

**Cette pièce évoque
notamment notre
difficulté à composer
avec la dissonance
et la discorde**

ou en défaite. Elle traite de notre difficulté à trouver justement l'accord avec l'autre qui ne pense pas comme soi. Elle me paraît d'actualité parce que je ressens dans notre époque une crispation autour de la question de l'expression des opinions et de l'échange d'idées. L'intérêt de la pièce est évidemment de déconstruire, de décortiquer et de voir de quoi est faite cette impuissance à composer, à écrire ensemble le récit de la diversité. C'est aussi le récit d'une radicalisation : quoi de plus actuel !

En quoi l'écriture de Sarraute vous a-t-elle particulièrement intéressée ?

Ce qui est important, ce sont les mouvements intérieurs cachés qui précèdent la parole, ce qui est souterrain. Sarraute se sert de manière formidablement ludique des lieux communs, des expressions toutes faites pour révéler au grand jour l'impensé des personnages et leurs pulsions secrètes. Sarraute est souvent caricaturée, relayée à une écriture intellectuelle, mentale, froide, clinique. Mais son écriture met en jeu des forces extrêmes et spectaculaires dont la charge émotionnelle est puissante. Dans *Elle est là*, il est question de tyrannie ordinaire déclenchée par de micro-événements capables de dissimuler les germes d'une violence dévastatrice. On ne peut oublier que Nathalie Sarraute a connu la persécution dans sa chair, obligée de se cacher dans la France des années 40, traquée pour son origine juive.

Comment voyez-vous le personnage principal H.2 qui souffre tant du fait qu'une associée ne partage pas son idée ?

Nathalie Sarraute nous provoque par l'excès. On se dit : *mais quand même, se mettre dans de pareils états proches de la folie, simplement parce que sa collègue a une autre idée que lui !* Or, on s'aperçoit que c'est un personnage qui lutte avant tout avec lui-même. Incapable de gérer la contradiction ni de contrôler ses pulsions, il s'en afflige, se mortifie. Sarraute dessine toutes les étapes de son chemin de croix jusqu'à son implosion finale : acceptant sa défaite, il se transforme en martyr. Il y a là quelque chose qui résonne fortement avec des parcours de figures de l'extrémisme contemporain qui, ne pouvant se résoudre à la diversité du monde qui les entoure, répercutent la violence contre eux-mêmes et contre la société par la même occasion.

Ce personnage H.2 ne ressemble-t-il pas un peu à tout un chacun ?

Oui, nous pouvons tous nous retrouver dans les traits de H.2. Sarraute dit d'ailleurs dans plusieurs interviews qu'elle parle aussi beaucoup d'elle dans sa pièce. Elle ne met personne à l'écart des dérives de son personnage. En cela, il y a des échos avec cette notion de *banalité du mal* développée par Hannah Arendt. En fait, l'équation que pose Sarraute peut résonner à différentes échelles, dans un contexte individuel,

intime ou plus large. Elle pourrait aussi être projetée sur des conflits entre des nations, groupes de population ou communautés.

Qu'est-ce qui est en jeu pour H.2 ? En va-t-il de son équilibre personnel ou de sa condamnation à l'isolement, faute de pouvoir accepter le désaccord ?

C'est un petit peu tout cela mais fondamentalement se trame aussi une inquiétude que l'on pourrait qualifier d'identitaire car ce désaccord, et surtout le fait que F ne dévoile pas *son* idée, le remet complètement en question. En fait, il ne peut se projeter que dans une relation de contrôle, dans un rapport dominant par rapport à F. Il ne peut pas envisager une position d'égal à égal ! C'est peut-être cela, la clef de sa souffrance. Et celle du monde d'aujourd'hui.

Si le destin de H.2 a quelque chose de tragique, la pièce de Sarraute n'a-t-elle pas aussi une dimension très comique ?

Absolument ! C'est une tragi-comédie et la dimension comique est tout à fait essentielle. Il y a bien sûr beaucoup de gravité dans le propos car ce qui est en jeu, c'est aussi tout ce que Sarraute trimbale et nous adresse de sa propre histoire. Elle a connu le fascisme, la mise au ban de la société. Elle connaît de très près la violence sociale, la délation. Reste que l'esprit caustique, le rire sont très présents chez Sarraute.

C'est une tragi-comédie et la dimension comique est tout à fait essentielle

Au-delà de la forte volonté de H.2 d'exercer une domination sur une femme, cette pièce a-t-elle une dimension politique plus large ?

Pour moi, la dimension politique dans les pièces de Sarraute est évidente : elle regarde à la loupe de quoi sont faits les rapports sociaux. Ici, il n'y a pas de hasard : c'est un rapport entre deux hommes et une femme. Le problème de H.2 se joue face au désaccord d'une femme. Mais cet aspect n'est en effet pas le sujet de la pièce, il est un terrain pour disséquer la tyrannie dans tous ses états.

Que dire du comportement de la femme F face à la volonté de H.2 de la convaincre que l'idée qu'elle a doit être éradiquée ?

Elle réagit beaucoup par l'esquive, tente de fuir un conflit qui ne la concerne pas. De ce point de vue-là, elle n'est pas un personnage héroïque ou une figure de résistance. Plus elle se dérobe, plus elle encourage malgré elle le délire de H.2 ! L'enjeu n'est pas moral pour l'auteure, mais clinique. Elle ne sauve pas un personnage pour en condamner un autre.

Quels sont les éléments que vous avez choisi de mettre en évidence ?

Je souhaite exploiter les rares indices concrets lâchés par l'auteure, mettre en évidence, par exemple que l'on est dans un cadre de rapports de travail. Il est question d'associés et cela a son importance dans l'attitude des personnages,

de ce qui les lie entre eux et peut-être dans le débordement qui habite H.2. Ainsi, j'ai envie que l'on ne soit pas juste devant une digression abstraite mais que l'on puisse aussi reconnaître un environnement, des rapports que chacun partage dans sa vie de tous les jours. Si Sarraute donne tout de même des indices sur où l'on est, quels sont les rapports entre les personnages, elle

Le problème de H.2 se joue face au désaccord d'une femme. Mais cet aspect n'est en effet pas le sujet de la pièce, il est le terrain pour disséquer la tyrannie dans tous ses états

a complètement évacué la biographie et la psychologie des personnages.

Quelle autre dimension voulez-vous donner à votre mise en scène ?

Révéler une dimension fantastique me paraît intéressant. Elle ne peut venir que d'un décalage de la réalité. C'est pourquoi il s'agit d'abord d'implanter les personnages dans un contexte reconnaissable, puis, petit à petit, au fil de

la représentation, de laisser le décalage opérer... Cette dimension irréaliste est d'ailleurs elle aussi induite dans le texte de Sarraute.

Qu'en est-il de la scénographie ?

Toute la difficulté est de ne pas en dire plus que ce que l'auteure évoque tout en évitant l'austérité et l'abstraction. Sarraute cache, retient, tout en étant très concrète. Avec ma scénographe Anna Popek, nous avons fait une recherche de lieux de travail très contemporains pour concevoir un espace qui suggère sans être trop littéral, qui sert l'intrigue et permet de rester dans l'entre-deux supposé de l'écriture.

Comment s'est effectué le travail avec les acteurs ?

Formidablement ! Le premier point à atteindre était de se retrouver sur une grammaire commune et une perception partagée des enjeux de la pièce. Cette cohérence est essentielle.

Ce sont trois acteurs venant d'horizons différents qui ont réussi à s'accorder en gardant chacun et chacune sa personnalité. Un comédien va jouer deux personnages, ou plus exactement deux partitions, ce qui apporte d'ailleurs un plus à la dimension fantastique que je viens d'évoquer. On joue avec le trouble que suggère cette double identité. Le spectacle réserve ainsi bien des surprises...

Propos recueillis par Pierre Bauer

l'entretien avec

Xavier Fernandez-Cavada & Philippe Vuilleumier

comédiens dans *Elle est là*

par Jimmy Hauser

La pièce de Nathalie Sarraute est assez déroutante au premier abord, et le titre *Elle est là* n'est pas plus explicite. Quelles ont été vos impressions à la première lecture ?

Xavier Fernandez-Cavada : *Elle est là* est une pièce qui exprime très précisément et intensément l'écriture de Nathalie Sarraute. L'écriture est aussi belle qu'indéfinissable. Elle propose et laisse une place immense à notre imaginaire. La pièce interroge nos certitudes. Elle nous sensibilise au langage de l'autre, à ses besoins, à sa pensée.

Philippe Vuilleumier : Ce qui m'a d'emblée frappé, c'est le langage. Tout passe par des mots et des silences qui sont éminemment porteurs de sens (et de sens au pluriel). C'est un théâtre qui m'a semblé assez abstrait à la première lecture. Mais dès que nous nous sommes attelés au travail, j'ai constaté qu'en fait, au travers du langage, Nathalie Sarraute nous fait entrer dans un monde primitif, fondamental : celui des tout petits mouvements du cœur et de l'âme des personnages. Ces mouvements (Nathalie Sarraute les appelle des « tropismes ») se révèlent dans les mots et *entre* les mots. Et là tout devient incroyablement concret. Au-delà du jeu des phrases et des silences, Sarraute nous emmène dans le monde de l'« infiniment petit » des âmes. Un

monde primitif. On est invité dans le creuset des émotions et des pensées. C'est assez hallucinant, et plus du tout abstrait !

Comment êtes-vous entrés dans cet univers particulier de *Elle est là* et dans ce rapport de force sur le plan des idées ?

**La pièce interroge
nos certitudes.**

**Elle nous sensibilise
au langage de l'autre,
à ses besoins,
à sa pensée**

PhV : Au début du travail, Anne Bisang nous a fait voyager dans le texte en nous invitant à laisser beaucoup de silences. À laisser agir le texte sur nous. C'était souvent très surprenant d'entendre ce qui sortait de notre bouche ! Un sens plus profond et inattendu se révélait à nous, mais toujours très très humain,

primaire, très proche des frémissements primordiaux du comportement humain.

XFC : Apprendre à oublier un peu plus pour ne pas reproduire les conflits, les tensions, et nous permettre de commencer peut-être des dialogues nouveaux. Je suis tenté de dire que dans cette pièce, il n'y a pas de rapports de force entre les personnages. Les rapports de force ou plutôt les tensions sont internes, propres à chacun. L'agacement de ne pouvoir s'exprimer précisément et se faire comprendre comme ils le souhaiteraient, c'est cela qui crée les tensions. Chacun se bat avec soi-même.

Comment décririez-vous la psychologie de vos personnages respectifs ?

XFC : Les personnages n'ont pas de base. Ils n'ont pas de structure de pensée. Ils sont une idée élaborée et complexe proposée par l'auteure. Ils ne sont pas à proprement parler une personnalité, ils en sont démunis. Ce sont des figures, des formes, qui avec d'autres personnages, d'autres formes définissent ce qu'un auteur veut raconter.

PhV : Les personnages n'ont pas de nom, ils n'ont pas d'histoire. Ils n'ont pas vraiment de psychologie non plus. En tout cas *Elle est là* n'est pas une pièce « psychologique ». Il me semble plutôt que les personnages remplissent



XAVIER FERNANDEZ-CAVADA

comédien dans *Elle est là*

biographie express

des *fonctions* dans le cadre d'une *expérience* proposée par Nathalie Sarraute. Mais on peut décrire très concrètement ce qui agite les quatre personnages. En ce qui concerne les personnages que je joue, on peut dire que H.1 s'intéresse à la situation du monde, mais on voit bien qu'il ne montera pas sur ses grands chevaux pour faire valoir ses opinions. H.3, lui, fera office d'allié et de « coach » de H.2 dans sa défense de ce qu'il appelle « la vérité ».

En fait la pièce comporte un troisième personnage masculin joué par l'un d'entre vous. Quel rôle a-t-il ?

PhV : H.3 me fait un peu penser à une âme damnée de H.2. H.3 vient au secours d'H.2, il le soutient, il le manipule parfois. Mais en fin de parcours il se révèle « obsolète ». H.2 n'a plus besoin de lui. H.3 tombe un peu comme le premier étage d'une fusée qui continue sans lui.

Dans le titre *Elle est là*, « elle » représente l'idée. Que pensez-vous de cette façon d'imaginer l'idée comme un fort pouvoir destructeur et de la comparer à un virus dangereux, générateur d'intolérance ?

PhV : Dans la pièce, on ne sait pas quelle est l'idée qui est *là*, dans la tête

**H.3 tombe un peu
comme le premier étage
d'une fusée
qui continue sans lui**

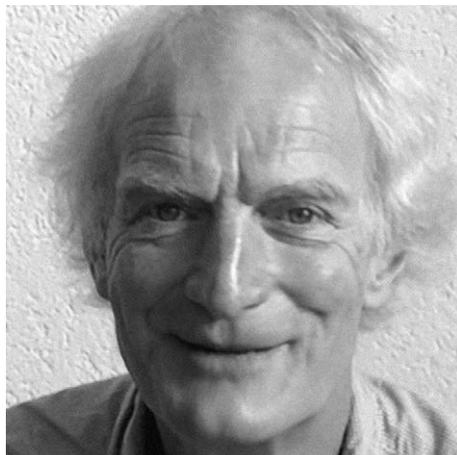
de F. C'est peut-être une opinion toute simple sur un sujet tout simple. Peut-être. On ne sait pas. Ce qui est sûr c'est que la loupe est dirigée sur H.2 : que fera-t-il de cette opposition d'opinion ? Quelles dimensions prendra son action ? C'est ça le sujet de la pièce. Cela dit, bien sûr, je pense qu'il y a des idées inacceptables, des idées de mort, d'exclusion. À titre personnel, j'aimerais

Comédien né en Espagne en 1965. Diplômé du Conservatoire de Lausanne en 1988. Installé à Genève depuis 2000. A joué dans plus de 70 spectacles dont *Voyage à Tokyo* et plusieurs autres mises en scène de Dorian Rossel. Egalement metteur en scène : Beckett, Brecht, Molière... Enseignant à diverses occasions. Dirige au Théâtre de Carouge l'atelier de théâtre pour la saison 2016-2017.

assez les voir éradiquées. Mais comme le dit H.3, « les idées ont besoin de porteurs pour circuler ». Eradiquer des porteurs, je n'arrive pas, moi, à l'envisager... Peut-être qu'il n'y a que la vie qui soit possible. La vie, et se battre...

Ce texte très particulier est fait de phrases inachevées et fréquemment d'expressions toutes faites. Comment l'avez-vous traité ?

XFC : Dès que les termes sont trop précis, ils sont enfermés dans une définition qui ne correspond pas ou plus. Alors employons des phrases toutes faites, des expressions connues de tous, répondant à notre place à une situation. Outre que ces expressions permettent de donner une impression



PHILIPPE VUILLEUMIER

comédien dans *Elle est là*

biographie express

générale, elles sont une base connue depuis des siècles. Mais justement, ces phrases toutes faites peuvent être une prison pour la pensée, tant pour celui qui parle que pour celui qui écoute. La langue évolue, tout est sans cesse mouvant et vivant, les mots aussi. Sinon ils ne sont que des sons sans signification. C'est un combat, une lutte, un jeu avec les mots, les phrases, la ponctuation, la langue. Remettre en question H.2, ce personnage en prise avec ses pires contradictions et ses tensions, c'est possible. Mais sera-t-il satisfait de votre réponse alors qu'il ne peut être satisfait que par lui-même, par l'expression de ce qu'il ressent profondément ? Il est et sera insatisfait de la possibilité que lui offrent les mots pour s'exprimer et surtout pour se faire entendre et comprendre.

PhV : Les points de suspension sont en effet nombreux, à l'intérieur et à la fin des phrases.

Le texte de Nathalie Sarraute est une vraie *partition*, au sens musical du terme. Il nous est apparu que si l'on respectait ces suspensions, le texte se révélait d'une portée, d'une pertinence implacables. Les expressions toutes faites, comme « Vous prenez votre mal en patience » ou « Vous faites contre mauvaise fortune bon cœur », sont réductrices. Ces lieux communs sont des pis-aller qui n'arrivent pas à cerner ce

qui se passe réellement. Anne Bisang nous a donné une consigne de jeu assez drôle : « Sentez le bienfait que vous procurent ces expressions ». Comme si les personnages pouvaient souffler un instant, comme s'ils trouvaient une bouée de sauvetage pour brièvement surnager dans le flot de leur discours.

Propos recueillis par Jimmy Hauser

Comédien né en 1949. Formation à l'École Théâtre de la Totalité. Actif dans de nombreuses compagnies neuchâteloises. Pratique l'écriture et la mise en scène. Egaleme nt lecteur de textes de Monique Saint-Héliier, Guy de Pourtalès, Blaise Cendrars. Présente avec Isabelle Meyer une lecture-spectacle inspirée d'une correspondance amoureuse conservée aux Archives de la vie ordinaire (AVO) : « Une petite flamme en moi s'est allumée ». Interprète plusieurs rôles au cinéma.



Céline Bolomey en répétition au TPR

l'entretien avec

Céline Bolomey

comédienne dans *Elle est là*

par Josiane Greub

Quelle est votre vision de la pièce ?

Pour moi, il n'y a pas une première vision à la première lecture puis une autre, plus tard. Il y a une lecture puis, un travail sur le plateau. Si j'avais fait une analyse de texte, après une première lecture, j'aurais eu une première impression. Un travail très intellectuel m'aurait conduit à une autre vision. Là, c'est complètement différent. Le principe du travail de l'acteur, c'est de transformer quelque chose de purement intellectuel en quelque chose de concret. A partir du moment où l'on travaille sur un plateau avec un bon texte, on continue toujours à y découvrir des choses. Avec les mauvais textes, on a vite compris et, c'est pareil à la lecture. C'est la quatrième fois que je travaille des textes de Sarraute et, c'est là où elle est intéressante : elle va au-delà de l'histoire, au-delà des personnages, sur des choses ressenties. J'ai envie de dire que ce n'est pas le texte que je vois différemment au fil du temps mais moi qui y mets quelque chose d'autre, par rapport à mon expérience de vie. Les premières fois que j'ai lu Sarraute, j'ai trouvé ses textes formels. Mais en travaillant, je me suis rendue compte que, même si la langue est très précise, étudiée, ce n'est pas une forme qu'elle met en place mais bien un chemin, un mouvement de la pensée. Tout peut bouger en fonction de l'état d'esprit dans lequel on est.

Comment vous représentez-vous votre personnage ?

Justement, Sarraute refuse la notion de personnage. C'est pour cela qu'ils s'appellent : F, H.1, H.2, H.3. Moi, je ne crois pas à la notion de personnage pour l'acteur. J'y crois pour l'écrivain qui construit une identité qu'il posi-

Sarraute refuse la notion de personnage.

C'est pour cela qu'ils s'appellent

F, H.1, H.2, H.3

tionne par rapport au narrateur. Le Nouveau Roman s'y oppose. Cette question demeure aujourd'hui encore. Dans le théâtre, quand on dit personnage, j'ai l'impression qu'on parle de quelqu'un d'extérieur avec des critères psychologiques, des logiques de comportement. Pour moi, c'est réducteur et ça tue le théâtre parce qu'il ne s'agit pas de

représenter uniquement quelque chose mais bien de guider le spectateur. On travaille sur la relation et non sur des identités définies, ce qui enlèverait la possibilité au spectateur de s'impliquer. Je ne suis jamais un personnage, je suis moi, vecteur d'une écriture, d'une pensée ou d'un univers visuel. J'essaie d'agir sur l'imagination des spectateurs. Avec l'expérience, on voit bien qu'il y a des manières de les emmener, de les surprendre, de les dérouter, de relancer leur écoute. Nous essayons d'être les plus généreux possible, pour qu'eux aussi puissent se laisser aller à investir ce qu'on ne leur donne pas. Il ne faut pas achever quelque chose, juste donner des pistes. Le spectateur, avec son imaginaire, son vécu, va composer peut-être un personnage ! Ce n'est pas à nous de prendre en charge ceci.

J'ai l'impression de bien travailler en tant que comédienne quand on essaie de retrouver le mouvement de l'écriture, le mouvement de l'auteur, incarné dans un corps.

Comment percevez-vous le travail avec les autres comédiens ?

Quand on est acteur, qu'on travaille avec les autres, on est au service d'un projet, et aussi au service des choix des autres. J'aime les gens et c'est pourquoi je fais ce métier. A chaque fois la question se pose de comment travailler



© Gisele Ory

Xavier Fernandez-Cavada et Philippe Vuilleumier en répétition au TPR



CÉLINE BOLOMEY

comédienne dans *Elle est là*

biographie express

avec ces gens-là. Ici, tout se passe bien. Chacun gère ses angoisses et son ego ! Avec l'expérience, j'ai l'impression de pouvoir être complètement disponible et « sans attente ». Tout le monde est bienveillant, sans jugement. Je fais toujours attention à ne pas être uniquement dans une position de confort. Rester dans le défi, s'emmenant les uns les autres pour aller plus loin. On doit créer quelque chose de collectif, essayer d'être tous à un même endroit de pensée, malgré nos différences d'expériences, d'âge, de parcours de vie. Ces défis font partie du plaisir de ce métier.

Comment vivez-vous les grands thèmes de cette pièce, violence, intolérance, prise de pouvoir... ?

Ces sujets sont importants à traiter. Le texte nous raconte quelque chose du monde. Ce n'est pas moi qui suis mise en jeu, il n'y a pas de violence ressentie parce que mes collègues ne sont pas violents. Je suis une vectrice d'une situation. Je ne vis pas toutes ces choses-là en tant que personne, sinon je ne pourrais pas faire ce métier. C'est précisément cette distance du jeu qui permet cela, comme la triangulation avec le public. L'acteur est un instrument qu'il essaie de faire sonner au mieux, avec le rythme, l'intensité... Etre dans un rapport de distance ne signifie pas ne pas être impliqué, mais pas complètement. Car être impliqué voudrait dire ne pas

jouer mais vivre un rôle. Je suis au service d'une écriture, d'un projet et je considère qu'il faut faire vivre quelque chose au spectateur et non pas lui imposer une vision figée, dans un rapport de fascination. Les acteurs sont sur le plateau, mais ils disparaissent pour transmettre quelque chose au public.

il faut faire vivre quelque chose au spectateur et non pas lui imposer une vision figée, dans un rapport de fascination

L'important, c'est ce qui est le plus fort pour le spectateur. Etre complètement présent à la représentation pour prendre en considération tout ce qui peut advenir sur le plateau et dans le public. Distance veut dire présence.

Propos recueillis par Josiane Greub

Comédienne née en 1975. Pratique la danse contemporaine pendant dix ans.

Etudes à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle à Bruxelles dès 1991.

Depuis 1998 a joué dans plus de quarante spectacles et une quinzaine de films.

Lauréate du Prix du Cinéma suisse Quartz 2009 (meilleure interprétation féminine) et du prix « Shooting Star » à la Berlinale pour son rôle dans *Du bruit dans la tête* de Vincent Plüss.

En 2013, met en scène *Je crois que manger seule me convient bien* (Yoko Ogawa) au Théâtre de l'Usine à Genève. Obtient la même année un CAS en médiation culturelle et travaille avec la compagnie l'Alakran sur le spectacle *Psychodrame 3*, créé au Théâtre St-Gervais.

Là, c'est-à-dire là-bas et ici

Elle est là, de Nathalie Sarraute

par Romain Bionda

On ne doit pas seulement à Nathalie Sarraute des essais tels que *L'ère du soupçon* (1956), ou des romans tels que *Les fruits d'or* (1963) et *Enfance* (1983). L'auteure, née en 1900 en Russie (elle arrive très jeune à Genève, puis à Paris), a composé plusieurs textes dramatiques – six, pour être précis : *Le silence* (1967), *Le mensonge* (1967), *Isma ou Ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1975), *Elle est là* (1978) et *Pour un oui ou pour un non* (1982).

Elle est là serait le premier destiné directement à la scène de théâtre. Dans le dossier qui accompagne la réédition du texte en 2000¹, Arnaud Rykner signale toutefois que c'est à la radio, comme les précédents, que le texte a d'abord été diffusé : en janvier 1978, sur Radio-Cologne (oui : en allemand). La même année, le texte paraît en français, dans la collection « Blanche » chez Gallimard. C'est enfin Claude Régy qui le crée en janvier 1980 au théâtre d'Orsay à Paris, dans l'ancienne gare désormais réaffectée en musée. Initialement prévue un an et demi plus tôt au Festival d'Automne, la mise en scène avait été repoussée avec l'accord de Sarraute.

D'autres metteurs en scènes se sont emparés de ce texte. On en citera deux : d'abord Michel Dumoulin en

1986 au Festival d'Avignon (cette mise en scène a fait l'objet d'un film) ; ensuite Jacques Lassalle en 1993 à la Comédie-Française (cette mise en scène a été enregistrée par France Culture – par un phénomène étrange, la pièce est ainsi rattrapée par la radio à un moment important de sa patrimonialisation scénique). Le succès de Sarraute ne se dément pas depuis. En témoignent la réimpression, au tournant du nouveau millénaire, de chacune de ses pièces en « Folio théâtre » (le format de poche, en librairie, facilite leur diffusion), mais aussi leur entrée en 1996 dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (du vivant de l'auteure : fait exceptionnel), collection prestigieuse qui signe une manière de consécration institutionnelle sur le plan littéraire.

Œuvre de répertoire (jouée) et œuvre classique (lue), *Elle est là* peut sembler donner à celle ou celui qui voudrait la mettre en scène toutes les garanties d'un succès facile. Et pourtant, la pièce est exigeante. La situation est construite autour du désaccord entre H.2 et F. au sujet d'une « idée » jamais formulée. On pourrait dire, paradoxalement, que leurs échanges sont emplis de vides (signalés par des suspensions) et qu'ils mettent explicitement en jeu l'implicite (signalé entre autres par des guillemets) :

F. Ah parce que je ne réfléchis pas... Jamais ? J'ingurgite comme une oie. Il n'y a que vous... Vous, vous « pensez »... Vous, vous « savez ». Vos « vérités », on ne les « ingurgite » pas, elles s'imposent, voyons, on les « reçoit ». D'ailleurs, c'est ce que j'ai fait... je n'ai pas bronché... Mais ce n'est pas encore assez... Mais où est-on ? [...] Mais enfin pour qui me prenez-vous ?

H.2 Oh... pour quelqu'un de très bien, croyez-moi... La preuve, c'est que j'essaie de vous convaincre. Votre opinion, vous le voyez bien, pour moi...

F. [...] Vous avez votre idée. Moi j'ai la mienne. On n'a pas le droit ? (p. 24)

Le droit, pour F., d'avoir son idée, mais aussi le droit, pour H.2, de vouloir en débattre pour convaincre. Qu'en penser ? Sans doute que H.2 tente d'exercer un pouvoir sur F. Est-ce par besoin de domination (masculine) ? « Les idées, vous savez, c'est comme le domicile conjugal : jusqu'à présent, d'ordinaire, les femmes suivent. » (p. 37) H.2 est-il intolérant, comme le thématise la boulette de papier lancée par le public ? Il semble en tout cas surpris et désorienté (« D'ordinaire, Dieu merci... je ne vois rien de pareil », p. 22 ; « Je cherche à me rassurer », p. 21) ?

Si l'émancipation des un·e·s (F.) agit parfois sur les autres (H.2) à la manière d'une menace, c'est aussi parce qu'elle remet en jeu des idées, voire un système de valeurs. L'expérience est parfois très douloureuse, lorsqu'une chose qu'on pense indiscutable s'avère dans les faits... discutable, parce que discutée (le paradoxe tient ici au fait que c'est F. qui clôt la « discussion » – mais comment échanger sereinement dans ces conditions?). L'opinion des autres est à même de mettre en danger des équilibres personnels souvent plus fragiles qu'ils paraissent: nous voilà alors parfois propulsés dans des zones intranquilles...

H.2 [...] je devrai vivre avec ça près de moi, ça enfoui là, tapi là... savoir que c'est là, toujours là, dans un coin... comme l'idée de la mort, présente à chaque instant, par derrière, quoi qu'on fasse... (p. 36)

Après avoir essayé de combattre l'idée (ce qui revient à tenter de convaincre F., voire même de la *guérir*: « c'est un germe dangereux... il faut désinfecter... assainir... », p. 30), H.2 semble se résigner: « mon idée à moi est là, comme on dit "elle m'habite"... Et pourtant j'accepte que l'autre, la sienne là-bas, qu'elle vive... » (p. 48) À défaut donc de pouvoir éradiquer l'idée de F. ou la mettre en quarantaine, il s'isole lui-même:

H.2 C'est tout ce que je demande: la sienne chez elle, la mienne chez moi. [...] Plus d'incursions. [...] C'est à mon idée à moi, à elle seule, que je pense... Je ne veux plus qu'elle s'avilisse... [...] Qu'on nous laisse seuls, elle et moi. Tout seuls... (p. 49)

***Elle est là peut sembler
donner à celle ou celui
qui voudrait la mettre en
scène toutes les garanties
d'un succès facile.
Et pourtant, la pièce est
exigeante.***

Or c'est peut-être déjà trop tard: « c'est là, enfoncé en moi, son idée... » (p. 27) Parce que « son idée » existe moins en elle-même que telle qu'il se la représente, « son idée à elle » (p. 47) et « mon idée à moi » existent sur des plans analogues: le désordre est interne – et c'est en cela que « par sa seule existence [l'idée] menace... oui, osons le dire: la vérité » (p. 29). Or si « toujours la vérité

trionphe » (elle « sait se défendre », p. 51), il n'est pas assuré qu'elle est toujours celle que H.2 professait contre F. au début de la pièce...

In fine, c'est l'existence même de H.2 qui est mise en jeu:

H.2 [...] à ce moment qu'on nomme suprême... [...] elle s'épand, elle, la vérité même... [...] c'est le moment... c'est la fin... Mais juste pour moi, mais moi je ne suis rien, moi je n'existe pas... [...] contre elle on ne peut rien... on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas [...]... (p. 50-51)

Quant à nous, observons-le (se) débattre.

Romain Bionda
Université de Lausanne

¹ Nathalie Sarraute, *Elle est là*, éd. Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000. Toutes les mentions de pages se rapportent à cette édition.

Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman

par Pierre Monnat

En 1939, à Paris, une femme à l'aube de la quarantaine, mère de famille, publie un texte, ou plutôt une vingtaine de textes fort courts qui reconstituent des « états complexes et ténus », des « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience », des mouvements « à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver [...] », des mouvements qui lui paraissent « constituer la source secrète de notre existence »¹. Avec *Tropismes*, Nathalie Sarraute commence son exploration de la conscience humaine, une « sorte d'anthropologie par les gouffres »² dans lesquels l'écriture, cette « lentille grossissante »³, nous révèle la densité et la profondeur de l'ob-scène humain ; ce que Sarraute ignore encore, c'est qu'elle vient, malgré elle, d'inscrire le premier titre sur la liste des œuvres d'un mouvement, ou plutôt d'un pseudo-concept qui se développera après la guerre : le Nouveau Roman.

C'est dans les années 1920, soit à une époque où ils n'étaient pas encore des classiques, que Nathalie Sarraute lit *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Ulysse* et *Mrs. Dalloway* ; expérience déterminante et féconde : l'auteur d'*Elle est là* comprend qu'une œuvre implique une création, c'est-à-dire un renouvellement de la parole littéraire, un nouveau pacte

entre l'auteur et son lecteur ; le roman traditionnel – celui de Balzac en est l'archétype – a vécu. Nathalie Sarraute n'écrira jamais « La marquise sortit à cinq heures »⁴, car le monde limpide de la marquise, ce monde organisé par son *deus ex machina* d'auteur ne peut plus être celui du XX^e siècle et, a fortiori, celui, ravagé, qui suivra la Seconde Guerre mondiale.

**le Nouveau Roman est
une nébuleuse textuelle
dont les membres se
reconnaissent et se
respectent, ce qui
constitue sans aucun
doute une preuve
d'intelligence collective**

Quoi et comment écrire après une guerre ? Le Nouveau Roman, encore (presque) en gestation, va tenter de répondre à ces questions, et cette réponse sera plurielle. Ni une école ni un style, le Nouveau Roman ne se définit qu'en creux. Le point commun des nouveaux

romanciers, c'est le refus : le refus d'une intrigue traditionnelle portée par un récit et une temporalité linéaires, refus d'une littérature prétendant expliquer le monde en étant son soi-disant miroir, refus de réduire les personnages à des types psychologiques. On rompt avec une écriture qui prétend comprendre la société et les hommes, la vie, parce qu'elle en aurait saisi le sens ; après la guerre, la *mimèsis* qui avait prévalu jusque-là n'est plus possible. Au-delà de ces ruptures dont Proust, Joyce, Woolf ou encore Faulkner avaient déjà dessiné les prémices, se déploient alors des textes audacieux, souvent déroutants. On l'a dit, il n'y a pas de doctrine à la base du Nouveau Roman, cependant, à partir des années 1950, la critique se met à rapprocher des auteurs aussi différents que Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget ou encore Samuel Beckett. Parfois admirés, parfois méprisés, voire ignorés car incompris, ces écrivains vont connaître des destins assez différents, mais tous construisent une œuvre qui échappe aux canons du roman et du théâtre classiques.

Jamais organisé en mouvement, le Nouveau Roman est une nébuleuse textuelle dont les membres se reconnaissent et se respectent, ce qui constitue sans aucun doute une preuve d'intelligence collective. Et d'intelligence, Nathalie Sarraute

n'en manque pas, tout comme elle ne manque ni de force ni de convictions. Quand la revue sartrienne *Les Temps modernes* lui refuse, en 1954, son essai *Conversation et sous-conversation*, elle se tourne vers la *Nouvelle Revue française* et les éditions Gallimard, qui organisent en été 1956 un colloque sur la jeune littérature française : Sarraute, la doyenne (elle a tout de même déjà 56 ans), brille par son intelligence et sa subtilité ; vis-à-vis des plus jeunes, Robbe-Grillet en tête, elle apparaît comme la pionnière du Nouveau Roman, même si elle se méfiera toujours des étiquettes et fuira systématiquement tout ce qui ressemble de près ou de loin à une école littéraire. En 1957, les éditions de Minuit rééditent *Tropismes* ; c'est aussi l'année de parution de *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, du *Vent* de Claude Simon, de *La modification* de Michel Butor et de *Fin de partie* de Samuel Beckett : une année riche qui permet au Nouveau Roman d'acquiescer indéniablement ses premières lettres de noblesse en même temps que son nom⁵.

Suivant sa propre voie, Nathalie Sarraute, alors romancière reconnue, se lance dans l'écriture théâtrale dans les années 1960. La scène lui permet de montrer les tropismes dans toute leur étendue et leur secret ; ces « états complexes et ténus [...] » comme ces phénomènes de la physique moderne,

si délicats et infimes qu'un rayon de lumière ne peut les éclairer sans qu'il les trouble et les déforme »⁶ sont exposés, déployés : le tréfonds des hommes semble apparaître, et – pour autant que la mise en scène soit bonne – le texte joue le seul vrai rôle, texte de la « sous-conversation », texte qui mettra en lumière les états complexes et ténus de la marquise, qu'elle sorte ou non à cinq heures, texte qui descend jusqu'au moi le plus profond afin de donner un sens au monde en remontant à la surface.

En 1996, Nathalie Sarraute entre dans la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade » de son vivant. Juste récompense pour une écrivaine qui sut explorer, la première, l'infiniment petit des mouvements de notre conscience.

Pierre Monnat
Professeur au Lycée Blaise Cendrars

¹ Ces définitions des tropismes, comme d'ailleurs celles qui suivront, sont tirées du recueil d'essais de Nathalie Sarraute *L'ère du soupçon*, publié pour la première fois en 1956.

² Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 2002 (1^{re} éd. 1991), p. 65

³ Ibid. p. 63.

H.2 Vous savez, je ne sais pas ce qui m'arrive... c'est étrange... (L'air surpris :) J'accepte. Oui. (Ton furieux :) J'accepte. (Ton accablé :) J'accepte. (Ton calmé :) J'accepte. (Ton ferme, décidé :) J'accepte. Qu'elle garde en elle son idée. Qu'elle la couve. Qu'elle la soigne. Qu'elle l'engraisse... ça m'est égal...

H.3 Ce n'est pas possible?... Ne me dites pas que vous êtes devenu un de ces indifférents... un de ces tièdes pour qui les idées...

H.2 Mais voyons ! Comment pouvez-vous penser ça... Non, pas du tout.

Extrait de *Elle est là*,
de Nathalie Sarraute

⁴ Précisons tout de même que Nathalie Sarraute a écrit cette formule puisqu'elle la prend comme contre-exemple dans *L'ère du soupçon*.

⁵ C'est un journaliste du *Monde* qui a qualifié, avec dédain, de « nouveau roman » *Tropismes* et *La jalousie*.

⁶ Cf. note 1.

Comme dans un moulin

par Daniel Schulthess

L'idée qui surgit en quelque personne que nous fréquentons nous met face à une question de taille : certes *elle est là*, l'idée, mais *où* est-elle au juste, *en quel lieu* ? C'est une question de philosophe. Leibniz, qui avait le sens de la mise en scène, considérait la poursuite de cette question comme vouée à l'échec. Voici comment il s'en expliquait. Cherchons l'idée, indiquait-il, c'est-à-dire la pensée, la perception, le sentiment. Il passait par la science-fiction : « En feignant qu'il y ait une machine, dont la structure fasse penser, sentir, avoir perception, on pourra la concevoir agrandie en conservant les mêmes proportions, en sorte qu'on y puisse entrer comme dans un moulin. Et cela posé, on ne trouvera en la visitant au-dedans que des pièces qui se poussent les unes les autres, et jamais de quoi expliquer une perception. » (*Monadologie*, § 17) En d'autres termes, l'inspection de la machine et de ses mouvements ne nous fait pas rencontrer l'idée, cette dernière ne peut que nous échapper. (Pour nous, *mutatis mutandis*, il s'agirait de nous promener dans un microprocesseur ou dans un cerveau.)

Depuis Leibniz, la difficulté de dire où est l'idée n'a cessé de hanter les penseurs. Beaucoup, pour circonscrire la recherche, se sont adressés au contraste public-privé, d'une façon qui ne met

pas en jeu la propriété, mais l'accès. Ils disent que les objets auxquels nous avons affaire en général sont « publics » (on peut les toucher, les voir, les nommer, les déplacer, les échanger), mais que les idées, elles, sont « privées » (on ne peut rien faire de tout cela). Les idées se protégeraient par une sorte de

Par son insistance et sa gaucherie feinte la pièce prend la dimension d'un exercice critique et méditatif

barrière, mais d'une nature tellement différente des barrières ordinaires qu'elle en devient infranchissable par principe. Pas de pied de biche qui puisse la soulever, pas de véhicule de chantier qui puisse l'enfoncer, pas d'humidité sournoise qui puisse la ronger. Et de l'autre côté de la barrière inexpugnable, l'idée serait une possession totale, fière, une prérogative sans pareille.

Les auteurs parlent d'« accès privilégié ». Il y a là de quoi rendre fous ceux qui sont exclus. Pourquoi tant d'inégalité, l'idée ne peut-elle pas être partagée, comme toute chose normalement constituée ? L'agressivité se déclenche : comment accepter l'« accès privilégié » ? Mais le jaloux en est pour ses frais. S'il ne sait pas où trouver la barrière, il ne sait pas non plus comment la pousser. Et quelle étrange barrière, qui ne permet même pas la pensée de son franchissement ! Derrière la barrière, elles sont là, les idées, bien rangées, mais rien ne nous dit que cette image de la barrière soit utile pour comprendre « où est l'idée ». L'image explicative, cette servante d'habitude si habile, si diligente, se met à nous jouer des tours.

L'exploration à laquelle se livre la pièce de Nathalie Sarraute fait une contribution originale et subtile à l'étude de cette question de l'idée. Non dans le sens d'une solution, d'ailleurs, car personne ne sait en quoi une solution pourrait consister, sauf à faire le saut que demandait Leibniz dans son écrit : s'agissant de l'idée, affirmait-il, « c'est dans la substance simple et non dans le composé, ou dans la machine, qu'il faut la chercher » (*ibidem*). En d'autres termes, il faut « placer » l'idée dans l'infiniment petit, dans l'atome, dans ce qui n'a plus de volume ! Et en retour, si le point, l'indivisible, c'est cela qui pense, il y a de l'idée partout, au fond

de toute chose. Pour Sarraute, ce serait un peu raide, le panpsychisme n'est pas sa tasse de thé.

L'irritation subsiste pourtant devant l'inaccessible, et Sarraute effectue un passionnant aller-retour entre les personnages H, irrités dans leur psychologie, et leur langage qui, lui, est dérangé dans sa syntaxe. « Elle est là », l'idée, tout le monde l'accorde, H.1 s'en offusque assez, « il monte les tours », dirions-nous. Mais quant à exprimer la manière d'être là de l'idée, le langage de H.1 s'éparpille, se grippe. À la recherche de consistance et de vigueur, il multiplie les angles d'attaque, mais l'insuccès – posé avec opiniâtreté par l'auteure – taraude son langage sans le dissoudre. L'indicible, ce sera pour une autre fois. D'ailleurs la pièce varie les images à scruter. Il y a le dehors et le dedans : mais de ce dehors jamais nous ne trouverons le dedans, le dedans sera toujours encore du dehors, c'est ce dont Leibniz s'était avisé. Il y a la cachette dans une chambre : mais comment cacher ce qui ne se découvre pas ? Il y a l'enfouissement : mais peut-on recouvrir ce qu'on n'a encore jamais trouvé ? Aucune de ces images ne tient vraiment la route : avec elles, note Sarraute pour le compte de H.2, « nous frappions de toutes nos forces dans du vide » (éd. Folio, p. 47). Autre image, sans doute, celle qui veut que les inquisiteurs soient des hommes et que le *corp*



Elle est là. Répétitions au TPR

delicti vienne se loger en une femme : expression d'une division séculaire des rôles entre hommes et femmes. On se souvient combien J.-J. Rousseau était disert quant à rattacher féminité et intériorité, dans les différents sens du terme : « une maison dont la femme est absente est un corps sans âme qui bientôt tombe en corruption » (*Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Œuvre complète V, p. 80).

Même la recommandation d'avoir de la tolérance pour l'importune idée, venue du public par un messenger potache (éd. Folio, p. 30), se heurte à la limite un peu subtile que pour tolérer quelque chose ou quelqu'un, il faut déjà, en quelque sorte, l'encercler, le capter, s'en rendre maître. Toutes ces images donnent à Sarraute l'occasion de déployer son iconoclasme de degré supérieur, qui convient bien à l'auteure des *Tropismes* et à l'exploratrice inlassable des lieux communs, de leur douceur, de

leur précision et de leur torpeur. Dans son approche formelle, dont l'aridité a été mainte fois soulignée, l'auteure s'obstine. On ne saura jamais, plus précisément, en quoi consiste l'intraitable idée : une idée, certes, mais idée de quoi ? Sarraute déplace l'attention des préoccupations ordinaires (à quoi penses-tu ? c'est déjà gênant, au demeurant) vers l'inattendu (quoi ! tu penses ?). Par son insistance et sa gaucherie feinte la pièce prend la dimension d'un exercice critique et méditatif. Ne pouvant être ramenée dans le giron du gérable, l'idée fait de la résistance, érode les images qu'on voulait forger pour la rattacher au plancher des vaches, et dans le mot de la fin s'évade définitivement : « seule ... toute seule ... si seule » (éd. Folio, p. 51).

Daniel Schulthess
Professeur de philosophie
Université de Neuchâtel

LE DIREKTØR

Ravn

Ne prenez pas les choses trop au sérieux. Tous ces principes sur la direction, l'autorité... Décider, se faire obéir, c'est très bien, mais mieux vaut éviter.

Le Direktør

Ce n'est jamais agréable de virer des gens. On n'a jamais envie. Ni de les engueuler ou de leur donner des ordres. Par contre, c'est toujours agréable de les augmenter. Si on avait le pouvoir de se dédoubler, on pourrait être le mec sympa qui augmente les gens pendant qu'un autre se charge de les virer.

Extraits de la pièce *Le Direktør*.
Adaptation de Oscar Gómez Mata

Kristoffer à Lise (en colère)

Personne n'imagine que le but de la comédie de nos jours est précisément de dévoiler la comédie? La tragédie est là, la catastrophe s'est produite, le tout est de savoir quoi faire après!

à l'affiche

le Direktør

d'après Lars von Trier – mise en scène Oscar Gómez Mata



© Steve Luncker

Le Direktør, répétition du spectacle

Comment concilier un ardent désir d'être aimé avec la direction d'une startup informatique ? Tel est le dilemme qui se pose au directeur de cette entreprise. Dans un premier temps, il invente un « super-directeur » de l'autre côté de l'Atlantique, qui lui ferait parvenir les décisions à prendre. Cette solution est efficace jusqu'au moment où la vente de la firme est envisagée pour des raisons financières. Les actionnaires, le personnel et l'acheteur potentiel exigent

de rencontrer ce super-patron. Le directeur engage alors un comédien, médiocre et au chômage, pour jouer le rôle. Selon le metteur en scène, Oscar Gómez Mata, la notion de *responsabilité* constitue le thème principal de l'adaptation théâtrale du film de Lars von Trier. Responsabilité qui, dans notre monde du travail, s'est fortement diluée ; les patrons sont de plus en plus virtuels, et les décisions sont prises dans un anonymat croissant.

Rire au seuil des ténèbres

par Christian Georges

A 61 ans, le cinéaste danois Lars von Trier est l'auteur de treize longs métrages. Aucun ne se caractérise par une forme classique, le réalisateur s'efforçant de renouveler à chaque fois les codes et surtout l'esthétique des genres abordés, qu'il s'agisse du film noir *Element of Crime*, du mélodrame (*Breaking the Waves*) ou de la comédie musicale (*Dancer in the Dark*). Avec le Dogme95, Lars von Trier co-signe un manifeste pour un nouveau cinéma-vérité, tourné caméra à l'épaule, qui va influencer des nuées d'imitateurs moins doués que le réalisateur des *Idiots* (1998). *Le Direktør* (2006) occupe une place charnière dans son parcours. Arrivé au sommet de la reconnaissance internationale, Lars von Trier entreprend une trilogie « américaine ». Avec Nicole Kidman au générique, *Dogville* se distingue par un dispositif très théâtral, repris dans *Manderlay*. L'échec commercial de ce second volet suspend la mise en production du troisième, intitulé *Washington*. Le Danois cherche à rebondir avec un petit film léger, tourné dans sa langue maternelle. Ce sera *Le Directeur de tout* (titre original danois). Le ton blagueur du projet ne laisse pas deviner que son auteur va sombrer dans une profonde dépression, qui lui inspirera plus tard des films d'une grande noirceur : *Antichrist* (2009), *Melancholia*

(2011), *Nymphomaniac* (2013). En 2014, Lars von Trier confiait au journal danois *Politiken* que son œuvre tout entière avait été produite sous l'empire de l'alcool et de la drogue. Redevenu sobre, il exprimait sa crainte de ne plus réaliser que des

« films de merde », affirmant : « Rien de créatif n'a jamais été réalisé par d'anciens alcooliques ou d'anciens drogués ».

Christian Georges, journaliste



Lars von Trier, Festival de Cannes 2011

© Nicolas Guérin

Le Film

par Christian Georges

Aperçu dans le reflet d'une façade vitrée et parfaitement audible en voix off, Lars Von Trier lui-même annonce son projet : voici un film dans lequel il n'y aura pas de prise de tête. Ce sera une comédie, «un genre inoffensif». «Aucune leçon, aucune manipulation», mais «quoi de mieux que de se moquer des prétentions artistiques ?» Le Danois a poussé le souci d'effacement jusqu'à se passer de caméraman et d'éclairages d'appoint. Lui, le «control freak» qui cadrerait lui-même Björk et Nicole Kidman dans ses précédents films, a trouvé le moyen d'inventer un système de prise de vues aléatoire : l'Automavision. A partir d'une position de caméra définie, celle-ci corrige d'elle-même le contour de chaque plan, pilotée par un programme informatique. Même cadrés imparfaitement, les acteurs ont champ libre pour donner le meilleur d'eux-mêmes.

Sous couvert de blague sans conséquence, *Le Direktør* permet de mesurer les vertus respectives de la maîtrise et du lâcher-prise, sur la scène comme sur le terrain des affaires. Acteur au chômage, Kristofferson (Jens Albinus) accepte de jouer le rôle du directeur d'une entreprise d'informatique que les employés n'ont jamais vu. Et pour cause : le véritable patron, Ravn, parvient à rester «l'adorable nounours, que l'on ne peut pas s'empêcher d'aimer» par une astuce efficace : il impute quand il le faut les

décisions désagréables à un dirigeant fantôme planqué aux Etats-Unis !

Mal distribué, méconnu, *Le Direktør* est peut-être le film qui a le mieux anticipé la contradiction inhérente à la «culture start up». La bienveillante mise en commun des énergies (et des fonds propres), le rêve d'une structure horizontale, tout cela vole en éclats quand il faut réduire la voilure ou s'approprier le pactole lors d'un rachat. Très fidèle

au film dans le déroulé de la pièce, Oscar Gómez Mata a toutefois modifié la conclusion : il laisse le mot de la fin à l'une des employées les plus traumatisées, la «pauvre Mette». Dans le film, Lars von Trier prétexte l'envie de rentrer chez lui et termine sur ces mots : «Pardon à ceux qui en voulaient plus et à ceux qui en voulaient moins. Ceux qui ont eu ce qu'ils voulaient l'ont mérité».

Christian Georges, journaliste

Direktøren for det hele
Affiche originale du film



OSCAR GÓMEZ MATA

metteur en scène de Le Direktør

biographie

1963
Naissance à San Sebastian, au Pays
basque espagnol

Instituteur, fait du théâtre amateur puis
se forme à Paris et à Genève (Ecole
Serge Martin)

1987
Cofondateur de la Compagnie
Legaleon-T

1997
Fondateur de la Compagnie L'Alakran
à Genève

1999-2005
En résidence au Théâtre St-Gervais

2006
Résidence aux Subsistances,
Laboratoire International de création
artistique, à Lyon

2001 et 2008
Enseignant à l'Ecole Serge Martin
(Genève)

2010-2011
Enseignant à l'Université d'Alcala
(Madrid)

Dès 2013
intervenant régulier à la Manufacture,
Haute école des arts de la scène de
Suisse romande (Lausanne)

Oscar Gómez Mata a créé avec
sa compagnie – les acteurs étant
étroitement associés à l'écriture - de
nombreuses pièces, performances ou
installations parmi lesquelles :

2000
; *Ubu !* d'après Alfred Jarry

2002
Cerveau cabossé 2 : King Kong Fire,
textes de Gómez Mata et Anton Reixa

2005 *Optimistic versus Pessimistic*

2006 *Construis ta jeep*, de Marielle
Pinsard, co-produit avec le far°
(Festival des Arts vivants de Nyon)

2008
Kairos, sisyphes et zombies

Dès 2011
Le projet *Psychodrame* (dont *Les
fantasmes de Belle-Ideé* montés
en 2012 à l'hôpital de psychiatrie de
Genève: voir [www. arthug.ch](http://www.arthug.ch))

2015
*Quart d'heure de culture
métaphysique*, performance basée
sur un poème de Ghérasim Luca
et première pièce du projet intitulé
Conquête de l'inutile

Ces spectacles ont souvent été créés à
Genève dans le cadre du Festival de
la Bâtie (c'est le cas du *Direktør*) et
ont bénéficié de nombreuses tournées
à l'étranger (France, Espagne, Italie,
Amérique latine). Ils existent d'ailleurs
souvent en version française, espagnole
et italienne.

*Les performances de l'Alakran
repoussent les limites du théâtre et en
font un espace profondément libre,
où tout est possible [...]. La scène
devient le vivarium où sont disséquées
les diverses manières dont le monde
contemporain nous affecte. Un
laboratoire de nos petites pathologies
du quotidien. Comment le capitalisme
qui s'est insinué dans nos veines
nous déshumanise lentement, mais
sûrement. A la recherche de l'antidote,
désespérément. Si vous avez une piste,
écrire à l'Alakran.*

Bruno Tackels, « L'Alakran, royaume
du théâtre libre », in *30 ans à Paris*,
Centre culturel suisse et Editions Noir
sur Blanc, Paris, 2015.

Pour en savoir plus : www.alakran.ch

l'entretien avec

Oscar Gómez Mata

metteur en scène de Le Direktør

par Josiane Greub

Comment êtes-vous arrivé au théâtre?

C'est un peu par hasard. Normalement j'aurais dû être instituteur. J'ai travaillé pendant une année comme instituteur ; c'était un peu ma vocation. J'avais des amis qui faisaient du théâtre mais je ne m'y voyais pas du tout, j'étais assez réservé... je ne me voyais pas aller sur une scène, face à un public. Un ami m'a proposé de participer à un stage de théâtre et, je crois, que « la petite bête m'a piqué » ; j'ai continué... assez vite avec une troupe, chez moi, au Pays basque, puis à Paris pour y faire des études de théâtre, à l'école de Serge Martin. C'est comme ça que je suis arrivé à Genève, lors de l'ouverture d'une troisième année de formation offerte par cette école.

Qu'aimez-vous dans le répertoire?

Malgré le fait que mon travail est plutôt connu par ce qu'on appelle aujourd'hui, « l'écriture de plateau » ou création contemporaine, et qu'il navigue entre les plateaux, les scènes, les musées d'art contemporain et les performances, j'ai aussi travaillé sur le répertoire classique et moderne. J'ai monté des pièces de Shakespeare, d'Alfred Jarry... J'aime beaucoup Beckett, une passion. J'ai été influencé par Heiner Müller. Mais dès le début, j'ai voulu faire mes pièces et trouver une manière person-

nelle de faire. Dans ma compagnie, on crée notre propre répertoire. Ce sont des pièces qui souvent partent des textes, de différentes sources textuelles, c'est très écrit, ce n'est pas de l'impro! Ce n'est pas le cas du *Direktør*. Ce qui m'intéressait, c'était de m'attacher au scénario de Lars von Trier.

Le théâtre, je le conçois comme un jeu

J'aime beaucoup la substance des dialogues, cette sorte de concision, presque minimaliste. Il y a naturellement une adaptation, deux personnages ont disparu, mais je suis resté fidèle à l'écriture de Lars von Trier. De cette matière textuelle, j'avais envie d'en faire du théâtre, de donner un point de vue différent de celui du film, sur l'histoire... ça pouvait apporter autre chose.

Comment êtes-vous devenu metteur en scène?

Passer d'acteur à metteur en scène a été naturel. En Espagne, dans ma première compagnie dans les années 80, on jouait tous et on mettait tous en scène, on faisait de la création collective! Puis j'ai eu envie de diriger, de « rester dehors », de mettre en scène.

Dès le début des années 90, arrivé en Suisse, il était clair pour moi que je voulais faire de la mise en scène. Le théâtre, je le conçois comme un jeu, il offre un jeu symbolique à une société, pour qu'elle réfléchisse, pour qu'elle puisse avoir peur, s'amuser... Interpréter, c'est jouer. Quand on offre la pièce, il faut qu'il y ait beaucoup de plaisir, même si on provoque, si on n'est pas d'accord. J'ai beaucoup de chance de faire un métier qui me permet de « jouer comme un enfant », sans limite...

Comment envisagez-vous le travail du metteur en scène?

Une partie du travail de mise en scène, c'est d'organiser les équipes, donner une dynamique. Il faut beaucoup regarder, voir comment les choses se passent, entre tous les intervenants. J'appelle ça « l'inconscient de la pièce », c'est-à-dire qu'une pièce, quand elle se crée, est pensée, organisée, étudiée, travaillée... mais il y a quelque chose qu'on ne peut

pas prévoir et qui correspond au lieu, à la concentration de toute l'équipe, que le metteur en scène doit voir, diriger, modifier. Quand je travaille avec un acteur, je cherche à voir ce que la personne est, comment « cette matière » peut se transformer pour faire vivre la « matière » du personnage, la pièce. Je pars toujours de ce que les gens sont. Mon travail est magnifique, aussi bien quand je suis monte une pièce que quand je donne un cours technique à la Manufacture (Haute école des arts de la scène à Lausanne). Mon travail, c'est à la fois une chance et une passion, c'est de regarder des gens qui font des choses dans un espace, voir comment ils fonctionnent, ce qu'ils font, leur manière de penser, d'agir, et de diriger ça. C'est une partie de mon travail qui répond à une sorte d'intuition. Il y a ensuite un travail plus analytique qui correspond plus à l'écriture de la mise en scène, des partitions de jeu, de la description de l'espace, à la composition même d'une pièce de théâtre. Travail plus scientifique qui permet la répétition des gestes et finalement les représentations.

Pour moi, la mise en scène, ce sont ces deux choses: intuition et analyse très pointue. A partir de l'idée que j'ai de la pièce, je reste ouvert à ce qui se passe. C'est ce qui permet au spectacle de rester vivant. L'essence de cet art, c'est de rester vivant, tous les jours.

Entre la vision de départ et le résultat « final », il y a l'évolution due au travail collectif de l'équipe, aux décisions que je prends en fonction des réactions et des remarques de chacun.

Quelles sont les caractéristiques de votre travail avec les acteurs ?

Ce que je demande à l'acteur, c'est de créer une sorte de connexion souple entre ce qu'il est profondément et ce qui ne lui appartient pas, c'est-à-dire le personnage. On est toujours conditionné par le regard de l'autre, on ne peut donc jamais être la personne « profonde », ni le personnage de la pièce! Par contre, on peut s'approcher plus de la personne ou du personnage. Pour cela, il faut faire preuve d'honnêteté, pouvoir enlever les masques, assumer sa fragilité en public. « Descendre en soi », être capable de tout lâcher peut poser problème.

En quoi les protagonistes de la pièce sont-ils des « archétypes » ou de vraies personnes ?

Il y a certains moments, très marqués, où l'archétype apparaît: ah, c'est le méchant! Puis les frontières se brouillent, disparaissent et les personnes apparaissent. C'est ce mouvement qui crée la profondeur et qui m'intéresse.

Le metteur en scène (une voix)

Vous allez voir une pièce de théâtre. Si elle vous paraît bizarre, je vous demande un peu de patience: tout le monde peut suivre, je vous assure [...]. C'est une comédie, tout ce qu'il y a de plus inoffensif. Aucune leçon, aucune manipulation.

Extrait de la pièce *Le Direktør*

Comment s'est créée votre compagnie ?

En revenant en Suisse en 1997, quittant la compagnie que j'avais créée en Espagne, j'ai voulu avoir une compagnie, recréer ce que j'avais eu en Espagne, un espace collectif, un groupe qui réfléchit. J'ai toujours voulu avoir une structure stable qui me permette de faire à ma manière.

Depuis 2000-2001, je commence à travailler avec Barbara Giongo qui est la chargée de production. L'Alakran me fournit un cadre qui me permet d'être libre, de mes mouvements, de ma manière de structurer le travail, de changer et de choisir.

Certains acteurs travaillent souvent avec nous et d'autres seulement pour certains projets; ce n'est pas une troupe fixe. Certaines collaborations s'étirent dans le temps, d'autres non, mais l'Alakran est une structure stable, avec trois salariés, noyau dur de la compagnie.

En quoi cette pièce vous paraît-elle actuelle ?

Elle parle du monde du travail aujourd'hui, du capitalisme et des émotions dans cette société. Elle parle aussi de la responsabilité qui est un grand thème contemporain, de l'engagement,

de la difficulté d'assumer la position de celui qui doit choisir, de celui qui doit diriger. Je pense qu'il y a un certain *désengagement* des gens et la pièce parle de ça. Dans les représentations que nous avons déjà eues, des personnes ne travaillant pas forcément dans les domaines décrits par la pièce se sentent directement concernées.

Nous mettons en relief ces comportements en partant du côté de la comédie, de la satire mais les thèmes touchent tous les publics.

Les lieux où nous jouerons la pièce n'ont pas forcément d'importance, les thèmes sont actuels pour tous. La salle réagit beaucoup. Je me réjouis de voir le spectacle à La Chaux-de-Fonds où le public s'exprime volontiers, selon mes souvenirs.

En quoi le film a-t-il influencé votre mise en scène ?

Le film se passe dans des bureaux. Assez vite, je n'ai pas voulu que ce soit l'image du bureau qui soit l'espace de la pièce. L'espace pourrait être un bureau mais aussi autre chose. Je me suis détaché du film. Ce n'est pas intéressant de refaire le film, au théâtre. Se détacher du film tout en gardant l'histoire et le texte. Même les personnages sont différents. Ceci vient aussi de ma manière de travailler avec les comédiens en tant



Oscar Gómez Mata

que personnes. Je suis content que ce soit différent.

Comment avez-vous fait la distribution ?

Je n'avais pas forcément travaillé avec tous les comédiens engagés dans cette pièce mais je les avais vus jouer ailleurs, je les avais observés sur scène, ce qui a influencé mon choix. Des acteurs souples, capables de faire et défaire, de construire un personnage et de le déconstruire à vue.

Où et comment avez-vous travaillé cette pièce ?

Les deux semaines de résidence à La Chaux-de-Fonds ont été très impor-

tantes. Beau-Site est un merveilleux outil de travail, conçu par des gens de théâtre et fait pour le théâtre. Ensuite nous avons travaillé au Théâtre du Loup, à Genève, ce qui a été aussi très important.

A Genève, comme à La Chaux-de-Fonds, ces semaines de travail en commun ont permis de créer un esprit collectif, presque de troupe, complicité qui a permis la construction d'un processus aboutissant à ce spectacle.

Propos recueillis par Josiane Greub



© Steve Luncker

Le Direktør, répétition du spectacle

l'entretien avec

Daniel Zamarbide

scénographe de Le Direktør

par Jimmy Hauser

Pour commencer, voulez-vous nous présenter brièvement votre Bureau A?

J'ai fondé en 2012, en association avec Léonard Banchini, un bureau d'architecte (Bureau A) qui s'appelle maintenant Bureau tout court. Par la suite, mon activité s'est tournée vers une orientation plus artistique, créative et pratique. En effet, je possède une formation d'architecte, mais j'avais depuis toujours un pied dans les beaux-arts si bien que j'ai combiné les deux. À part la gestion du bureau créé il y a maintenant 20 ans, j'enseigne à l'EPFL et je dirige un laboratoire de 1^{ère} année. J'exerce donc des activités multiples et navigue entre Lisbonne et Genève.

Quel est le rôle du scénographe d'une manière générale dans la création d'une pièce de théâtre?

Il n'est pas facile de répondre à cette question. Car en réalité, il ne s'agit pas réellement de scénographie, mais plutôt d'une intervention artistique. Le travail avec Oscar Gómez Mata conduit plutôt à élaborer un dispositif créant un ensemble non classique, un condensé pour produire une vie, un support non spécifique. Un lieu de base où l'espace principal de jeux se déroule, mais sans être défini. Il ne s'agit pas d'un bureau, ni tellement d'une entreprise, mais d'une structure permettant une mobilité

dans une forme de froideur. Finalement, un espace décalé et ouvert qui se trouve en outre modelé au fil du travail de toute l'équipe. La collaboration avec Oscar Gómez Mata est particulière et caractérisée par la survenue continue d'idées nouvelles et qui évoluent au cours du travail et des répétitions. Rien n'est figé. La richesse et l'intérêt de

Il convient de créer des espaces neutres qui permettent le jeu des acteurs

cette recherche résident dans le fait que l'on passe beaucoup de temps à discuter et à analyser. De plus, il existe obligatoirement un gros travail de réinterprétation du texte et des jeux, même si l'on admet que le film est déjà quelque peu proche du style théâtral.

Quels sont les problèmes posés par l'adaptation au théâtre du film de Lars von Trier?

Il fallait se détacher du film, tout en gardant ses différents lieux (bureau, salle de conférence, local de la photocopieuse, zone de la machine à café). Il convient donc de créer des espaces neutres qui permettent le jeu des acteurs, et qui peuvent évoquer plein de choses, un lieu spécifique où l'action va se dérouler, un lieu de base où l'espace principal de jeu est utilisé, mais qui reste cependant non défini.

Quel dispositif avez-vous conçu?

Ce lieu spécial, cet espace de jeu est constitué de sols, de murs, plus que de mobilier. Ce dernier est fait de meubles bon marché, mobiles et souples. En fait, dans la conception globale, tout bouge, tout est en mouvement, même la table qui se déplace en continu. Les comédiens et comédiennes pourront être présents durant tout le spectacle sur scène dans différents espaces. Mais comme je l'ai évoqué auparavant, tout est sujet à évoluer à mesure que les répétitions avancent.

Propos recueillis par Jimmy Hauser

Le Direktør, le regard d'une psychologue du travail

par Nadia Droz

Harcèlement moral, agressions, humiliations, harcèlement sexuel, mobbing, maltraitance managériale, violence au travail : ces mots sont utilisés quotidiennement par des gens qui souffrent au travail et qui tentent de donner un sens à ce qui leur arrive.

Dans *Le Direktør*, les protagonistes sont maltraités par ce directeur imaginaire créé par Ravn. Ce dernier se plaint de l'absence et de la lâcheté dudit *Direktør* qui oblige Ravn à transmettre à ses collègues les mauvaises nouvelles.

La perversion est d'autant plus criante, que c'est Ravn lui-même qui fait croire à l'existence de ce supérieur, pour licencier ses amis sans se fâcher avec eux. Ses amis qui lui ont prêté l'argent pour monter l'entreprise...

Quand des gens qui souffrent au travail viennent me voir, ils ne comprennent souvent plus les relations qu'ils ont avec leurs collègues, comme Jokumsen qui n'a plus que la violence pour exprimer sa douleur et, comme Heidi qui a réfréné son élan sain de démissionner à cause d'une promesse de mariage faite par un homme qu'elle n'a jamais vu. Les limites entre la vie privée et professionnelle sont floues. Les collaborateurs de cette entreprise agissent comme s'ils étaient sous l'emprise du *Direktør*.

L'autre problématique très actuelle traitée par ce scénario est la question de la

perte de sens au travail. Fin 2016 est apparu dans les médias le brownout, petit frère du burnout. Le burnout est le fait de « travailler jusqu'à ce que toute substance énergétique disparaisse ». Le brownout faisant référence à « la consommation des circuits » dans le langage de l'électricité est la consommation par perte de sens.

**ces 40 dernières
années, rares sont les
personnes qui, à la fin
de la journée de travail,
voient ce qu'elles ont
accompli ou fabriqué**

Les emplois dans *Le Direktør* sont vides de sens ; le projet Broker 5 est probablement un projet informatique prometteur mais personne ne semble y travailler. Les seules activités visibles sont des réunions vides d'objectifs, sans ordre du jour, sans procès-verbal. Seul le malaise du vide et des émotions contenues

y est présent. La scène de l'engagement de Kristoffer est également vide de sens : il est engagé pour un cahier des charges peu clair, les tâches sont floues et les conséquences de ses tâches ne sont pas nommées. Il n'a aucune information sur la dimension éthique (surtout non-éthique !) de son travail. Le contrat doit être signé sous pression, le plus vite possible.

Kristoffer est engagé pour jouer un rôle, pour personnifier *Le Direktør*, mais il n'a officiellement aucun autre pouvoir d'action. Le parallèle avec la réalité de notre monde du travail est flagrant : combien de chefs n'ont pas de réel cahier de charges, ni parfois d'autre utilité que celle de mettre un tampon supplémentaire entre le haut et le bas de la hiérarchie, pour rendre le haut de l'échelle plus inatteignable.

Dans une société qui subit une grande pression économique, le travail s'accumule et les réductions budgétaires ne permettent pas d'engager davantage de personnes pour le faire. Les supérieurs sont parfois maltraitants, car eux-mêmes souffrent de stress intense et reçoivent des ordres contradictoires de leur hiérarchie. L'exigence est parfois de bâcler le travail : de faire un travail d'une qualité bien en-deçà de ce que le salarié est capable de fournir. Cette problématique est nommée « la qualité empêchée » par le psychologue du travail français

Kristoffer, à propos de Ravn

*Qu'est-ce qui le terrifie le plus?
Il a peur qu'on ne l'aime pas... c'est
ça le fond du problème, d'un bout à
l'autre. Il veut être le gros nounours de
tout le monde... sinon, il se décompose
complètement...*

Extrait de la pièce *Le Direktør*

Yves Clot : l'entreprise ne donne pas les moyens de bien faire le travail, il faut faire du sous-travail par rapport à ce que le collaborateur attend de lui-même et des autres, il doit simplement travailler vite.

La perte de sens au travail peut être expliquée notamment par l'augmentation du travail dans le secteur tertiaire ces 40 dernières années: rares sont les personnes qui, à la fin de la journée de travail, voient ce qu'elles ont accompli ou fabriqué. Des salariés viennent me voir avec un souhait très intense : réduire le nombre de dossiers sur leur bureau : « j'aimerais que mon bureau soit net quand je pars ». Cette manière de faire n'existe quasiment plus. Finir son travail est devenu une illusion et pouvoir le rendre visible aussi.

Les NTIC : nouvelles technologies d'information et de communication ont donné une véritable accélération au monde du travail avec la possibilité de communiquer de manière illimitée avec l'autre bout du monde. Nous devons apprendre à dominer ces NTIC pour ne pas nous laisser déborder complètement : il est devenu déraisonnable, dans certaines entreprises, de vouloir classer et archiver les E-mails. Il y en a tant que les employés n'ont plus le temps d'accomplir leur « vrai » travail en-dehors de cette activité. Les E-mails sont devenus un outil de

travail indispensable, mais posent énormément de difficultés. Comment les gérer ? Au début ils étaient gérés comme du courrier papier. Il est devenu clair que cette option n'est plus possible. L'E-mail est un outil encore relativement nouveau, les règles d'utilisation sont totalement individuelles et très rarement définies dans les entreprises. Par exemple, beaucoup de cadres avouent travailler tard le soir, sans forcément attendre que leurs collaborateurs en fassent de même. En revanche, les collaborateurs n'en sont souvent pas informés. Il devient donc de leur responsabilité propre de savoir s'ils doivent lire leurs courriels dans la soirée et y répondre ou s'ils peuvent attendre le lendemain. Les limites du travail ne sont plus définies par le lieu, mais par chaque collaborateur. Elles vont donc dépendre de l'investissement de chacun et de sa capacité à se distancier du travail.

Ces changements dans le monde du travail ont contribué à faire émerger les risques dits psychosociaux, il y a une dizaine d'années. Ces risques qui figurent dans la loi sur le travail au même titre que les risques chimiques, physiques etc. ont des manifestations très claires : taux d'absences élevé, présentéisme en augmentation et taux de rotations inquiétants. Ces risques apparaissent avec ce qui crée du stress au travail : tâches floues, horaires

difficiles, pressions temporelles, interruptions,... la liste est longue. La gestion de ces risques reste problématique puisqu'il est difficile de définir des valeurs limites du stress, alors que pour le formol, par exemple, la quantité à laquelle le travailleur peut être exposé est connue.

La prévention de ces risques est possible en travaillant sur l'organisation et la culture de l'entreprise. Elle permet de toucher beaucoup de personnes, alors que le traitement des conséquences de ces risques (burnout, conflits, dépendances, etc.), qui se fait de manière individuelle, a un coût élevé pour l'individu et pour la société.

Nadia Droz

Psychologue, spécialiste en santé au travail, Lausanne

Le Direktør, une œuvre plus actuelle que jamais

par Jean-Claude Rennwald

Le Théâtre populaire romand (TPR) a pris une très heureuse initiative en décidant de présenter la pièce *Le Direktør* inspirée du film éponyme du réalisateur danois Lars von Trier et sorti en salles en 2007. D'abord parce que ce cinéaste est l'un des plus talentueux et des plus originaux de la fin du XXe et du début du XXIe siècle. En effet, Lars von Trier est notamment célèbre pour être l'un des fondateurs du Dogme95, mouvement d'avant-garde qui définit d'après dix règles précises une autre manière de filmer, en réaction aux productions majoritaires de l'industrie cinématographique. Ensuite parce que les films et les pièces de théâtre qui traitent des rapports de travail, quelle que soit la nature de ceux-ci, sont à nos yeux trop peu nombreux, la tendance s'étant même fortement aggravée durant ces dernières décennies. Aujourd'hui, le cinéaste anglais Ken Loach est ainsi l'un des tout derniers qui parle et donne la parole à la classe ouvrière dans ses oeuvres. Enfin, parce que si le film et la pièce traitent d'une situation particulière, les réflexions qu'ils peuvent nourrir ont un caractère universel, du moins en ce qui concerne le champ sociologique et politique du monde du travail.

Cette œuvre magistrale qui s'appelle *Le Direktør*, soulève des questions fondamentales sur le sens des responsabilités, sur ceux qui osent les affronter

et sur ceux qui les fuient, sur le poids de la hiérarchie, sur les multiples pressions et tensions qui s'exercent ou peuvent s'exercer à l'intérieur d'une entreprise, sur le respect entre patrons, cadres et « simples » employés.

Même s'il date de 2007, le film *Le Direktør* garde donc toute son actualité, ce qui plaide en faveur du choix

**éveil des sens,
approche critique,
conquête de liberté**

effectué par le TPR. Mais en l'espace de dix ans, les relations de travail sont encore devenues bien plus complexes et souvent bien plus tendues. En raison bien sûr du recours accru à la communication informatique, à l'automatisation et à la robotisation, mais aussi du travail en flux tendu, qui exige toujours

plus de rapidité et de flexibilité au travail : recours massif aux heures supplémentaires, travail de nuit, travail en équipes, horaires fluctuants, etc.

Tout cela est allé de pair avec une individualisation toujours plus forte du travail, un isolement croissant des salariés, de plus grandes difficultés, pour les syndicats, d'organiser les travailleurs et une multiplication des cas de « mobbing » (ou harcèlement moral et professionnel), souvent à l'origine de dépressions et de « burnout » (un état d'épuisement général, à la fois physique, psychique, émotionnel et mental, marqué notamment par un manque de motivations et lié à une longue période de surmenage au travail).

Il n'est pas facile de contrer ces évolutions, de mettre en place des garde-fous et des mesures préventives, et encore moins des processus de « guérison ». Très importante dans les régions de l'Arc jurassien, l'industrie horlogère a fait oeuvre de pionnier dans ce domaine. A partir de 1997, le patronat et le syndicat FTMH (devenu Unia) ont introduit, dans la convention collective de travail (CCT) de la branche, un accord intitulé « Protection de la personnalité ». Celui-ci précise que par harcèlement moral et professionnel, il faut entendre « toute conduite abusive et unilatérale se manifestant de façon répétitive et grave notamment par



© Steeve Luncker

Le Direktør, répétition du spectacle

des comportements, des paroles, des actes, des gestes, des écrits, de nature à porter atteinte à la personnalité, à la dignité ou à la santé d'une personne, à mettre en péril son emploi, à obtenir un avantage professionnel ou à dégrader manifestement le climat de travail». Pour faire face à ce type de situation (qui peut déclencher un burnout), il convient, dans un premier temps, d'utiliser la voie de service, puis de faire intervenir la personne dite de confiance (désignée d'un commun accord par la direction et le syndicat), celle-ci s'occupant également des cas de harcèlement sexuel au sein de l'entreprise. Cet accord conventionnel constitue une percée très importante, même s'il n'a pas toujours été facile à mettre en oeuvre et s'il a eu des effets variables selon les entreprises.

Depuis, des mesures visant à prévenir et à combattre le mobbing ont égale-

ment été mises en place dans d'autres CCT et sur le plan légal, alors que l'on parvient à mieux traiter le burnout. Ces progrès sont positifs, mais ils ne doivent pas faire oublier que dans toute l'histoire, les plus grandes avancées sociales ont été conquises de manière collective. En France, par exemple, c'est le Front populaire et les grandes grèves de 1936 qui ont permis d'obtenir la semaine de 40 heures et les premiers congés payés. En Suisse, c'est la grève générale de 1918 qui a mis en avant des revendications aussi importantes que le droit de vote et d'éligibilité des femmes, le droit au travail pour tous, la semaine de 48 heures, ou encore la création de l'AVS. Plus près de nous, en 2002, c'est grâce à une grève dure et exemplaire que les travailleurs du bâtiment ont désormais le droit de prendre leur retraite à partir de 60 ans.

Mais la culture est aussi, ou du moins

peut aussi être un moteur du changement social. Le grand écrivain et homme de théâtre espagnol Federico Garcia Lorca (1898-1936), assassiné par les fascistes en 1936, au début de la Guerre civile espagnole, défendait fermement l'idée que la culture pouvait transformer un pays. Comme on peut le lire dans une plaquette publiée à l'occasion d'une exposition organisée en 2017 à Montricher: « Et, avec un amour profond pour le théâtre (« Le théâtre est la poésie qui sort du livre et se fait humaine »), il a écrit des textes novateurs et révolutionnaires, qui ont transformé la scène en une tribune libre et l'ont peuplée de vérités, d'émotions et de sentiments qui, dans l'Espagne des années trente du siècle dernier, dérangeaient tant. »

En présentant *Le Direktør*, mais aussi d'autres pièces dans le passé, le TPR s'inscrit dans cette belle et grande tradition. C'est-à-dire dans une démarche culturelle qui ne se limite pas à la consommation théâtrale, cinématographique ou picturale, mais qui se veut d'abord éveil des sens, approche critique et conquête de la liberté.

Jean-Claude Rennwald
Militant socialiste et syndical

La solitude du pouvoir

par Gisèle Ory

Dur, dur, d'être un employé, qui ne sait pas ce qui va advenir de son entreprise : sera-t-elle vendue ? Sera-t-il licencié ?... Dur, dur, d'être un patron, qui cherche à concilier son besoin d'être apprécié de ses employés et ses méthodes capitalistes pas toujours très humanistes...

Un thème d'actualité ! Quelle firme aujourd'hui n'est pas écartelée entre les impératifs de la concurrence et le bien-être de ses employés ? Et qui, plus que tout autre, prend cette contradiction en plein cœur ? Le chef, désespérément seul lorsqu'il faut prendre des décisions impopulaires...

L'ultra-concurrence qui s'est installée depuis les années 90, le triomphe du libéralisme et l'ouverture des marchés, met les entreprises sous pression, et par conséquent leurs dirigeants aussi.

La petite entreprise familiale, qui donne du travail à tout le monde, qui est solidaire de sa région et s'investit dans les activités locales avec un paternalisme bienveillant, est en voie de disparition. Place aujourd'hui à la multinationale, qui s'installe là où les terrains et/ou les impôts sont les moins chers ! Place à une gestion « rigoureuse », à la chasse aux coûts inutiles ! L'ultra-concurrence ne tolère pas le laxisme ! Celui qui ignore cette logique

est rapidement devancé par de nouvelles entreprises plus performantes.

Le patron d'aujourd'hui n'est plus un vieux sage légèrement autoritaire, qu'on craint, mais qu'on respecte. Non ! C'est plutôt un jeune loup, ambitieux. Il prend ses décisions après avoir analysé les chiffres, il optimise, il rationalise,

Quelle firme aujourd'hui n'est pas écartelée entre les impératifs de la concurrence et le bien-être de ses employés ?

il économise, il verse des salaires et des dividendes, mais il ne connaît pas ses employés et encore moins la région dans laquelle il s'est implanté.

En outre, le pouvoir, qu'il soit économique ou politique conduit invariablement à la solitude. C'est d'ailleurs le thème d'une série française sur l'Elysée

et ses présidents : *La solitude du pouvoir*.

Les décideuses et les décideurs ne peuvent que rarement s'appuyer sur des conseils judicieux ou profiter d'un échange de points de vue enrichissant. Non pas parce qu'ils sont dans une « tour d'ivoire » et qu'ils n'écoutent plus le peuple, comme on le lit quelquefois... Non, ils sont seuls, parce que la solitude est consubstantielle du pouvoir. Tous les dirigeants en font l'expérience, que ce soit dans l'économie ou la politique, qu'ils soient de droite ou de gauche et peu importe qu'ils aient été précédemment proches des gens.

Ils doivent prendre leurs décisions seuls, car, quand il s'agit de défendre les intérêts supérieurs de l'Etat ou de l'entreprise, ils doivent rester imperméables aux sentiments de leurs proches, à l'abri de toute tentative de manipulation au profit d'intérêts cachés. En outre, il est difficile de discuter de problèmes complexes avec des personnes qui n'ont pas accès à l'ensemble du dossier pour cause de confidentialité et ne peuvent en juger valablement. Discuter pourrait aussi parfois être interprété comme une hésitation ou une faiblesse. Sans compter les fuites dans la presse (le cauchemar de D. Trump) ou les délits d'initiés.

C'est plus compliqué encore quand celles et ceux avec qui on doit travailler

sont concurrents, adversaires ou rivaux et attendent impatiemment le moment de vous remplacer... C'est le général de Gaulle qui se sent trahi après mai 68 et préfère quitter le pouvoir. C'est V. Giscard-d'Estaing, qui s'efforce de garder le contact avec le peuple, mais est finalement plus isolé que jamais. C'est F. Mitterrand, qui en 1986, doit accepter de cohabiter avec son adversaire, J. Chirac. C'est F. Hollande, qui doit décider seul d'intervenir au Mali.

La série danoise *Borg* fait le même constat : l'héroïne jouit du pouvoir qu'elle détient, mais à quel prix ? Peu à peu, elle perd son mari, puis ses amis. Entourée d'adversaires et de concurrents, sur qui peut-elle encore compter ? Et sur quoi ? Les valeurs qui, en principe, donnent un sens à la vie : l'amitié, la parole donnée, les convictions sont passées à la moulinette de la réalité.

Celles et ceux qui décident doivent aussi assumer seuls les conséquences de leurs choix. Ils sont seuls face à leur conscience, à la presse, à leurs employés, à leurs électeurs. Car il faut un responsable, un sauveur ou un coupable.

La solitude est plus rude encore en période de crise. Le poids des responsabilités accentue le vertige, quand il faut décider de la vente d'une usine, d'une restructuration, de milliers de licenciements, de la paix ou de la guerre.



Le Direktør, répétition du spectacle

© Steeve Lamcker

Il n'y a pas de pouvoir sans solitude...
Il faut s'y faire, la supporter...
ou renoncer au pouvoir !

Le décideur reste pourtant un être humain « comme les autres », mais plus seul que les autres. Ce n'est pas toujours facile d'accepter la trahison de ses proches, les mauvais coups des concurrents ou des « amis » politiques, les critiques infondées de la presse ou la nécessité de prendre des décisions sans pouvoir les faire accepter. C'est sans doute pour cela que certains dorment mal.

Pourtant, d'autres assument totalement cette solitude, se laissent griser par l'ivresse de pouvoir décider seul et s'accrochent désespérément à leur siège, quitte à modifier la constitution en leur faveur...

La question de Lars von Trier : comment fait un être de chair et de sentiments pour survivre dans un tel environnement ? *Le Direktør* apporte une réponse inattendue...

Il veut le pouvoir, sans en assumer le désagrément. Sa solution est inédite : il dédouble sa personnalité : d'un côté, le bon camarade qu'on aime, de l'autre l'affreux patron imaginaire, qu'on déteste. Une position confortable, du moins à court terme !

TPR & DÜRRENMATT

en collaboration avec le Centre Dürrenmatt

Il est écrit. Drame

De Friedrich Dürrenmatt
Nouvelle traduction de Pierre Bühler
Lecture-spectacle,
mise en scène par Anne Bisang

Dimanche **19 novembre 2017**,
17H.15 à L'Heure bleue

La lecture sera suivie d'une discussion.

Le Centre Dürrenmatt met sur pied
une exposition *Les Fous de Dieu* dans
le cadre du Jubilé des 500 ans de la
Réforme par le Centre Dürrenmatt,
avec comme point de départ *Il est écrit*,
la pièce de Dürrenmatt librement inspi-
rée des faits historiques qui ont eu lieu
dans la ville de Münster au 16^{ème} siècle.

Parmi les différents événements qui
ont été organisés autour de l'exposition,
Anne Bisang met en scène *Il est écrit*
sous la forme de lecture-spectacle avec
des comédiens et comédiennes de la
région (en cours):

Carine Baillod
Matthieu Béguelin
Françoise Boillat
Dominique Bourquin
Sandro De Feo
Garance La Fata
Laurence Maître
Olivier Nicola
Raymond Pouchon

Production TPR–Centre neuchâtelois
des arts vivants, La Chaux-de-Fonds
en collaboration avec le Centre
Dürrenmatt

Avec le soutien de la Fondation
Charlotte Kerr-Dürrenmatt

Triptyque Dürrenmatt

S'ajoute à l'exposition et la lecture-
spectacle, une autre pièce de Friedrich
Dürrenmatt:

Avec l'achat d'un billet de l'un des trois
événements, vous avez droit à un tarif
préférentiel pour les autres.

La Panne, mise en scène par Valentin
Rossier, prévue le **1^{er} décembre 2017**
à 20H.15 à L'Heure bleue.

BORD DE PLATEAU

Elle est là

samedi **28 octobre**

à l'issue de la représentation, échange avec **Anne Bisang** et l'équipe du spectacle.

Le Direktør

samedi **4 novembre**

à l'issue de la représentation, échange avec le metteur en scène **Oscar Gómez Mata** et l'équipe du spectacle.

D'autres événements en relation avec le spectacle vous seront proposés : à suivre sur notre site : www.tpr.ch.

TPR & CINÉMA MINIMUM

Collaboration avec le cinéma Minimum

lundi **6 novembre** à **18h00**

mardi **7 novembre** à **20h00**

Le TPR accueille du 2 au 5 novembre 2017, la dernière création d'Oscar Gómez Mata, *Le Direktør*, d'après le film de Lars von Trier.

Parmi les différents événements prévus autour du spectacle, le TPR collabore avec le Cinéma Minimum à Neuchâtel, qui présentera le film dans son intégralité.

LE DIREKTØR (DIREKTØREN FOR DET HELE)

Fiction, Lars von Trier, Suisse, 2007, 100', VOST, 10/16 ans

<http://www.cineminimum.ch>
Quai Philippe Godet 20 à Neuchâtel

Plus d'infos sur notre site www.tpr.ch

NOTES DE PRODUCTION

Le Direktør du metteur en scène **Oscar Gómez Mata** est une Production de la Compagnie L'Alakran.

Coproduction

TPR – Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds

Théâtre du Loup, Genève

La Bâtie-Festival de Genève et Bonlieu, Scène nationale, Annecy dans le cadre du soutien FEDER du programme Interreg France-Suisse 2014–2020

Théâtre Benno Besson, Yverdon
Spectacle Lauréat du concours Label+ théâtre romand 2016

saison 2017 / 2018

ELLE EST LÀ

du me **25** au ve **27 octobre**, 20H.15
samedi **28 octobre**, 18H.15
dimanche **29 octobre**, 17H.15

à Beau-Site, durée 1H.20

de **Nathalie Sarraute**
mise en scène **Anne Bisang**

avec
Céline Bolomey
Xavier Fernandez-Cavada
Philippe Vuilleumier

scénographie **Anna Poppek**
création lumière **Jonas Bühler**
création son **Frédérique Jarabo**
costumes **Aline Courvoisier**
production/diff. **Violaine DuPasquier**

Production 2017
TPR – Centre neuchâtelois des arts
vivants, La Chaux-de-Fonds

Coroduction 2017
Théâtre de l'Orangerie Genève

Soutiens
Fondation culturelle de la BCN
Fondation du Casino de Neuchâtel
Fondation Ernst Göhner Stiftung

Dates de tournée

Théâtre de l'Orangerie, Genève
19 au 28 septembre 2017

Théâtre La Grange de Dorigny–UNIL,
Lausanne, 7 au 10 décembre 2017

Centre culturel régional Delémont
9 mars 2018

Théâtre du Passage, Neuchâtel
15 au 17 mars 2018

LE DIREKTØR

je **2** et ve **3 novembre**, 20H.15
samedi **4 novembre** 2017, 18H.15
dimanche **5 novembre** 2017, 17H.15

à Beau-Site, durée 2H.20

d'après Lars von Trier, *Direktøren for
det hele*, Nordiska ApS, Copenhagen

mise en scène et adaptation
Oscar Gómez Mata
assistanat à la mise en scène
Jean-Daniel Piguet

traduction du danois
Catherine Lise Dubost

avec
**Pierre Banderet, Valeria
Bertolotto, Claire Deutsch,
Vincent Fontannaz, Christian
Geffroy Schlittler, David Gobet,
Camille Mermet, Aurélien
Patouillard, Bastien Semenzato**

direction technique et création lumière
Roberto Cafaggini

création son
Fernando de Miguel
scénographie
Daniel Zamarbide Bureau A
assistante scénographie
Vanessa Vicente
costumes **Veronica Segovia**
photos **Steeve Iuncker-Gómez**
production/diffusion **Barbara Giongo**

Dates de tournée

Théâtre de Vidy, Lausanne
du 8 au 11 novembre 2017

Théâtre Benno Besson, Yverdon
16 et 17 novembre 2017

Nuithonie, Villars-sur-Glâne
20 et 21 mars 2018

TLH, Sierre
24 mars 2018

engagez-vous

Vous souhaitez vous rapprocher de l'institution et devenir acteur de la vie du Théâtre populaire romand ? Devenez membre de l'Association des Amis et partagez votre passion du théâtre avec d'autres amoureux !

En devenant membre, vous bénéficiez également des avantages suivants :

vous recevez gratuitement
le Souffleur chez vous dès sa parution,

vous rencontrez les artistes lors de soirées spéciales en toute convivialité,

vous assistez aux répétitions ouvertes lors des créations et coproductions du TPR.

Cotisations

30 francs	étudiants, chômeurs
40 francs	AVS, AI
70 francs	AVS, AI double
60 francs	simple
90 francs	double
150 francs	soutien

Carte Amis

Vous payez votre cotisation et vous bénéficiez d'une réduction de CHF 5.– sur chaque spectacle de la Saison.

Abonnement Ambassadeurs Amis

Les membres de l'Association des Amis du TPR bénéficient de l'Abonnement Ambassadeurs à un tarif préférentiel : 10 spectacles à choix + 3 invitations pour CHF 180.–

CCP 17–612585-3

Association des Amis du TPR,
Beau-Site 30, 2300 La Chaux-de-Fonds
032 912 57 70, amis@tpr.ch

Plus d'infos en page 84 de votre programme ou sur le site www.tpr.ch/amis