

2013

novembre

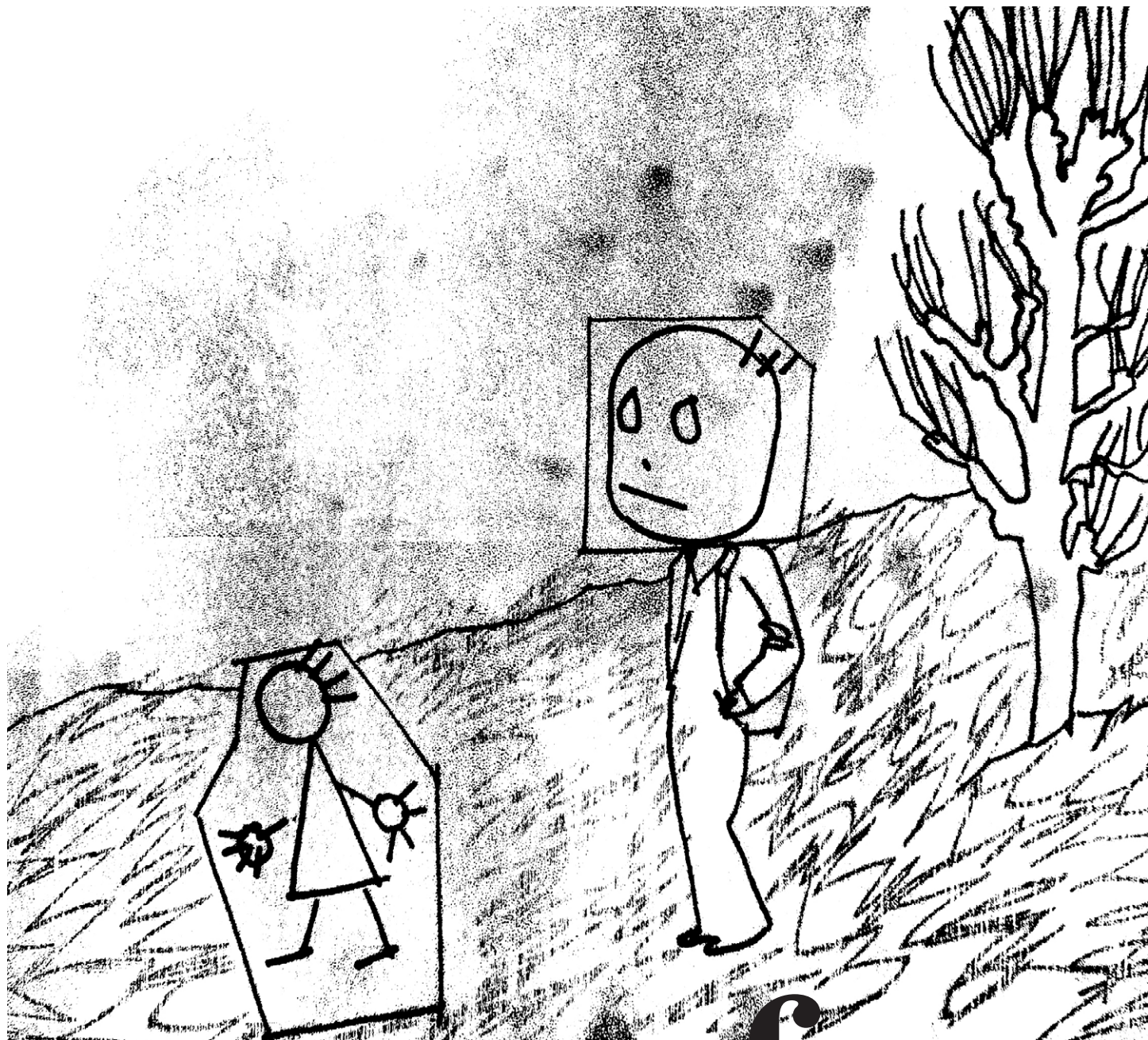
le Souffleur

no.31

2 francs

LE JOURNAL QUI NE MANQUE PAS D'AIR

périodique édité par l'Association des Amis d'Arc en Scènes · rue de Beau-Site 30, CH-2300 La Chaux-de-Fonds · www.arcenscenes.ch/presentation/les-amis



couvre-feux

Sommaire

6 Entretien avec **Ludovic Chazaud**
metteur en scène

10 Parole aux acteurs
Aline Papin & Baptiste Gilliéron

18 Entretien avec
André Simon-Vermot

12 **Morale, culpabilité et responsabilité**
par **Thomas Noyer**, psychologue

14 **Revenir au temps caché des souvenirs**
par **Thomas Sandoz**, écrivain



le billet du comité

Le nom de Didier-Georges Gabily, auteur de *Couvre-feux*, ne vous est probablement pas familier. Cet écrivain a pourtant écrit de nombreux textes, qui ont rapidement été salués par les critiques les plus attentifs de l'époque, tels Bernard Dort. Sa forte personnalité, son refus des concessions et sa disparition prématurée – il est mort à 41 ans – font que sa destinée est souvent comparée à celle de ses contemporains Jean-Luc Lagarce et Bernard-Marie Koltès, auteurs plus connus du grand public.

Pour vous accompagner tout au long du parcours de *Couvre-feux*, nous avons fait appel à divers guides. Tout d'abord Ludovic Chazaud, metteur en scène du spectacle, Baptiste Gilliéron et Aline Papin, comédiens, qui nous expliquent

tous trois leur vision de ce texte dense et puissant. Il nous a aussi paru utile d'ouvrir nos colonnes à un psychologue, Thomas Noyer, qui se penche sur les relations parfois complexes qui existent entre morale et culpabilité. Thomas Sandoz, écrivain, nous livre quant à lui quelques réflexions sur la manière dont un auteur peut exploiter – ou pas – son propre vécu pour nourrir son oeuvre. Nos plus vifs remerciements vont enfin à Lytta Basset, théologienne et philosophe, qui nous a aimablement autorisés à reproduire l'un de ses textes, intitulé *Une réalité ambivalente*, traitant du thème de la culpabilité.

Dans un autre registre, Anne Bisang, nouvelle directrice artistique d'Arc en Scènes, nous fait part de ses premières impressions à la tête de l'institution, ainsi que de ses envies pour l'avenir. Ce

numéro inaugure en outre une nouvelle rubrique, consacrée aux collaboratrices et collaborateurs d'Arc en Scènes, que nous souhaitons mieux faire connaître du public ; c'est André Simon-Vermot, directeur technique, qui a les honneurs de cette première.

A rappeler que le comité de l'Association des Amis d'Arc en Scènes se compose actuellement de Michèle Aubry, Anne-Catherine Bolay Bauer, Violaine DuPasquier, Liliane Gattoni, Pierre Bauer, Bernt Frenkel, Fabio Morici et Gaston Verdon.

Bonne lecture et bon spectacle.

Le Comité

Ensemble pour écrire une nouvelle page d'histoire

Par Anne Bisang

Voilà trois mois que j'ai posé avec bonheur mes valises à La Chaux-de-Fonds et pris mes fonctions de directrice artistique aux côtés du directeur général, John Voisard.

Trois mois de découvertes fécondes, d'immersion dans les sources chaleureuses et stimulantes de la métropole horlogère, terre d'innovations et de culture. Metteuse en scène indépendante pendant plus de dix ans puis directrice générale de la Comédie de Genève pendant 12 ans, je suis désormais responsable de l'avenir d'une institution dont l'épopée me tient particulièrement à cœur. Car l'histoire du TPR et du Théâtre de La Chaux-de-Fonds continue de marquer les esprits par son souffle, son ambition, sa générosité. L'aventure pionnière du Théâtre Populaire Romand de Charles Joris et de ses coéquipiers est encore dans toutes les mémoires, bien au-delà des frontières romandes. Un héritage que je porterai avec ferveur. Plusieurs étapes caractérisent l'évolution de l'institution. Se frayant un chemin dans la première décennie des années 2000, sa vie fut marquée par la renaissance de son théâtre à l'italienne dont nous fêtons ce mois les dix ans d'une rénovation remarquable et réussie. Encore un de ces joyaux hérités du 19^{ème} siècle dont La Chaux-de-Fonds est l'écrin ! Dans cette salle, les artistes invités par mes prédécesseurs Gino Zampieri puis Andrea Novicov ont suscité de belles émotions alors que le TPR affirmait un destin de scène dévolue à la création. Il s'agit aujourd'hui de consolider son identité de théâtre de création, ouvert sur le monde, ancré dans sa région. Détecter et accompagner les talents d'ici, capter les signatures artistiques fortes de notre temps, promouvoir ainsi les arts vivants, conquérir intensément le cœur du public, rayonner : tels sont mes objectifs.

L'équipe d'Arc en Scènes est entièrement mobilisée autour de cette mission pour construire cette fabrique de liens et de sens que doit être une institution culturelle publique.

Je souhaite d'ores et déjà que l'Association des Amis soit partie prenante de cette conquête amoureuse du public grâce au projet d'**ambassadeurs culturels** que nous mettons en œuvre dès maintenant. Fédérer toutes les compétences, toutes les énergies qui travaillent à la dimension immatérielle de l'existence par les arts et la connaissance me semble une mission cardinale de notre engagement. Des organisateurs du Festival des Six pompes à l'ABC, de la Ville de Neuchâtel au Casino du Locle, les ponts sont jetés pour créer une grande et forte communauté de spectateurs dans tout le canton. Espace dédié à l'imaginaire, le théâtre a aussi le pouvoir de renforcer le sentiment d'appartenance d'une communauté plurielle. Dans cette même perspective, les relations avec les écoles sont essentielles pour partager les atouts du théâtre : étoffer le savoir, aimer l'amour de la langue et des textes, stimuler l'ouverture à l'autre.

Comme beaucoup d'artistes, je crois en mes rêves, en leur force pour transformer le monde. Ensemble, écrivons avec passion, ce nouveau chapitre de l'histoire du théâtre !

couvre-feux en images
par Ludovic Chazaud



« errantes »



« fleuve »



« décors »



« acteurs »



« aline »



« couvre »



« église »



« la femme »



« père-fille »

l'argument

couvre-feux

Pour la Toussaint, un homme revient sur son passé. Il retourne à la campagne dans sa maison d'enfance ; décide d'explorer cette maison qui n'est plus que ruines ; ceci, en entreprenant, avec l'aide d'une échelle, la descente à la cave de ce qui fut son lieu d'enfance. Cette descente dans les profondeurs de

l'ancienne demeure est le début d'une longue introspection sur sa vie passée et sur les liens qu'il a entretenus avec sa famille, en particulier les femmes qui l'ont « élevé ». Il y est aussi question du « Fleuve », fil conducteur de vie à la fois structurant et destructeur. Cette remontée dans la mémoire familiale,

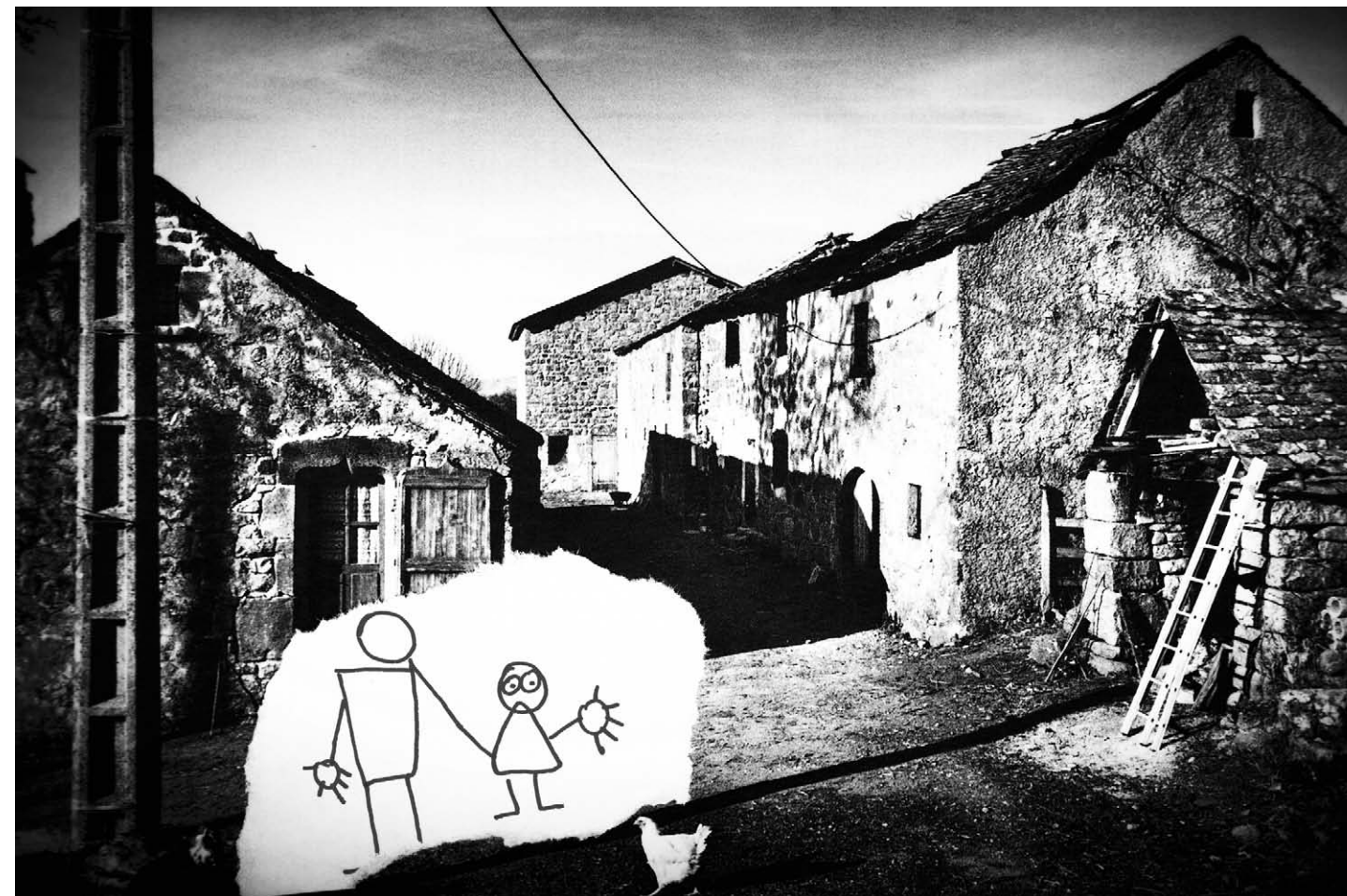
mémoire fugitive, soumise aux caprices de la réminiscence, lui fait revivre des émotions fortes chargées de fantasmes et de réalités qui le font s'interroger sur son lien avec sa propre fille, la culpabilité et les croyances religieuses.

pour

en savoir

plus

à l'affiche **couvre-feux**



© Ludovic Chazaud (à partir de photos de Raymond Depardon)

**s'interroger sur
son lien avec sa propre
fille, la culpabilité et les
croyances religieuses.**

«Didier-Georges Gabily aborde tous les mythes et les grandes questions humaines, en particulier la culpabilité, la responsabilité, qui existent quelle que soit la religion, quel que soit le mythe.»
Ludovic Chazaud

l'entretien avec **Ludovic Chazaud**

metteur en scène de la pièce *Couvre-feux* de Didier-Georges Gabily

comment vivre notre vie maintenant ?

comment s'éloigner de nos origines ?

peut-on respecter le passé et parvenir à vivre le présent ?

Pourquoi un texte de Gabily ?

Cet auteur me fascine depuis une dizaine d'années ; j'ai travaillé sur plusieurs de ses œuvres (dont *Gibiers du temps*) en tant que comédien. Il a une écriture très belle et très forte, qui bouscule l'imaginaire, qui va fouiller au plus profond de la psyché humaine. Il a écrit des œuvres qui ont passablement changé l'écriture de plateau (soit le travail qu'on fait avec les acteurs), en particulier dans la recherche de l'humanité au travers des mots. Pour cette nouvelle création de la Compagnie Jeanne Föhn, je voulais nous confronter à une écriture forte, Gabily était tout désigné.

Pourquoi avoir choisi *Couvre-feux* ?

Parmi les écrits de Gabily, c'était celui qui me touchait le plus par ses questionnements : comment vivre notre vie maintenant (et en plus en tant que père), comment s'éloigner de nos origines, peut-on respecter le passé et parvenir à vivre le présent ? Et puis, la fable racontée par Gabily me plaît beaucoup parce qu'elle prolonge les réflexions menées jusque-là dans nos précédentes créations sur les générations, l'enfance, l'acte de se raconter et l'ici et maintenant.

Pourquoi ce titre *Couvre-feux* ?

Je ne pourrais pas vraiment donner un seul sens à ce titre. Pour moi il fait résonner plein de choses : le coucher de soleil, le moment où il ne faut plus sortir, les feux intérieurs que l'on retient... mais je préfère laisser à chacun son imaginaire.

Quel personnage vous intéresse le plus dans *Couvre-feux* ?

Je ne crois pas avoir de personnage préféré, mais le regard de l'enfant résonne chez moi. On voit comment cette enfant regarde le monde au présent et comment le père n'arrive plus à voir le présent et n'arrive plus à se dire « tout se passe *ici et maintenant* ». L'enfant essaie sans cesse de rattraper le père qui s'enfuit en pensée. C'est fascinant : deux personnes doivent se retrouver, mais ne font que se louper, car l'une d'entre elle s'accroche à ce qui s'est passé, et non à ce qui se passe. Ça me raconte beaucoup de choses sur l'humain.

Pourquoi avoir choisi un récit plutôt qu'un texte écrit pour le théâtre ?

J'aime, dans ce récit sous forme de fable, l'histoire qui est racontée : le retour du père dans ses terres du passé avec son enfant. Mais ce qui me plaît surtout, c'est la liberté d'impression et d'interprétation que me laisse ce texte, la possibilité de réaliser une écriture de plateau, de traverser ce texte (fait d'une parole solitaire) avec toutes les paroles qui viennent le hanter, et d'arriver à structurer cette seule parole pour la mettre sur scène.

N'y a-t-il pas un risque, avec un texte non écrit à l'origine pour le théâtre, de perdre des spectateurs en chemin ?

Il y a toujours un risque de ne pas être suivi par une partie du public. En effet, qu'un texte soit ou non écrit pour le théâtre, il pourra ne pas être l'objet d'une véritable rencontre avec certains lecteurs ou spectateurs en raison de l'imagination et de l'histoire passée et présente de chacun, du petit théâtre que chacun se fait dans sa tête. Mais je ne crois pas que ce soit une question



© Ludovic Chazaud (à partir de photos de Raymond Depardon)

d'origine des mots. Les mots sont des mots, ils ont des corps ; on en oublie vite le papier. J'essaie de monter des choses qui en premier lieu m'ont plu, m'ont fait voyager et m'ont interrogé. Puis j'ai des soupçons face à mon plaisir. J'essaie de comprendre pourquoi ; ensuite avec ma compagnie, on travaille à faire passer sur le plateau nos doutes et nos certitudes.

Si l'on parvient, avec le plateau et le jeu des acteurs, à rendre la richesse de l'histoire et des mots, alors l'émotion devrait être au rendez-vous !

Comment rendre polyphonique un texte qui ressemble à un monologue intérieur ?

L'écriture de *Couvre-feux* est à la deuxième personne du singulier. Beaucoup de choses, de mondes, se cachent dans ce « tu » : la parole de l'homme qui s'adresse à lui-même ? La parole de la fille qui a grandi et qui s'adresse à son père ? C'est une accusation ? C'est un constat ? L'histoire se passe maintenant ? Elle s'est déjà passée ?

Il y a donc tout de même plusieurs voix qui s'expriment...

C'est pourquoi j'ai voulu trois acteurs (un homme, une femme et une enfant) pour représenter ce récit sur scène, pour donner des souffles et plusieurs temps à la parole. Ils permettent de confondre les générations. J'ai voulu une femme et un homme pour faire comme si la fille de cette histoire avait grandi et disait « tu » à son père. L'actrice assumera un rôle de narratrice.

>

Quel lien entre le texte et le jeu des acteurs ?

Dans le texte de *Couvre-feux* chaque mot est pesé et riche de sens. Baptiste Gilliéron et Aline Papin sont des acteurs dont j’aime, entre autres, la force de parole ; leur rapport aux mots est, pour moi, fascinant.

Quels sont les thèmes psychologiques et philosophiques qui vous interpellent le plus dans ce texte ?

Le retour aux origines, la quête de l’instant juste, le besoin d’histoires à vivre et à raconter, puis, dans la chute, la thématique *fantasme ou réalité* et la question du lien entre culpabilité et croyances religieuses. Il s’agit là d’éléments centraux qui sans cesse « rôdent » dans le texte. Il y a la culpabilité d’un homme envers un enfant, mais aussi la responsabilité qu’il a envers lui.

Le texte est-il construit de manière linéaire ?

Non, il commence là où ça va finir : dans la cave. Comment on en est arrivé là ? Il s’est passé quelque chose dans cette cave. Mais quoi ?

La cave, c’est aussi un peu l’inconscient, le non-dit ?

Certainement. Mais c’est aussi la vraie cave, l’endroit où l’on enferme un enfant qui a fait une bêtise, où des êtres ont été gardés captifs, où l’on cache ce qui nous fait honte ! Et puis la cave est en terre battue, c’est le lieu des origines, de la terre nourricière. Tout le texte est écrit pour aller jusque dans cette cave, dans les fondations, jusqu’au fond, jusqu’au limon fertile de cette histoire, de leur histoire.

On a l’impression que ces fondations sont fragiles puisqu’il est aussi question d’inondations.

Oui, mais cette cave est aussi le seul endroit qui résiste dans la maison ! C’est le seul endroit qui n’a pas changé.

Est-ce que le thème de la croyance religieuse se retrouve dans d’autres oeuvres de Gabilly ?

Souvent, oui, mais il mélange toutes les religions. Il ne fait pas juste référence aux croyances judéo-chrétiennes. Il aborde tous les mythes et les grandes questions humaines, en particulier la culpabilité, la responsabilité, qui existent quelle que soit la religion, quel que soit le mythe. Lorsque le personnage principal dit en référence à un « péché » : « *mais Il ne te foudroya pas et tu sus que le ciel était vide* », c’est la question du lien entre la croyance religieuse et la culpabilité qui est soulevée ainsi que la possibilité d’y échapper.

Que dire de la scénographie ?

Avec Elissa Bier, nous avons cherché à créer des espaces de parole différents : d’abord un espace de narration : la parole est libérée pour le public, on raconte. Ensuite on a l’espace de la fiction, et enfin celui du fantasme, qui est un endroit plus onirique, plus flou, insaisissable.

Qu’en est-il du décor ?

C’est un endroit qu’on voulait en ruines, les fondations d’une maison, mais c’est aussi l’évocation d’un labyrinthe du passé et des brumes du souvenir. L’ensemble surplombé par la route de l’histoire qui avance, peu importe le passé. •

*propos recueillis par
Le Souffleur*



Ludovic CHAZAUD
metteur en scène
repères biographiques

Né à Lyon en 1983 Ludovic Chazaud commence une formation de comédien à l’école de la Scène sur Saône sous la direction de Didier Vignali et Salvadora Paras. En 2006, il s’installe en Suisse pour parfaire sa formation en intégrant la Haute École de Théâtre de Suisse Romande - La Manufacture - travaillant ainsi avec de nombreux artistes suisses et étrangers. En tant qu’interprète, il joue pour Lilo Baur, Daniel Pennac, Miguel Fernandez, Andrea Novicov. C’est en 2009, après avoir terminé sa formation, qu’il monte la Cie Jeanne Föhn pour la création du spectacle *L’Etang* de Robert Walser à l’Arsenic et en tournée. Dès lors, la Cie Jeanne Föhn occupe une part importante de la vie de Ludovic Chazaud qui crée avec elle *Une histoire ou Christian Crain* 2010/2012 (T.L.H, Sierre et Théâtre du Loup, Genève), ainsi qu’un solo *Notre besoin de Wild* (CCS, Paris). Depuis 2012 Ludovic Chazaud bénéficie de la Bourse de Compagnonnage théâtral Vaud/Lausanne, pour suivre le travail de David Bobée et surtout d’Andrea Novicov dont il est le collaborateur artistique sur plusieurs projets dont *Fenêtre ouverte sur l’intérieur* (2012) et *Requiem de Salon* (2013).

Didier-Georges GABILY
auteur
repères biographiques

26 août 1955
Naissance à Saumur.
Enfance et adolescence à Tours.
Abandonne ses études secondaires en 1971. S’intéresse par hasard au théâtre.

1974
Rencontre avec André Cellier, directeur du Centre dramatique régional de Tours.

1978
Mise en scène de *Tambours dans la nuit* de Brecht, au Dix Huit Théâtre à Paris. Il sort très endetté d’un travail qu’il a peu aimé. *L’emploi du temps*, d’après le roman de Michel Butor, est mis en scène par le Théâtre de l’Est Lyonnais.

1982
André Cellier lui propose de s’intégrer au Théâtre du Radeau au Mans. Il accepte ses commandes d’écriture (*Scarron*, 1983 *Le Jeu de la Commune*, 1986).

1986
En désaccord artistique, il quitte le Radeau.
Il monte *L’Échange* de Claudel (seconde version) dans le garage

souterrain du Centre dramatique du Maine. Bernard Dort reconnaît en lui « un des artisans les plus aigus et les plus exigeants de notre temps ».

1988
Publication d’un premier roman, *Physiologie d’un accouplement*, puis *Évènements*.
Entre pièces de commande, scénarios et petits métiers, il continue l’écriture de romans et la formation d’acteurs.

1989
Gabilly crée le Groupe T’chan’G ! et en dirige l’atelier de formation. Il termine l’écriture d’*Ossia*, qu’il mettra en scène en 1990 au Théâtre de Poche Montparnasse puis, au Théâtre National de Strasbourg.

1990 :
Parution de *Couvre-feux*, récit, édité chez Actes Sud.

1991
Création de sa pièce *Violences* au Théâtre de la Cité Internationale à Paris.

1992
Il écrit une pièce, commandée par

Anne Torrès, metteuse en scène, sur le mythe de Don Juan, *Chimère et autres bestioles*, traitant de la guerre des Balkans. Édition d’un deuxième roman, *L’Au-delà*.

1992 ~ 1993
Le Groupe T’chan’G ! est accueilli au Théâtre de la Bastille et au Festival d’Avignon pour deux créations : *Des Cercueils de zinc*, sur la guerre en Afghanistan, d’après le recueil de témoignages de Svetlana Alexievitch, et *Enfonçures*, oratorio-matériau sur la guerre du Golfe.

1994
Présentation du travail sur *Les Juifves* de Robert Garnier à La Passerelle, Scène Nationale de Saint-Brieuc. Il écrit *TDM3*, puis *Gibiers du Temps*.

1995
Écrit *Contention, un baisser de rideau*.

1996
Les répétitions du dyptique *Dom Juan / Chimère (et autres bestioles)* sont interrompues par sa mort le 20 août.

Le théâtre a la force de pouvoir montrer autre chose, apporter une plus-value au texte.

pour un autre. Il y a une cohérence à laquelle on doit se confronter. Le texte parle de thèmes forts, mais c’est également la manière dont c’est écrit et décrit qui est touchante. Le vocabulaire, les variations syntaxiques, la construction de l’ensemble font qu’il s’en dégage quelque chose de puissant.

Aline Papin – J’ai découvert ce texte en le lisant avec lui, bien avant que naisse le projet de le monter. Nous avions tous deux été touchés par la beauté et la force de ce texte. Cette lecture m’avait laissé une forte impression. C’est une langue particulière. J’aurais de la peine à la définir, mais cela s’entend. Elle est unique et très écrite. On sent qu’on ne peut pas changer un mot

Vous avez, tous les deux l’habitude, pourrait-on presque dire, de travailler avec Ludovic Chazaud. Mais qu’est-ce qui vous a intéressé dans ce texte ?

Baptiste Gilliéron – Ce texte parle d’un père qui veut amener sa fille dans le village où il a grandi ou lui montrer son enfance à lui, mais même sans avoir vécu la situation de ce père, on peut entrer en empathie avec lui. J’attribue cela au fait que le langage n’est pas direct. On ne nous force pas, on ne fonce pas dans le sentimental. C’est indirectement que la parole raconte. Et cela de manière dense. Il y a donc plein de sujets à aborder, beaucoup de matière à travailler.

L’une des particularités de ce texte est l’emploi régulier d’un énigmatique « Tu diras ».

Aline Papin – Comme nous n’en sommes qu’au début des répétitions, c’est toujours en recherche. C’est en effet particulier. Je suis la narratrice et / ou la petite fille qui aurait grandi, et ce « Tu diras » peut donc être adressé au personnage de l’homme, du père. Alors que pour lui, ce serait plutôt une injonction adressée à lui-même, injonction qui est plus littéraire que théâtrale. C’est l’un des grands questionnements dans lequel on commence à naviguer...

Baptiste Gilliéron – Et il permet de

l’entretien avec

Aline Papin

Baptiste Gilliéron

Parole aux acteurs

Baptiste Gilliéron	Aline Papin
Est diplômé de la promotion C (2006-2009) de la Manufacture HETSR.	Est diplômée de la promotion C (2006-2009) de la Manufacture HETSR.
Joue dans le premier spectacle de la Compagnie Jeanne Föhn : <i>L’Etang</i> , mis en scène par Ludovic Chazaud.	Joue dans les deux spectacles créés par la Compagnie Jeanne Föhn : <i>L’Etang</i> et <i>Une histoire ou Christian Crain</i> , mis en scène par Ludovic Chazaud.
Participe à la tournée de <i>Monsieur Chasse !</i> mis en scène par Robert Sandoz.	Travaille régulièrement avec Denis Maillefer.
A un rôle principal dans <i>Pause</i> , le premier long métrage de Matthieu Urfer, coauteur de la série <i>CROM</i> , produite par la RTS.	Joue dans le monologue en appartement <i>Ariane dans son bain</i> , qui est en tournée pour la troisième saison de suite et mis en scène par Denis Maillefer.
A un rôle dans <i>A livre ouvert</i> , série RTS réalisée par Stéphanie Chuat et Véronique Reymond.	Fait partie du collectif les Fondateurs à Genève.

Baptiste Gilliéron – Ce que nous avons remarqué très vite, c’est qu’Aline Papin, quand elle avait ses grands pans de texte narratifs, était dans une distance, un rôle de narratrice. Pour ma part, quand je suis monté sur le plateau, j’ai tout de suite été poussé vers quelque chose de plus investi, pour être ce père, être à l’intérieur de l’histoire. La question aujourd’hui est de savoir si on garde ces deux manières différentes de dire le texte, ou si l’on choisit de se rejoindre.

Aline Papin – Et il y a aussi une part presque technique de la prise en mains du texte. L’un comme l’autre, on a mis du temps à bien saisir le sens de ce qu’on disait, de comprendre ce que l’on peut faire des phrases très longues, des syntaxes inhabituelles, des tirets, des parenthèses... C’est une base technique de l’apprentissage du texte : le travail de compréhension et d’intégration de la structure. Lorsque, sur le plateau, on est flou dans le texte, on se perd vite dans ce qu’on doit raconter.

Dans le texte apparait cette notion intéressante de « la comédie de l’inapparent ». Est-ce qu’en tant qu’acteurs, ce n’est pas à

vous d’incarner un sens qui n’est pas toujours limpide dans le texte ?

Aline Papin – Nous avons beaucoup parlé de cette notion, qui est fortement liée au théâtre. Il y a également « la malédiction de l’imagination » qui est une autre clé pour un texte passant d’un statut littéraire au théâtre. Essayer d’aller chercher ailleurs que ce qu’on perçoit à la lecture . Le sens d’un mot et ce qu’on lui fait dire. Le texte et le sous-texte. C’est un travail normal de comédien, mais je trouve qu’avec Gabily, on ressent vraiment beaucoup son importance.

Baptiste Gilliéron – Ce texte est tellement imagé que l’on pourrait être appelé à montrer ce qu’on dit, ce qui n’est pas toujours intéressant. Savoir comment dissocier ces choses, c’est là qu’est le travail. Et c’est ce que le théâtre peut amener ! Le théâtre a la force de pouvoir montrer autre chose, apporter une plus-value au texte. •

*propos recueillis par
Le Souffleur*

Regard de psychologue

par **Thomas Noyer**, psychologue

Morale, culpabilité et responsabilité

Un climat moral

Dans un cadre strict, de morale militaire et religieuse, quel espace y a-t-il pour que s'exprime ma créativité, ma liberté, la vie en moi, en d'autres termes, la globalité de qui je suis?

Contrairement à l'éthique qui est un choix basé sur un ressenti personnel, la morale ne demande ni de ressentir ni de faire un choix et en ce sens elle peut être vécue comme une forme de sécurité (je ne prends pas le risque de me tromper, de faire un « mauvais » choix ; le choix est aux mains de la morale). Elle a par contre aussi tendance à me déresponsabiliser, à m'éloigner de mon ressenti, de mon intuition, de mes rêves, de l'expression de mon être.

Dans ce climat moral l'enfant que je suis devient conforme à ce qu'on attend de moi, conforme à « la norme » pour être aimé et reconnu, pour avoir le sentiment d'exister. Je ne peux pas être moi-même car ce n'est pas validé par l'extérieur, alors je deviens la personne que l'on veut que je sois.

De la morale à la culpabilité

Une définition de la culpabilité est le fait de se sentir responsable de ce que vit l'autre. Lorsque j'ai dévalorisé quelqu'un et que cette personne se sent insignifiante, la culpabilité que je ressens est saine puisque je suis en partie responsable de ce que vit cette personne. Par contre dans Couvre-feux, lorsque le papa regarde le sexe de la vieille ou de sa fille et qu'il se sent coupable, c'est plus complexe. Il se sent alors probablement responsable de la déception de ses parents (« si mon père me voyait »...), car son comportement n'est pas en accord avec leur morale.

Cet amour conditionnel de mes parents et de la société (je t'aime si tu es en adéquation avec ma morale) entraîne un sentiment de culpabilité : je suis responsable de ton manque d'amour pour moi, c'est à cause de mon comportement que tu es déçu.

Comme j'ai des parts de moi qui sont en accord avec la morale et d'autres qui ne le sont pas, je suis amené à me sentir honteux de ces parts qui ne le sont pas, et coupable quand ces parts sont exprimées. Je me sens responsable d'avoir trahi la morale et de décevoir ceux qui la défendent.

En outre ces parts refoulées ainsi que la honte et la culpabilité qui en découlent s'accroissent à mesure que ces parts ne sont pas exprimées.

Un bonheur apparemment impossible

Il est ainsi impossible d'être heureux dans ce climat car si je manifeste l'entier de qui je suis, je ne suis pas reconnu par la morale, et si je ne le fais pas, je ne me respecte pas et je ne me sens pas libre.

Ce conflit se traduit entre autres dans la pièce par l'attitude rigide et froide de la mère (une manière de se protéger de son ressenti qui n'est pas admis), l'anorexie (une manière de contrôler ses pulsions), l'alcool (une manière de fuir son impuissance à affronter la triste réalité) et le voyeurisme (une manière de vivre ses pulsions sans s'exposer au jugement d'autrui).



Aux portes de l'Eternité, Vincent van Gogh, 1890

De la morale à la responsabilité

Le personnage principal craint la punition divine, morale à laquelle il ne peut échapper ; pourtant après l'épisode de voyeurisme il n'en est pas victime (« le ciel est vide ») : à cet instant se trouve une occasion de confier son passé « au fleuve », où ce personnage peut enfin prendre sa responsabilité en remettant en question la morale telle qu'il l'a apprise. Le ciel, le fleuve et la nature n'ont pas de morale.

son intuition et la confiance en son jugement personnel contribuent fortement à construire l'estime de soi. Que le personnage principal écoute son ressenti serait une issue possible pour qu'il accède au bonheur de manifester ce qu'il a d'unique. Ce serait aussi une occasion de modifier le climat transgénérationnel et d'en libérer sa fille. En est-il capable ? •

Thomas Noyer

La morale ne demande ni de ressentir ni de faire un choix.

La responsabilité – l'habileté à donner des réponses – cherche ces réponses ou ces choix non pas dans une morale extérieure, mais fait confiance en son propre jugement éthique. L'écoute de

Paroles d’écrivain

Revenir au temps caché des souvenirs

par **Thomas Sandoz**, écrivain

Il ne faut jamais revenir,

Au temps caché des souvenirs,

Du temps béni de son enfance

Car parmi tous les souvenirs,

Ceux de l’enfance sont les pires,

Ceux de l’enfance nous déchirent

Barbara, Mon enfance (1968)

Le retour sur les lieux de l’enfance est un motif classique de la littérature écrite à la première personne. Parfois, le protagoniste principal est lui-même écrivain, ce qui renforce l’effet de fusion entre réel et imaginaire. Ce qui n’est pas sans troubler les lecteurs, car, on le sait aussitôt que l’on est actif sur le marché de l’édition, une question récurrente posée lors de rencontres – hormis celle des revenus – porte sur la proportion entre invention et vécu. Aussi étrange que cela soit, le degré de véridicité reste un critère d’appréciation majeur, même si le lecteur a parfaitement conscience de tenir en main un roman, par opposition aux genres connexes que sont la biographie, l’autobiographie, le témoignage ou

l’autofiction auxquels est attribuée une authenticité plus élevée.

L’auteur ainsi interpellé peut aisément botter en touche en rappelant que, de toute manière, les biographies et autobiographies sont également des formes de fiction puisqu’elles ne rapportent que ce que l’on a bien voulu mettre en lumière. L’« événement historique vrai » n’existe pas en la matière. Pour s’en convaincre, si besoin, on comparera par exemple les différentes biographies consacrées à Georges Simenon à ses mémoires (le pluriel est de mise).

Reste que, parfois, l’intimité de l’auteur est explicitement mise au service de la création. À ce titre, l’autofiction, ou roman personnel, soulève d’intéressants

problèmes narratifs. Au croisement du journal intime et de l’itinéraire offert au plus grand nombre, l’autofiction permet à l’auteur de s’affranchir de certaines censures en jouant sur deux registres distincts. Elle autorise ainsi une quête identitaire grâce à l’écriture, cela sans la pression exigeante du style ou du réalisme. Le texte est donc non seulement plus libre dans sa forme, mais idéalement plus sincère sur le fond. Voilà pourquoi on y peut trouver, et c’est précisément sa singularité, l’expression de fantasmes et de non-dits plus difficiles à défendre ailleurs.

L’exercice est délicat, car le souci de véracité se traduit presque inmanquablement par l’embarquement de personnes réelles dans le récit. C’est parfois volon-

taire et assumé lorsque domine un besoin de révélation, au risque de donner le sentiment de laver son linge sale en public. Que des procès accompagnent parfois la publication de tels textes – on ne mentionnera ici que Christine Angot, Patrick Poivre d’Arvor ou Lionel Duroy – n’a rien de surprenant.

Mais si ce n’est pour assurer une visibilité extralittéraire, pourquoi ces auteurs n’ont-ils pas mieux déguisé leurs sources ? Cette question est au cœur d’un roman très rigolo (et un peu en dessous de la ceinture) de Jonathan Tropper, *Le livre de Joe*¹. De retour dans sa ville natale, un écrivain fait face à la colère de sa famille et ses anciens amis qu’il a joyeusement ridiculisés dans son best-seller. Car on peut aisément se prémunir de l’accusation de règlement de compte en estampillant « roman » un récit qui s’enracine clairement dans le vécu de l’auteur, à l’image de *Un héros*² où Félicité Herzog bouscule sciemment la légende de son père Maurice. Ou alors associer un regard vers le passé et une réflexion sur l’écriture, à l’instar de Delphine de Vigan dans *Rien ne s’oppose à la nuit*³. Reste qu’il est toujours possible d’être simplement dépassé par le pouvoir des mots, comme Pierre Jourde brutalisé par des villageois qu’il dépeignait dans *Pays perdu*⁴.

Autant dire donc que la plupart des auteurs tentés par l’expérience du retour aux origines se mettront en scène en fabriquant de la distance avec la matrice première. Cela peut être follement amusant comme chez Bill Bryson répliquant une poignée de décennies plus tard la route des vacances familiales (*Motel Blues*⁵), parfois grave comme chez Olivier Adam, lequel multiplie les effets de miroir roman après roman (*Des vents contraires*⁶, *Les lisières*...). Ces deux auteurs, pour ne citer qu’eux, font à partir de leurs souvenirs un véritable travail littéraire pour orienter les émotions de leurs lecteurs. Répétition, néologismes, exagérations, ruptures narratives, rien n’est laissé au hasard. Et c’est précisément cela qui fait la différence entre d’une part l’écriture spontanée et intérieure qui nour-

rit bon nombre de blogs aujourd’hui, d’autre part les récits méticuleusement construits. Les deux sont évidemment légitimes, mais ne visent ni le même objectif ni le même public, encore moins la même durabilité.

Raconter ou se raconter ? Dans tout récit à caractère personnel, le passé peut être convoqué de manière variable, du rejet au regret en passant par le simple rappel d’événements jugés significatifs. *Couvre-Feux* est un exemple particulièrement piquant de cette traduction du passé. Du voyage de Didier-Georges Gabily sur les territoires de son bel âge, qui plus est le jour allégorique de

Pour le lecteur, le degré de véridicité

reste un critère d’appréciation majeur.

la Toussaint, il existe le compte-rendu orthodoxe, chronologique, présenté en 1992 aux auditeurs de *Nuits magnétiques*⁷, sur France Culture (propos retranscrits en partie sur le site consacré à l’auteur) et une version hautement façonnée qui sert de colonne vertébrale au spectacle présenté cet automne.

Comme dans la chanson de Barbara, l’enjeu porte sur le rappel d’un monde fondateur et perdu. Ici, la nostalgie, c’est le temps qui passe, pas la qualité négative ou positive de cet autrefois. Si ces souvenirs « déchirent », pour reprendre le mot de Barbara, c’est d’abord parce qu’ils renvoient à des moments vécus intensément, peut-être sans conscience de leur caractère éphémère.

Personne n’échappe à son enfance, c’est un truisme. Voilà pourquoi l’artiste, quel que soit son domaine d’expression, s’efforce d’y puiser ce qui peut faire sens pour le plus grand nombre. Bonheurs et souffrances peuvent alors devenir les piliers d’une œuvre tout à la fois singulière et universelle. On relira ici avec profit *Enfances*⁸, un entretien au cours duquel le dessinateur Jean-Jacques Sempé évoque une jeunesse difficile qui a paradoxalement donné

tant de relief à ses petits personnages sautillants. Ici comme ailleurs, l’œuvre artistique se fait chambre d’écho et invite chacun à se demander ce qu’il donne à autrui de sa propre enfance. •

Thomas Sandoz

¹ Jonathan Tropper, *Le livre de Joe*, Fleuve Noir, 2006

² Félicité Herzog, *Un Héros*, Grasset, 2012

³ Delphine de Vigan, *Rien ne s’oppose à la nuit*, Lattès, 2011

⁴ Pierre Jourde, *Pays perdu*, Ed. L’esprit des Péninsules, 2003 ; incidents rapportés dans *La première pierre*, Gallimard, 2013

⁵ Bill Bryson, *Motel blues*, Payot, 2003

⁶ Olivier Adam, *Des vents contraires*, L’Olivier, 2009 ; *Les Lisières*, Flammarion, 2012

⁷ Nuits magnétiques, France Culture : http://www.didiergeorgesgabily.net/couvre-feux-2.html

⁸ Jean-Jacques Sempé, *Enfances – Entretien avec Marc Lecarpentier, Denoël/Grossieaux*, 2011

Une réalité ambivalente

Extrait de

« Culpabilité, paralysie du cœur »

Culpabilité collective et culpabilité individuelle

Il semble bien que l'histoire du christianisme en Occident ait nourri une culpabilité collective. Pour Jean Delumeau, l'Occident chrétien a souffert d'une névrose collective de culpabilité, dont le sommet fut atteint aux XVI^e et XVII^e siècles. La racine en serait l'exigence que constituait l'aveu du péché. Cette exigence, indissociable du message de libération, et même posée comme préalable indispensable à ce message, exposait le christianisme à la prolifération de la culpabilité. Il est à noter, en revanche, que l'Eglise d'Orient n'a jamais considéré la confession détaillée définie par le Concile de Trente (1545-1563) comme d'obligation divine.

Certes, par sa doctrine de la justification par la foi, la Réforme offrait une théologie capable de rassurer les

pêcheurs. Mais il est difficile de nier que le XVI^e siècle protestant ait eu le sentiment aigu de la culpabilité humaine. Pour Calvin, « l'homme n'est autre chose de soi-même que concupiscence » [...].

Le désespoir des fidèles du passé, catholiques et protestants, perdure dans la dépression de bon nombre de chrétiens d'aujourd'hui, pour lesquels grâce et libération intérieure restent lettre morte. Dans le prolongement de J. Delumeau, Pierre Solignac diagnostique une névrose chrétienne dont la modernité commence à sortir : longtemps, la culpabilisation est restée à la base de l'éducation et de la société occidentale, si bien que la pathologie de la faute est apparue comme l'« une des maladies congénitales du christianisme » (A. Vergote, p. 64). Il paraît cependant impossible de réduire le sentiment de culpabilité à un conditionnement historique et collectif.

Le christianisme n'a sans doute fait qu'utiliser un ressort humain indestructible et qui n'est relatif ni aux époques ni aux sociétés. Ce ressort éminemment individuel semble à l'œuvre dans toutes les formes collectives qui tentent de le maîtriser. Ainsi, si l'on considère que le sentiment individuel de culpabilité

peut s'inverser en accusation d'autrui, on décèlera dans tout rite de purification, tout système d'élimination du ou de la coupable par la sorcellerie, toute ordalie, toute recherche de bouc émissaire (qu'elle soit laïque ou religieuse) des tentatives d'éliminer une culpabilité inhérente aux individus composant la société en question.

Réalité ambivalente, le sentiment de culpabilité se présente comme un mécanisme spontané, individuel, sur lequel le sujet n'a aucune prise. Et il se trouve renforcé par la collectivité dès lors qu'il devient système d'explication, vérité collective. C'est ainsi qu'aujourd'hui la torture, les lavages de cerveau, la propagande idéologique relaient la culpabilisation de l'Eglise : la culpabilité collective ne crée pas le mécanisme individuel de culpabilité, elle se contente de le renforcer. Mais parce qu'il vit son sentiment de culpabilité comme une force étrangère en lui, l'individu se le représente comme intégralement inculqué par la collectivité.

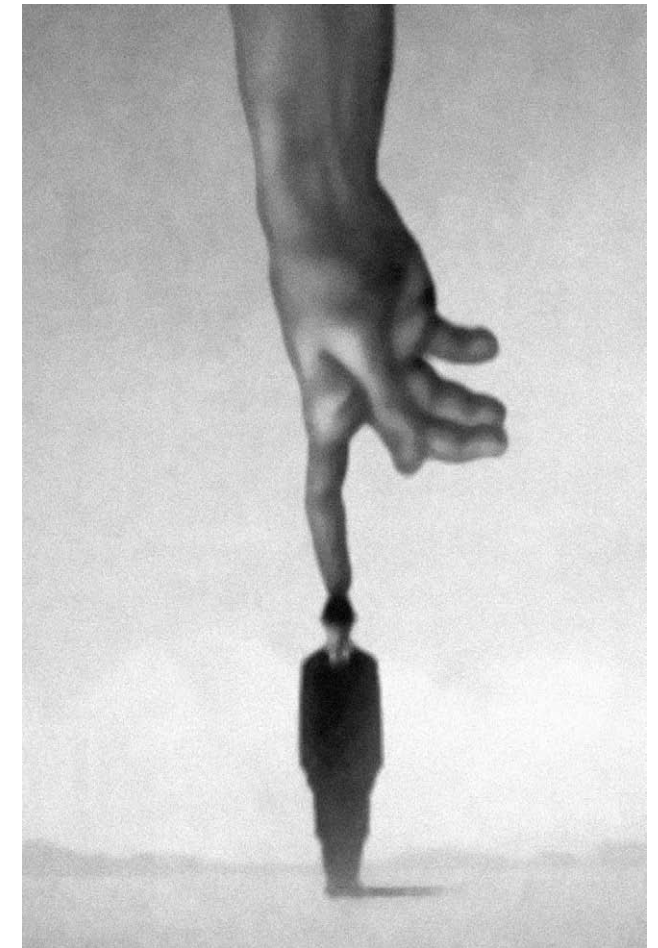
L'ambivalence de ce sentiment signifie ici qu'il *vaut* aussi bien pour l'individu que pour la collectivité. C'est renoncer définitivement à se demander : si l'individu vivait seul, se sentirait-il ou non coupable ? La question ne se pose pas !

*Culpabilité imaginaire
et culpabilité réelle*

On constate souvent le soulagement que procure le passage d'un sentiment insupportable de culpabilité à un acte réellement coupable. Se crée alors l'illusion qu'on avait raison de se sentir coupable et qu'on avait simplement anticipé la punition. C'est ainsi que le crime peut apparaître comme la tentative de se libérer d'un sentiment de culpabilité *bien antérieur*. Theodor Reik montre comment une personne rongée par un sentiment secret de culpabilité peut donner l'impression d'être coupable de meurtre alors qu'elle ne l'est pas : un acte imaginé ou désiré a sur la vie psychique du névrosé ou de la névrosée la même résonance affective qu'un acte réellement accompli.

Il convient donc de ne pas perdre de vue l'ambivalence de la culpabilité, lorsqu'un acte réellement coupable vient recouvrir un sentiment bien réel mais issu d'une culpabilité totalement imaginaire.

« *Culpabilité, paralysie du cœur* »,
Lytta Basset,
Editions Labor et Fides, 2003,
p. 51 à 54.



On constate souvent le soulagement que procure le passage d'un sentiment insupportable de culpabilité à un acte réellement coupable.

l'entretien avec

André Simon-Vermot

Directeur technique d'Arc en Scènes

Comment avez-vous commencé votre carrière dans le monde du théâtre ?

A la base, j'ai une formation de soudeur. Dès 1989, j'ai été embauché de manière ponctuelle au Théâtre Populaire Romand pour donner des coups de main, notamment pour charger et décharger les décors, pour fonctionner comme régisseur, etc. Pour moi, ce n'était alors qu'un job d'appoint mais cette expérience m'a beaucoup plu et j'ai tout de suite aimé le milieu du théâtre. Donc, quand un poste fixe s'est libéré l'année suivante au TPR, j'ai soumis ma candidature et j'ai été engagé. Mon premier métier m'a été très utile puisque les armatures des décors sont en métal.

Et ensuite ?

Eh bien j'ai appris les différents aspects de la profession sur le tas. L'électricité, l'éclairage, la réalisation et le montage des décors, les techniques de sonorisation, etc. C'était d'ailleurs le cas pour tous les régisseurs à l'époque, et il en est allé ainsi jusqu'à très récemment. Ce n'est que depuis trois ans qu'ARTOS (*nb : Association*

Romande Technique Organisation Spectacle) a mis sur pied à Lausanne une formation de techniscéniste, qui aboutit à la délivrance d'un CFC. Il s'agit d'une formation destinée à ceux qui veulent se consacrer aux métiers techniques du théâtre. Elle est essentiellement généraliste mais elle leur permet ensuite de se spécialiser dans des domaines particuliers, selon leurs affinités, comme par exemple la lumière ou le son. J'ai d'ailleurs moi-même suivi des cours pour devenir formateur dans le cadre de ce cursus.

Qu'est-ce qui a changé depuis vos débuts ?

L'arrivée de l'informatique a tout bouleversé. Ces nouvelles technologies ont investi les théâtres de manière incroyable, surtout avec l'apparition de la vidéo, qui est de plus en plus souvent présente dans les spectacles. Bien sûr, un certain charme dans la manière de travailler a disparu et les régisseurs doivent se spécialiser pour maîtriser ces nouveaux outils. Il nous arrive régulièrement de faire appel pour nos productions à des techniciens qui ont une expérience et des connaissances poussées dans ces domaines.

Est-ce que Arc en Scènes dispose de ses propres ateliers ?

Bien sûr. Ils se trouvent à Beau-Site et c'est là que sont construits tous nos décors. Nous sommes parfaitement équipés pour ce genre de réalisations et nous effectuons tout le travail nous-mêmes. Parfois, faute de temps, nous devons confier certains travaux à l'extérieur ou commander ailleurs des appareillages spécifiques selon les effets à produire en cours de spectacle. Ces ateliers sont un outil de travail très performant. S'il le fallait, nous pourrions y construire de très gros décors. Toutes les scénographies que nous réalisons sont démontables et doivent pouvoir être transportées en vue des tournées, en tenant compte à chaque fois de la configuration du lieu où le spectacle sera joué. Je précise qu'en raison de mes nouvelles fonctions de directeur technique d'Arc en Scènes, je participe moins qu'avant à la construction des décors. Cela me manque un peu et j'ai toujours beaucoup de plaisir à retourner à l'atelier. De plus, je n'ai plus l'occasion de suivre les spectacles en tournée. Pour cela, nous devons le plus souvent engager des régisseurs externes qui vont accompagner les productions qui tournent dans d'autres théâtres.

Y a-t-il une réalisation de décors qui vous a marqué ?

Celui de *Marie Tudor*, par exemple, a été intéressant à réaliser. A l'occasion de *Phèdre*, nous avons totalement transformé Beau-Site : les murs et les plafonds avaient été recouverts de faux marbre, un faux plancher avait été posé, et nous avons ouvert une galerie centrale dans le gradin pour permettre l'arrivée des comédiens sur le plateau.

Et un mauvais souvenir ?

Je me rappelle que sur divers spectacles, tels *Marie Tudor*, *La Clé de l'ascenseur* ou *L'Intervention*, il y a parfois eu des dispositifs techniques qui n'ont pas fonctionné comme prévu lors de la représentation. Ou pour *Colorado Colorado*, nous étions en tournée à Strasbourg et un élément de décors essentiel avait été oublié ! Il a fallu faire l'allée-retour pour le récupérer. On a eu quelques sueurs froides...

Est-ce que les décors sont conservés après leur utilisation ?

Oui. Nous avons des entrepôts où sont stockés les décors des productions

qui sont susceptibles d'être reprises. Lorsque le spectacle a fini de tourner, nous récupérons les éléments de décors ou accessoires qui pourraient être utiles à l'avenir.

Qui est à l'origine de la conception des décors ?

Le plus souvent, le metteur en scène engage un scénographe qui va réfléchir à ce à quoi doit ressembler le décor. Nous collaborons ensuite avec lui pour la réalisation à proprement parler. En principe nous n'intervenons pas directement sur le coté artistique de la scénographie mais nous faisons des suggestions d'ordre technique. Actuellement, et souvent faute de moyens financiers, les scénographes prévoient des décors très allégés, avec peu d'éléments à fabriquer. Cela peut être un peu frustrant pour le constructeur que je suis mais cela oblige à réfléchir autrement, à essayer de trouver des solutions adaptées, par exemple en faisant appel aux techniques vidéo. Cela a été un peu le cas avec Elissa Bier, la scénographe de *Couvre-feux*, qui a souhaité un décor plutôt dépouillé, tout en conservant des repères très clairs et immédiatement identifiables, qui permettent tout de

suite de savoir dans quel lieu se situe l'action, ce qui s'y passe.

Vous n'avez jamais eu la tentation d'aller travailler dans un autre théâtre ?

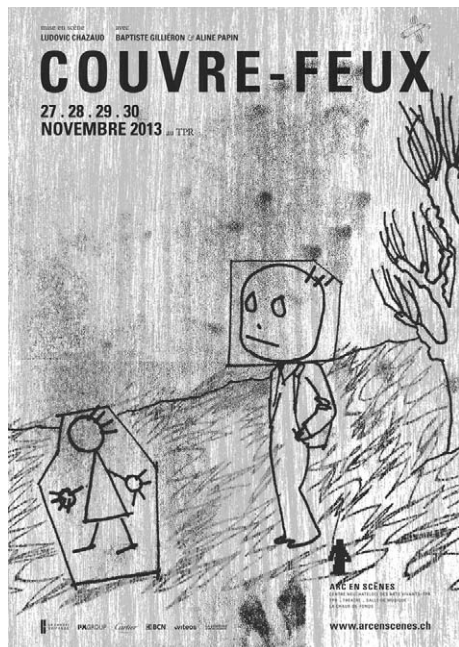
Entre 1997 et 2002, j'ai fait un break : tout en continuant à collaborer de manière occasionnelle comme freelance pour le TPR, j'ai développé un projet personnel lié à ma passion pour l'erpétologie. J'ai suivi des cours pour pouvoir détenir des reptiles et j'ai ouvert un magasin d'animaux dans le Jura. Mais j'ai dû remettre mon commerce, car je n'avais apparemment pas l'esprit assez commerçant pour ce type d'activité ! Je suis donc revenu à mon précédent métier. Je n'ai pas pour autant perdu mon intérêt pour les serpents et j'en ai une petite collection à la maison... Je me rends compte que pour moi, le théâtre c'est CE théâtre. Et je ne le quitterai pas. •

*propos recueillis par
Le Souffleur*

Le Souffleur

no. 31

saison 2013 ~ 2014



COUVRE-FEUX

au TPR

Arc en Scènes

La Chaux-de-Fonds

mercredi 27 novembre à 20h15

jeudi 28 novembre à 20h15

vendredi 29 novembre à 20h15

samedi 30 novembre à 18h15

www.arcenscenes.ch

réservations: 032 967 60 50

en tournée

Théâtre du Loup

Genève

vendredi 7 février à 20h

samedi 8 février 2013 à 19h

www.theatreduloup.ch

La Grange de Dorigny

Lausanne

du jeudi 13 au dimanche 16 mars 2014

je-sa à 19h, ve à 20h30, di à 17h

www.grangededorigny.ch

Production

Cie Jeanne Föhn, avec le soutien de la ville de Lausanne, du canton de Vaud, Ernst Göhner Stiftung, Migros pourcent culturel, Fondation suisse des artistes interprètes SIS

Coproduction

Arc en Scènes

Grande de Dorigny

Théâtre du Loup

Mise en scène et adaptation

Ludovic Chazaud

Collaboration artistique

Camille Mermet

Jeu

Aline Papin et Baptiste Gilléron

Enfants (en alternance):

Hannah Jones et Mathilde Liengme

L'aïeul

Maryse-Anette Perret

Scénographie

Elissa Bier

Lumière

Guillaume Gex

Musique et son

Cédric Simon

Voix

Aurore Jecker, Jane Friedrich,

Baptiste Coustenaoble,

Pierre-Antoine Dubey

Costumes

Camille Mermet

et **Ludovic Chazaud**

Régie plateau & générale

Jean-Baptiste Roybon

Vidéo

Carmen Jaquier

Construction décor

André Simon-Vermot (AeS-TPR)

Régie lumière

Didier Henry (AeS-TPR)

Administration Jeanne Föhn

Maria Da Silva



ASSOCIATION

DES AMIS D'ARC EN SCÈNES

CENTRE NEUCHATELOIS

DES ARTS VIVANTS - TPR

engagez-vous

La carte d'adhérent donne droit notamment au journal **le Souffleur** ainsi qu'à une réduction de 5 francs par billet à toutes les représentations de la saison du théâtre Arc en Scènes.

Cette réduction est également valable pour l'entrée aux représentations données par Arc en Scènes dans toutes les villes partenaires.

Pour plus d'informations, vous pouvez consulter les pages 150 et 151 du programme de saison d'Arc en Scènes ou vous adresser directement à l'association:

Association des Amis d'Arc en Scènes

rue de Beau-Site 30

CH-2300 La Chaux-de-Fonds

tél. 032 912 57 70

fax 032 912 57 72

amis@arcenscenes.ch

arcenscenes.ch/presentation/les-amis

30 francs étudiants, apprentis,
AVS, AI, chômeurs

60 francs simple

90 francs double

120 francs triple

150 francs soutien

CCP 17-612585-3