

L'Autre Compagnie / Rue du Lièvre 7 / 1227 Les Acacias – Genève / +41 78 896 15 85

LE MOCHE

de Marius von Mayenburg

Au Théâtre Alchimic, Genève
Du 12 avril au 1^{er} mai 2016

Dossier de présentation

La perte de son identité, sa dilution dans l'acte de « paraître tellement mieux » ; le fait que nous soyons devenus interchangeables, sont des données révoltantes de notre société. Faire du théâtre, c'est forcément s'opposer à cette volonté d'uniformiser le monde. C'est entretenir par la mise en valeur des défauts, des soit disant tares de chaque individu, un espoir de poésie et de différence.

Marius von Mayenburg

Sommaire

I.	Présentation	-	-	-	-	-	4
II.	L'histoire	-	-	-	-	-	5
III.	L'auteur	-	-	-	-	-	6
IV.	La genèse et les intentions	-	-	-	-	-	7
V.	Les axes dramaturgiques	-	-	-	-	-	11
VI.	La scénographie	-	-	-	-	-	13
VII.	La voix des acteurs	-	-	-	-	-	16
VIII.	Biographies	-	-	-	-	-	18
IX.	Coupures de presse	-	-	-	-	-	21

I. Présentation

Titre	LE MOCHE	
Auteur	Marius von Mayenburg	
Traduction	Hélène Mauler et René Zahnd	
Mise en scène	Julien George	
Dramaturgie et assistantat	Manon Krüttli	
Avec	David Casada Léonie Keller Gaël Kamilindi Jonas Marmy	LETTE FANNY SCHEFFLER KARLMANN
Scénographie	Khaled Khouri	
Musique et Son	Alexis Gfeller	
Lumière	Philippe Maeder	
Costumes	Irene Schlatter	
Maquillages et Coiffures	Katrine Zingg	
Administration	Beatrice Cazorla b.cazorla@smartfree.ch +41 22 794 31 28	
Production	L'Autre Compagnie Rue du Lièvre 7 1227 Les Acacias, Genève julien.george@gmail.com +41 78 896 15 85	

II. L'histoire

LETTE est un ingénieur talentueux dont la dernière réalisation, le connecteur 2CK, doit être présentée au congrès de Brigue. Mais SCHEFFLER, son supérieur, préfère y envoyer son assistant KARLMANN argumentant que LETTE « ne peut rien vendre avec sa tête ». En rentrant chez lui, LETTE interroge FANNY, sa femme, qui lui confesse qu'elle l'a toujours trouvé « incroyablement moche ».

LETTE décide alors de subir une opération de chirurgie esthétique qui réussit au-delà de toute espérance. Son supérieur l'envoie dès lors présenter son connecteur dans tous les congrès où il est courtisé par des hordes de femmes dont FANNY, une vieille dame riche flanquée de son fils KARLMANN.

Devant tant de succès, le chirurgien SCHEFFLER embauche LETTE comme modèle publicitaire pour vanter les mérites de son talent et ne cesse d'opérer des gens en dupliquant son visage, devenu une « norme de beauté ».

Ne supportant pas que des reflets de lui-même se multiplient à l'infini, LETTE demande au chirurgien de lui rendre son visage original, ce qui se révèle impossible.

LETTE en arrive au point de vouloir se suicider. Mais au moment de sauter, il est interrompu par FANNY, la vieille dame riche, et son fils KARLMANN fraîchement opéré.

Les identités finissent par s'enchevêtrer dans une étreinte furtive...

Tandis que SCHEFFLER, le chirurgien, tente de s'opérer lui-même...



Francis Bacon - Autoportrait

III. L'auteur

Marius von Mayenburg naît le 21 février 1972 à Munich.

Passionné par le verbe, il choisit d'étudier la langue, la civilisation et la littérature de l'ancien allemand. En 1992, son cursus universitaire achevé, il déménage à Berlin pour rentrer au conservatoire et étudier les techniques de l'écriture scénique auprès de Yaak Karsunke et Tankred Dorst.

Très vite, il écrit ses premières pièces et notamment *Feuergesicht (Visage de feu)* qui a été mise en scène par Jan Bosse au théâtre Kammerspiele de Munich. L'année suivante c'est Thomas Ostermeier qui la monte à Hambourg.

Cette même année 1999, la pièce obtient le prix Kleist et le prix de la Fondation des auteurs de Francfort. Le succès devient international puisque d'autres mises en scène de *Feuergesicht* ont lieu en Grèce, en Pologne et en Hongrie.

Il rejoint l'équipe artistique de Ostermeier à la Baracke de Berlin et ne tarde pas à devenir une figure incontournable du théâtre contemporain allemand.

Depuis le début des années 2000, il est associé au travail de la Schaubühne en tant qu'auteur, dramaturge et traducteur (notamment de Sarah Kane).

En France, ses pièces sont publiées par L'Arche, et jouées sur de nombreuses scènes, telles que le Théâtre de la Bastille, le Théâtre du Rond-Point ou encore le Théâtre national de la Colline.



IV. La genèse et les intentions

Questions à Julien George – metteur en scène

Quelle est l'origine de ton projet de monter LE MOCHE ?

J'ai découvert la pièce par hasard, en 2010, alors que j'étais juré pour un concours d'entrée dans une école de théâtre. Une scène en était présentée par deux candidats et sa singularité m'a tout de suite frappé. Quelques temps après, j'ai eu l'occasion de faire travailler des étudiants sur une autre scène de la pièce dans le cadre du cours que je donne au Conservatoire de Genève. J'ai relu le texte et je crois que c'est à ce moment-là qu'est né mon besoin de le porter à la scène.

Mais ce qui est troublant, c'est que, pendant la même période, quatre jeunes comédiens – David Casada, Léonie Keller, Gaël Kamilindi et Jonas Marmy – m'ont fait part de leur désir de travailler ensemble. Ils avaient justement évoqué **LE MOCHE** comme matériau autour duquel se retrouver après les quelques années passées dans différentes écoles et productions. Il se trouve que j'entretiens avec chacun d'entre eux une relation de confiance depuis que j'ai eu l'occasion d'intervenir en tant que maître de stage au début de leur formation. J'ai immédiatement ressenti la nécessité de les associer à ce projet et, donc, de leur proposer d'en composer la distribution.

En deux mots, comment décrirais-tu cette pièce ?

Je dirais qu'il s'agit d'une comédie satirique, implacable et délirante écrite en 2007, traduite en 2008, et qui interroge la notion d'identité dans une société où la dictature de la beauté plastique devient une condition de reconnaissance et de réussite sociale.

Tu parles de la singularité de la pièce. Quel est donc son attrait à tes yeux ?

Cette pièce est fascinante ! Pour plusieurs raisons.

D'abord, parce que **LE MOCHE** raconte un destin. Celui de LETTE qui, à l'image d'Ulysse, se confronte à des forces qu'il ne peut maîtriser, malgré tous ses efforts. A l'instar du héros de L'Odyssée, chaque décision qu'il prend l'éloigne un peu plus de l'objectif qu'il désire atteindre. Je trouve qu'il y a une dimension mythique dans cette pièce. Elle s'appuie sur l'idée ancestrale que l'Homme n'est peut-être pas seul maître de son destin. Pour moi, c'est une question vertigineuse. Suis-je complètement décisionnaire des choix que je fais ? Sans même aborder la question de la croyance, il est indéniable qu'en tant qu'être social, je suis conditionné, influencé par mon entourage, par les différentes rencontres que je fais, par la société et son contexte politico-économique, etc. Dès lors, puis-je encore prétendre être réellement seul détenteur des décisions que je prends ?

Ensuite, je suis très sensible à la thématique centrale de la pièce qui est d'ailleurs la conséquence du questionnement que je viens d'exposer : la problématique du monstre ; de celui qui est anormal, qui est d'une laideur inacceptable pour les autres, et qui prend une décision radicale afin que son apparence physique corresponde aux critères esthétiques socialement admis. LETTE, le moche, subit le regard des autres et, de fait, sa liberté d'être humain s'en trouve remise en cause. Il ne peut exister tel qu'il est à moins d'en subir les conséquences : la perte de son emploi et, par suite, l'exclusion de la société. En modifiant son apparence, il croit pouvoir faire évoluer son positionnement social. Mais les dommages collatéraux sur son couple, puis sur la perception qu'il a de sa propre identité sont irréversibles. La pièce met ainsi en lumière le pouvoir normatif du regard sociétal sur l'identité individuelle et pousse le cynisme de ce rapport de force jusqu'à l'extrême.

De mon point de vue, **LE MOCHE** pose clairement la question des liens qui nous unissent. La pièce interroge à sa manière et dans un contexte particulier le repliement obsédant qui traverse ma recherche théâtrale depuis plusieurs années : comment existe-t-on dans notre relation à autrui ? Dans quelle mesure nos rapports aux autres, à une société nous définissent-ils ? Quels sont les enjeux de ces rapports ?...

Et outre les thématiques...

Il y a la forme. Elle est en elle-même effarante et jouissive. C'est d'ailleurs en grande partie sa langue et sa structure qui confèrent à la pièce sa dimension satirique, voire burlesque. Certes, l'écriture de Mayenburg s'inscrit dans une certaine tradition allemande, celle d'Horváth ou de Büchner, mais elle réussit à imposer une dramaturgie totalement contemporaine, empreinte d'une logique infaillible qui lui est propre et dans laquelle je pense qu'il est vital de s'immerger. L'auteur déconstruit l'espace et le temps, et s'amuse avec les conventions :

- La distribution implique quatre acteurs pour huit rôles qui, en dehors de celui de LETTE, ne représentent finalement que des fonctions sociales qui font avancer la fable : trois figures de la femme prénommées FANNY, deux SCHEFFLER pour deux représentations du pouvoir et deux KARLMANN prenant en charge la fonction du soumis.
- Les didascalies imposent qu'il n'y ait pas de transformations physiologiques après les différentes opérations chirurgicales, ce qui provoque une confusion jubilatoire dans les identités.
- Le découpage des scènes n'est pas indiqué par l'auteur, mais inhérent aux dialogues, dissimulé dans les échanges entre les personnages. Cela donne au texte tout son effet d'étrangeté puisqu'aucune scène n'est annoncée. Au contraire, le spectateur s'aperçoit du changement de situation quand il s'est déjà produit. L'auteur entretient par là une succession d'effets de surprise sans cesse renouvelés.
- Les répliques sont ciselées par des phrases lapidaires et s'enchaînent à un rythme effréné. Elles reflètent la singularité même de la langue de Mayenburg.

Le matériau fourni est donc exceptionnel. Il permet à la fois une grande liberté de choix dans la mise en scène, et implique une énorme responsabilisation de la part des acteurs. Et j'estime que cette dramaturgie permet de situer le propos de la pièce à un endroit fantastiquement théâtral, entre l'étude sociologique et la farce ou, autrement dit, de traiter de thématiques graves avec légèreté, humour et poésie.

C'est également dans cette structure si prégnante et si particulière que je trouve une correspondance naturelle entre la pièce et ma propre démarche artistique. En effet, dans **LE MOCHE**, tout réside dans le texte, ce qui implique que tout repose sur les acteurs et leurs rapports. Et si je devais ne citer qu'un point commun aux différents projets que j'initie, ce serait bien celui-là : l'Acteur est au centre. Il est au centre car la majeure partie de la matière créative est issue des acteurs. Mon travail s'attache à leurs révéler ce qu'eux-mêmes produisent. Il s'agit d'un dialogue qu'il m'est indispensable d'entretenir afin d'explorer en profondeur la distance, l'espace qui existe entre l'acteur et le personnage. Et, selon moi, c'est cette exploration qui permet de déterminer les codes de jeu, et qui doit peser sur l'ensemble des choix esthétiques pour la représentation d'une pièce. C'est aussi cette recherche qui me passionne et que j'aspire à partager avec l'équipe qui m'accompagne.

Dès lors, comment envisages-tu d'aborder cette création en particulier ?

Mon intention maîtresse est justement de confier le *pouvoir* aux acteurs !... Selon moi, la pièce l'exige et, comme je viens de l'exposer, c'est le but vers lequel est tendue ma démarche de travail depuis toujours.

Comme je l'ai dit plus haut, je pense qu'il est essentiel de se plonger dans la dramaturgie proposée par l'auteur. L'écueil serait, à mon sens, de vouloir représenter visuellement la forme de la pièce, par exemple avec un décor de type *machine à jouer*, ou alors une *scénographie-principe* dans laquelle on s'attacherait à représenter absolument tous les espaces avec un objet unique. Il s'agirait dès lors d'un pléonasme formel. Je suis, au contraire, fermement et sincèrement convaincu que la machine à jouer, c'est la pièce elle-même. C'est elle qui nous impose les contraintes dont je parlais précédemment et qui sont sources de créativité dans le jeu. J'ai l'intention de respecter la partition écrite par Mayenburg. Nous devons donc nous y engouffrer, nous en emparer, l'interroger parfois, peut-être la ralentir de temps à autres, mais, en tous cas, faire *avec* et non pas *contre*. Dans **LE MOCHE**, l'espace et le temps sont mis en action par la parole, par les dialogues.

C'est pourquoi notre attention sera essentiellement portée sur l'examen minutieux de chacune des situations développées dans la pièce, sur leur capacité à susciter du jeu, à stimuler l'imaginaire des acteurs, sur leurs différents degrés d'intensités, sur la succession de leurs enchâssements les unes dans les autres, sur l'évolution des relations entre les personnages et les confusions identitaires qu'elles provoquent... Bref, en un mot, sur le jeu des acteurs et leurs rapports, ainsi que sur le pouvoir de suggestion qu'ils doivent générer vis à vis des spectateurs.

Par ailleurs, nous nous attacherons à leur offrir au plateau une aire de jeu qui soit un espace de grande liberté d'imagination et dans lequel il leur soit possible de donner à voir les différents lieux de la fiction sans qu'ils soient réalistement représentés. Un espace que j'imagine tout de même circonscrit au niveau des coulisses afin qu'il puisse à la fois donner une impression d'enfermement, mais également être ouvert sur d'autres possibles. L'idée est que l'on puisse tour à tour évoquer des espaces hors scène oniriques, ou, au contraire, rendre compte d'un univers mental au moyen de vibrations lumineuses sur les parois. Nous viendrons également aider les protagonistes avec une partition musicale et sonore, dans laquelle ils seront eux-mêmes impliqués par le biais de chants choraux, afin d'octroyer au récit une dimension poétique supplémentaire et d'y apporter quelques *respirations*. Par exemple, lorsque LETTE apprend par sa femme qu'il est « incroyablement moche », on pourrait imaginer une sorte de stase musicale, un arrêt sur image sonorisé afin d'appuyer l'ahurissement du personnage, avant de reprendre la course effrénée de l'intrigue.

Y-a-t-il un dernier aspect de ce projet dont tu voudrais parler ?

Oui. L'aventure humaine. Dans le cadre de ce projet, elle revêt une importance toute particulière pour moi. Ce sera d'une part la possibilité de poursuivre ma collaboration avec une équipe de création complice depuis plusieurs années, notamment Khaled Khouri à la scénographie avec qui j'entretiens un dialogue artistique et technique depuis nos études au conservatoire. Mais surtout, ce sera l'occasion de retrouvailles avec quatre jeunes acteurs et une dramaturge récemment diplômée rencontrés au début de leur formation et dont je me réjouis de découvrir l'évolution dans leur sensibilité théâtrale. Ils sont à l'aube de leurs carrières et cherchent activement à identifier où se situe leur place dans le métier et, par extension, dans le monde. **LE MOCHE** sera une occasion unique de nous interroger ensemble et de manière ludique autour de cette question qui, je dois l'admettre, continue de me concerner également.

V. Les axes dramaturgiques

Par Manon Krüttli – dramaturge et assistante

LE MOCHE est une comédie cynique dans laquelle Marius von Mayenburg s'intéresse à des problématiques sociétales particulièrement présentes dans notre monde contemporain telles que le diktat de la beauté ou l'inhumanité du monde du travail. Cette pièce n'est pourtant pas une pièce à thèse. Oscillant entre un théâtre de l'absurde et un théâtre réaliste, l'auteur propose une œuvre ouverte et utilise souvent le comique comme moyen de susciter la réflexion. Bien que son écriture soit résolument contemporaine, l'auteur n'hésite pas à opérer un retour au personnage, à la fable, à la situation. L'individu est au centre de sa dramaturgie. En racontant l'histoire de LETTE, Mayenburg s'interroge sur la liberté individuelle, montre comment un être humain peut être broyé par la société et ses normes. C'est tout d'abord la descente aux enfers de LETTE qu'il nous conte ; bien que celle-ci soit métaphoriquement celle d'une société toute entière.

Le projet de mise en scène de Julien George consiste à prendre la pièce au sérieux. Il ne souhaite ni déstructurer ni dénaturer l'œuvre de Mayenburg. C'est en racontant l'histoire de LETTE, telle qu'imaginée par le dramaturge allemand, qu'il veut permettre aux spectateurs de s'interroger sur des problématiques qui lui tiennent à cœur : le rapport de l'individu au collectif ou la pression constante liée à la réussite sociale à laquelle nous sommes soumis.

Le défi dramaturgique consistera donc à rendre lisible ces problématiques sur le plateau. Comment transposer scéniquement les fils thématiques qui sous-tendent la pièce sans pour autant rendre cette transposition didactique ? Comme pour Mayenburg, il ne s'agira pas de transmettre un message mais de proposer des pistes de réflexion en partant de la pièce. Mon travail en tant que dramaturge consistera donc principalement à interroger le texte et à imaginer le meilleur agencement possible des signes à partir de celui-ci. Comment traduire le texte au plateau ? Comment l'auteur a-t-il construit sa trame narrative ? Quelles sont ses références ? Dans quelle(s) tradition(s) théâtrale(s) Mayenburg s'inscrit-il ? Comment s'amuse-t-il à détourner les conventions ? C'est notamment ces questionnements qui guideront mon travail.

Afin de servir au mieux l'interprétation que nous avons de la pièce, nous avons choisi de nous concentrer sur trois axes qui guideront toute la démarche artistique, de la période de préparation au travail de plateau.

1. Le pouvoir normatif du regard de l'autre et par extension de la société

C'est suite à une discussion avec son supérieur hiérarchique que LETTE prend conscience de sa particularité physique. Son chef refuse de le laisser présenter sa nouvelle invention en public de peur que sa laideur nuise aux ventes. Son apparence semble donc être un motif d'exclusion sociale et un frein à sa carrière. Dans un monde qui nie l'altérité, la singularité et dans lequel le beau apparaît comme un critère déterminant de la réussite sociale, LETTE représente véritablement la figure du monstre. Il est décrit comme un individu dont

l'apparence surprend par son écart avec les normes de la société. Et c'est justement pour rentrer dans le rang, pour ne plus déranger et donc correspondre aux normes en vigueur qu'il décide de se laisser opérer le visage. Le regard de l'autre, la pression sociale et la peur de perdre son travail ont poussé LETTE à changer d'apparence. Or le pouvoir normatif de l'autre tel qu'il apparaît dans la pièce de Mayenburg est mortel. Il tue LETTE métaphoriquement puisque sa singularité disparaît en même temps que sa laideur. Dans cette opération il est certes devenu incroyablement beau, mais il a également perdu ce qui le rend unique. Cette métamorphose le mène à un tel désespoir qu'il tente de se suicider. Mayenburg laisse donc sous-entendre que LETTE est la victime passive de sa transformation. Il ne prend pas véritablement la décision de changer d'apparence. Il semble seulement ne pas avoir la force de s'affirmer contre la norme et de subir les conséquences professionnelles, privées et sociales d'un tel positionnement. L'adaptation scénique de la pièce s'attachera, par conséquent, à mettre en lumière le tourbillon dans lequel LETTE est pris et dont il n'arrive pas à se dégager.

2. La perte de l'identité ou la réification du sujet

Le pouvoir normatif du regard de l'autre subi par LETTE nous amène à penser un deuxième axe dramaturgique sur lequel repose toute la pièce. Comme nous l'avons déjà laissé entendre, LETTE ne change pas seulement de visage en se laissant opérer, il perd également son identité. Ceci est d'autant plus lisible qu'un grand nombre de protagonistes, tel KARLMANN, se feront opérer pour avoir le même visage. Dans un monde rempli de doubles, LETTE perd ses repères et n'arrive plus à savoir qui il est. Sa transformation a donc quelque chose de mythique au sens où Roland Barthes l'entend. Le mythe barthien est un figement puisqu'il transforme l'histoire en nature. Et LETTE subit une transformation mythologique puisqu'il est métamorphosé en *œuvre d'art* par un chirurgien *sculpteur*. La figure principale de la pièce de Mayenburg passe donc du statut de sujet à celui d'objet. Il se réifie. Sa laideur lui conférait une identité puisqu'elle le rendait singulier. En changeant d'apparence, il perd ce qui le rend unique et donc ce qui fait de lui un individu. Sa beauté va être utilisée et exhibée partout et par tous : il se transforme littéralement en objet d'exposition et en faire-valoir. Cela donne le sentiment, au contraire de ce que l'on pourrait imaginer, qu'en devenant incroyablement beau, LETTE se transforme en monstre. Un des défis dramaturgiques sera donc de traduire scéniquement les multiples transformations subies par LETTE ; physiques bien sûr, mais également ontologiques.

3. Monde ultra-réaliste versus monde fantasmagorique

Le troisième axe dramaturgique sur lequel nous avons choisi de nous concentrer est d'ordre plus général. Il a à voir avec la particularité du monde dépeint par Mayenburg dans **LE MOCHE**. Celui-ci nous donne une impression de réalisme. Il semble que l'action se déroule dans une société occidentale contemporaine. Nous avons le sentiment de reconnaître le contexte sociologique dans lequel l'auteur décide de placer l'histoire. Pourtant celui-ci est totalement *déréalisé*. Un monde fantasmagorique, absolument fictionnel offre un contrepoint à l'univers ultra-réaliste qui est sans aucun doute inspiré du cinéma (impression accentuée par la construction de la pièce en un long plan-séquence). L'opération de LETTE est invraisemblable et la reproduction de son visage relève de la science-fiction. Mayenburg travaille à la frontière entre un théâtre totalement réaliste et un théâtre de l'absurde. Le monde qu'il décrit est un monde cauchemardé. Comme dans un rêve, le réel devient flou, mouvant, abstrait. Ces décrochements du réel, ces ouvertures vers un espace mental sont théâtraux par essence, et il s'agira de les transposer au plateau. C'est notamment dans cette optique que le chant sera utilisé. Les moments de musique nous serviront à faire apparaître sur scène un monde onirique qui devra contrebalancer les situations scéniques concrètes. Cela permettra de donner de la profondeur poétique à l'écriture chirurgicale de Marius von Mayenburg.

VI. La scénographie

Par Khaled Khouri – scénographe

Comme expliqué auparavant, le défi scénographique de ce projet consiste à transformer l'espace le plus *discrètement* possible afin de mettre en avant la parole des acteurs. Le décor ne doit jamais interférer dans leurs relations de jeu ni représenter réalistement un lieu précis. Cependant, il doit être assez efficace pour rendre aux spectateurs la particularité de l'écriture de Mayenburg et la transcrire dans l'espace. Car, en juxtaposant les scènes les unes aux autres, l'auteur réduit justement l'espace et le temps (qui séparent les scènes) à néant. En quelque sorte, les comédiens doivent pouvoir passer d'un lieu à l'autre sans jamais se déplacer.

Notre premier postulat a donc été d'écarter toute idée de construction massive et encombrante au profit d'éléments simples et légers. D'autre part, il fallait circonscrire un terrain de jeu limité et isolé pour que les acteurs puissent facilement et rapidement interagir entre eux. Une surface de laquelle ils ne pourront sortir que pour transgresser un code ou pour créer une rupture dans la continuité du spectacle. Cet espace sera constitué d'un plancher légèrement surélevé de la scène et éclairé sur les côtés par en-dessous pour renforcer l'isolation de ce lieu par rapport au théâtre. L'aire de jeu sera d'environ 30 mètres carrés. C'est une superficie assez petite pour qu'à l'intérieur quatre personnes se retrouvent liées en permanence les unes aux autres, mais suffisamment grande pour qu'une scène puisse se dérouler entre deux acteurs sous les yeux des autres qui deviennent alors des spectateurs.

En étudiant attentivement les différentes situations de la pièce, on distingue trois types de lieux : les espaces professionnels (bureau, salle de conférence, atelier, etc.), les espaces de l'intime (chambre à coucher, chambre d'hôtel, etc.) et les espaces médicaux (hôpital, cabinet, salle d'opération, etc.). Ces trois espaces seront suggérés sur scène par trois types de mobiliers, respectivement une fontaine à eau, un canapé et une table de massage, chacun réparti sur différentes zones du plancher. A chaque mobilier nous associerons une lampe (halogène, abat-jour et lampe d'examen). Ces éléments auront pour fonction de signifier aux spectateurs le genre de lieu dans lequel les acteurs vont évoluer. C'est la raison pour laquelle ces objets devront être parfaitement réalistes car ils seront la base sur laquelle le public s'appuiera pour stimuler son imaginaire. Ce dispositif permettra d'isoler trois zones de jeu distinctes mais on pourra très bien supposer que les trois meubles se retrouvent dans une seule et même pièce. Ainsi, la confusion qui s'installe au fur et à mesure des scènes trouvera également un écho dans l'espace.

Prenons un exemple pour illustrer une transition possible entre deux scènes. Si deux personnages (LETTE et KARLMANN) dialoguent de part et d'autre de la fontaine à eau dans un coin du plancher, les spectateurs comprendront que la scène se déroule au bureau. Mais si l'actrice qui interprète FANNY interrompt la discussion depuis le canapé où elle est allongée, que LETTE se retourne et continue le dialogue avec elle, on en déduira automatiquement, grâce aux contenus des dialogues et à une balance de lumière, que l'on se trouve dans

l'appartement de FANNY et LETTE, quelques heures plus tard. Ce processus, qui peut se combiner de multiples façons et à des rythmes variés, permettra de matérialiser la compression de l'espace-temps.

Enfin, pour clore complètement l'image, à environ deux mètres tout autour du plancher, nous placerons verticalement des bâches translucides. Elles joueront le rôle de frontière visuelle qui enfermera les acteurs dans l'espace théâtral. Mais en même temps, la transparence de la bâche permettra de projeter des jeux de lumières depuis derrière. Ces *vibrations optiques* apparaîtront pour le public comme l'illustration de l'espace mental des acteurs. C'est aussi un moyen d'insérer des pauses dans le récit avec des changements de couleurs. Ces modulations visuelles viendront soutenir et compléter le tableau scénographique sans avoir d'ingérence dans l'histoire. Elles représenteront également une dimension plus onirique et poétique.



VII. La voix des acteurs

Extraits d'une conversation entre le metteur en scène et les acteurs

Julien George : Quel est, de votre point de vue, l'intérêt de porter **LE MOCHE** à la scène ?

Jonas Marmy : Pour moi, la pièce parle de la différence entre la perception que l'on a de soi et l'image de nous-mêmes que les autres nous renvoient. Le personnage principal va découvrir sa laideur et, par conséquent, prendre conscience du regard que la société porte sur lui. Je me sens tout à fait concerné par cela dans la mesure où j'ai l'impression qu'à mon âge, je me trouve dans une sorte de bascule entre ce qui était projeté sur ma personnalité pendant ma jeunesse par le monde extérieur (ma famille, mes amis, mes professeurs...) et la forme de contrôle que j'ai la sensation d'avoir maintenant sur l'image que je projette. Je pense que j'ai acquis une certaine conscience du regard que l'on porte sur moi. J'ai donc une plus grande emprise sur le choix de ma place dans la société.

Gaël Kamilindi : En fait, le texte pose la question de la constitution de l'identité. Ou, plus précisément, de l'influence de l'environnement collectif sur l'évolution de l'identité individuelle. Je sais que j'ai été moi-même souvent influencé dans mon *look* en fonction des groupes que je fréquentais ou des villes dans lesquelles j'ai pu habiter. Vous me direz qu'une apparence vestimentaire ou capillaire ne fait pas une identité, que « l'habit ne fait pas le moine », mais elle induit pourtant un regard sur notre personne. Et je pense que l'on ne doit pas sous-estimer le pouvoir de ce regard. D'ailleurs, sans même parler d'appartenance à un groupe, je crois que nous vivons régulièrement, à travers notre métier d'acteur, des situations dans lesquelles nous dépendons du regard de l'autre, de ce qu'il croit percevoir en nous, tout en sachant que c'est forcément réducteur. De ces expériences peut naître une forme de frustration. Je pense que cette frustration est le moteur de **LETTE** dans la pièce pour se faire opérer le visage.

Léonie Keller : Je voudrais rebondir sur la notion de différence de perception dont a parlé Jonas. Je pense que cette différence est le fondement même de ce qui peut connecter les êtres ou les éloigner. Evidemment, Mayenburg la met en exergue d'un point de vue physiologique dans la pièce, mais c'est, à mon avis, pour nous parler de la difficulté à se comprendre que l'on éprouve dans notre société moderne. Il existe toujours un fossé entre ce que l'on a l'intention de communiquer, ce que l'on transmet réellement, ce que l'autre perçoit et ce qu'il comprend vraiment. Je parle aussi bien de langage verbal que du non verbal. Et je crois que l'Homme, occidental en tous cas, n'est plus prêt à faire l'effort de combler ces fossés à travers le dialogue. Je pense qu'ici se trouve le lien de la pièce avec son époque, avec notre époque, notre génération. Et c'est ce qui en fait un de ses intérêts.

David Casada : En ce qui me concerne, il y a une question qui me taraude depuis ma première lecture de la pièce : comment se fait-il que **LETTE** ne découvre sa laideur qu'à ce moment de sa vie ? Il est ingénieur, il a donc fait des études, il est marié... bref, il côtoie du monde. Comment se fait-il que personne jusque là ne lui ait dit quoi que ce soit ? Evidemment,

je sais qu'il s'agit là d'un postulat dramaturgique, et que ma question peut sembler d'ordre purement psychologique et, donc, pas très utile au jeu des acteurs. Mais je trouve tout de même qu'elle ouvre sur une autre dimension de la pièce. Certes, il est collectivement admis que ce personnage est moche. Mais quel rapport chacun des autres protagonistes entretient-il avec lui, et quelle en est la nature ? Si je prends sa femme, par exemple, elle ne lui a jamais parlé de sa laideur. Peut-on pour autant en conclure que s'il y a de l'amour, la question de l'apparence ne se pose pas ?

Julien George : En parlant de rapports entre les êtres, je voudrais vous demander de quelle manière vous appréhendez une production qui vous réunit tous les quatre ?

Gaël Kamilindi : Avec un énorme enthousiasme ! Nous nous sommes rencontrés dans le travail au Conservatoire de Genève et sommes devenus vite très proches. Monter un spectacle ensemble est un projet que nous mûrissons depuis longtemps.

David Casada : J'ajouterai que nous avons une vision théâtrale commune. Nous croyons fermement à la notion de troupe. Nous avons d'ailleurs plusieurs fois évoqué la possibilité de créer une compagnie. **LE MOCHE** représente pour nous l'opportunité de mettre à l'épreuve ce désir, tout en disposant de la confiance d'un metteur en scène plus expérimenté.

Léonie Keller : Je pense que ce projet contient un autre défi moins apparent mais tout aussi exaltant pour nous : nous devons nous attacher à nous *redécouvrir* dans le travail de plateau. Il nous faudra développer un regard neuf et éviter de rester sur une vision des autres acteurs datant de la période où nous nous sommes connus.

Jonas Marmy : Ce sera, en fait, l'occasion de mesurer le chemin parcouru, puisque nous avons déjà travaillé sous ta direction au tout début de notre parcours. Je me réjouis que chacun d'entre nous puisse nourrir le travail grâce aux diverses expériences vécues depuis.

Propos recueillis à Paris le 22 septembre 2013

VIII. Biographies

Julien George – metteur en scène



Diplômé de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève en 2000, il a notamment travaillé sous la direction de Claude Stratz, Jean Liermier, Anne-Marie Delbart, Jean-Louis Hourdin, Brigitte Jaques, Richard Vachoux, Valentin Rossier, Lorenzo Malaguerra, Anne Bisang et François Marin.

Il a créé en 2000 La compagnie clair-obscur et en a signé deux mises en scène pour les spectacles *Le Miracle* et *Sous les yeux des femmes garde-côtes*. Il a également collaboré à la mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts* et *Don Juan ou l'amour de la géométrie* (m.e.s. de Lorenzo Malaguerra) et il a co-mis en scène les spectacles *Comme ils ont grandi*, *Building*, *Parking Zone*, *Le Bon Gros Géant*, *Le songe de Paul* et *Motel Odyssee* produits par le Théâtre du Loup.

En 2009, il a mis en scène *Quai Ouest* de B.-M. Koltès et, en 2012, *La puce à l'oreille* de Georges Feydeau au Théâtre du Loup avec L'Autre Compagnie dont il est le fondateur.

Il dispense des cours au conservatoire d'Art Dramatique de Genève, en section préprofessionnelle. Il y a également dirigé les stages intensifs d'interprétation *Fragments d'Incendies* (d'après *Incendies* de Wajdi Mouawad), *La Double Inconstance* de Marivaux, *A cette heure et en ce lieu*, un montage de textes de Bernard-Marie Koltès et *Cet Enfant* de Joël Pommerat.

Au cinéma il a, entre autres, tourné sous la direction de Patricia Plattner, Léa Fazer, Xavier Ruiz, Pierre Maillard, Frédéric Landenberg, Denis Rabaglia et Elena Hazanov. On a pu également le voir à la télévision dans les séries *Petits déballages entre amis* et *Photos Sévices*.

Entre septembre 2009 et juillet 2011, il occupe le poste de responsable de formation de la filière Bachelor Théâtre à la Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, au sein de laquelle il prend également en charges différents ateliers d'interprétation.

Manon Krüttli – dramaturge et assistante



De 2006 à 2008, Manon Krüttli s'initie au jeu théâtral au Conservatoire de Musique de Genève en section préprofessionnelle d'art dramatique.

En 2009, elle travaille au théâtre Saint-Gervais à Genève en tant que chargée des relations publiques avant d'entamer des études de sciences du théâtre et de langue et littérature françaises à l'université de Berne, puis de Berlin. Elle obtient son Bachelor en 2013.

Parallèlement à sa formation, Manon Krüttli effectue différents stages et assistanats dans des institutions telles que le théâtre Bienne-Soleure, la Schaubühne à Berlin et le théâtre de Vidy à Lausanne.

En septembre 2013, elle entame son Master of Arts in Theater orientation mise en scène à La Manufacture (HETSR) à Lausanne qu'elle termine actuellement.

En 2013 également, elle conçoit la performance *Les carnets de l'intime. Carnet 1: Le corps* avec la Cie Les Minuscules à Genève qui marque le début d'une recherche plus large autour de l'intimité « féminine » et de l'écriture de soi.

En 2014, elle met en scène une forme courte *Die Welschen ficken besser – Eine Konferenz* dans le cadre de la Tankstelle2014 (plateforme pour jeunes artistes) au Südpol à Lucerne et en 2015 elle présente *ChériChérie*, son spectacle master, au théâtre de Vidy.

David Casada – comédien



David Casada intègre le Conservatoire d'art Dramatique de Genève en 2006 sous la direction d'Anne-Marie Delbart où il prépare les concours d'entrées aux grandes écoles de théâtre.

En parallèle il travaille sur *Philoctète* de H.Müller mis en scène par B. Meister (Théâtre du Grütli).

En 2007 il entre à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg (TNS), sous la direction de Stéphane Braunschweig (section jeu-gr.38).

Dans le cadre des ateliers de l'Ecole du TNS, il travaille avec S. Braunschweig, G. Milin, J.-P. Wenzel, A. Mercier, A. Olivier, P.-A. Chapuis, M. Mladenova et I. Dobtchev (compagnie Sfumato), P. Ferran, et J. Jouanneau.

Durant les trois années suivant la sortie du TNS en 2010, il intègre le Jeune Théâtre National (JTN) où il rencontre notamment I. Bonnaud qui met en scène *Soleil Couchant* de I.Babel (NEST-CDN de Thionville), ainsi que J.-L. Hourdin en 2012 dans *Jean La Chance* de B.Brecht (Théâtre Dijon-Bourgogne, TNS).

En parallèle au JTN il remporte le prix Junge Talente 2010, il participe au festival « Théâtre en mai » à Dijon avec *Funérailles*

d'hiver de H.Levin mis en scène par M. Poesy et revient sur le sol suisse dans *Haute-Autriche* de F.X.Kroetz mis en scène par L. Brady (Casino Théâtre de Rolle).

En 2012, il travaille avec J. George dans *La Puce à l'oreille* de G.Feydeau (repris en 2014 en tournée en France et en Suisse).

Sortis en 2013 de ces années JTN, il poursuit sa collaboration avec J. George dans *Léonie est en avance* à l'automne 2014 (Théâtre du Crève-Cœur), puis retravaille avec ses acolytes Strasbourgeois dans *Assoiffés* de W.Mouawad (GRANIT-Belfort, TAPS-Strasbourg) avant de rencontrer R. Sandoz et sa compagnie « L'Outil De La Ressemblance » pour l'adaptation du roman de S.Avallone *D'Acier* qu'il joue en suisse romande depuis le mois de mars et jusqu'en octobre 2015.

Léonie Keller – comédienne



Léonie Keller a obtenu son diplôme du Conservatoire de Genève en 2009, où elle a notamment travaillé avec Anne-Marie Delbart, Jean Liermier, Julien George, Valérie Poirier et Evelyne Didi.

Au théâtre, elle joue notamment sous la direction de Richard Vachoux dans *Fantasmes de Demoiselles* (2007), de Julien George dans *La Puce à l'oreille* de G. Feydeau (2012 et 2014), de Philippe Cohen et Gaspard Boesch dans deux *Reves Genevoises* (2009 et 2010), de Philippe Lüscher dans *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau (2012), de Kaya Güner et Frédéric Gérard au théâtre Boulimie (2013), de Georges Gbric dans *Les Trois Petits Cochons* de Noëlle Revaz (2015) et de Camille Giacobino dans *Comme il vous Plaira* de W. Shakespeare (2015).

En collaboration avec deux autres comédiennes, elle fonde la compagnie *Les Minuscules* et crée *Ça, la vie elle veut rien savoir*, en juin 2009, puis *Les carnets de l'intime/ Carnet 1 : Le Corps* en 2013 et *Autopportrait(s)* en 2014 où elle est seule en scène.

Parallèlement à son métier de comédienne, elle se passionne pour le chant lyrique et suit une formation au Conservatoire de Musique de Genève.

Entre 2013 et 2014, elle travaille en tant que chanteuse-comédienne en France et en Suisse avec le spectacle de rue *Opéra Mobile* de la Compagnie Frenesi.

Pour la télévision, elle a tenu des rôles dans différents téléfilms réalisés notamment par J. Berger et R. Vouillamoz.

Gaël Kamilindi – comédien



Après avoir obtenu son Certificat d'interprétation et d'improvisation théâtrale au Conservatoire Populaire de Genève, il intègre la filière préprofessionnelle du Conservatoire de Genève en 2006, où il travaille entre autre avec Anne-Marie Delbart et Jean Liermier, ainsi qu'avec Julien George dans *Fragments d'Incendies* d'après Wajdi Mouawad.

En 2011, il sort diplômé du CNSAD (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris), au sein duquel il aura travaillé sous la direction d'A. Françon et D. Valadié dans diverses pièces de E. Bond comme *Rouge, noir, ignorants* ou *Chaise*, Y.-J. Collin dans *Casting*, une création collective, ou encore O. Py dans une pièce du même metteur en scène *Opus Magnum*.

Dès sa sortie, mais aussi avant son entrée au Conservatoire de Paris, il participe à divers projets de théâtre, notamment aux côtés de F. Polier dans *Mein Kampf, une farce* de G. Tabori, P. Rambert et M. Bösh autour de *Enfer* de Dante Alighieri, J. Liermier dans *Harold et Maude* de C. Higgins, B. Meister dans *La folie d'Heraklès* d'Euripide, M. Paquien dans *La Locandiera* de Goldoni, B. Wilson sur *Les Nègres* de J. Genet, O. Letellier ou encore J.-P. Vincent, etc.

Il travaille aussi pour le petit et le grand écran auprès de S. Kurc (*J'adore ma vie*, France 2), V. Serikov (*22 Minutes*, Central

Partnership, Russie), P. Garel: (*Un été brûlant*, rectangle prod.), E. Noguét: (*Bus & Cie*, TSR), B. Cohen (*Tiger Lily*, France 2) et prête sa voix à la radio et pour des doublages.

Jonas Marmy – comédien



Formé à l'École du Théâtre National de Strasbourg (2010), il travaille avec S. Braunschweig, G. Milin, J.-P. Wenzel, M. Mladenova et I. Dobchev, P. Ferran, C. Sciamma et J. Jouanneau.

Auparavant, il a été formé au conservatoire de Genève, dirigé par Anne-Marie Delbart et où il a joué dans *Fragments d'Incendies* d'après W. Mouawad m.e.s. par J. George.

Il joue dans *Funérailles d'hiver* d'Hanock Levin, m.e.s. par M. Poesy, *Le conte d'hiver* de Shakespeare, m.e.s. par P. Ringeade, *L'Histoire du Soldat*, avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg (OPS) et dont il écrit une version pédagogique représentée dans plusieurs établissements scolaires alsaciens.

En tant que « récitant », il interprète *Le Masque de la Mort Rouge* avec le Quatuor Ebène.

Il joue ensuite dans *Les Enfants Sauvages* m.e.s. par B. Heurtebise, *Le Précepteur* de Lenz m.e.s. par M. Rousseau pour le T.O.C., *Le Fils* de Jon Foss m.e.s. par M. Soriano, *Nathan Le Sage* de Lessing, m.e.s. par B. Bloch, *Le Syndrome d'Orphée*, m.e.s. par V. Pankov avec le Soundrama de Moscou, *Peanuts* m.e.s. par C. Nicolas.

Il tourne également dans un court-métrage de M. Desseigne de La FEMIS et avec J. Lecat.

Depuis 1998, il suit régulièrement des cours de piano jazz et joue avec le quatuor Jazz Carbonic. Il joue et chante dans *Zazous Zaz!*, spectacle écrit collectivement avec deux chanteuses.

En 2013-2014, il joue dans *L'Age des Poissons* d'après Horváth m.e.s. par C. Lagrange, *Bérénice* de Racine m.e.s. par X. Marchand, *Candide* m.e.s. par M. Poesy et *Assoiffés* de W. Mouawad m.e.s. par P. Ringeade.

Khaled Khouri – scénographe



Diplômé de l'École Supérieure d'Art Dramatique (ESAD) de Genève en 2000, il joue fréquemment sur scène dans des productions variées, passant du classique au contemporain, aussi bien comme comédien que comme marionnettiste ou chanteur. Il a donc travaillé avec des metteurs en scène de toutes générations : Richard Vachoux, Edmond Vuillioud, Jean Liermier, Andréa Novicov, Gisèle Sallin, Anne Bisang, Georges Guerreiro, Martine Paschoud, Gaspard Boesch, Isabelle Matter, etc.

En parallèle, il développe une activité de scénographe. Tout d'abord au sein des projets collectifs de La Cie Clair-Obscur en concevant le décor de *Sous les yeux des femmes garde-côtes* (Pal Békés) monté au Théâtre du Loup en 2006, puis avec Lorenzo Malaguerra sur *Antilopes* (Henning Mankel) au Théâtre de l'Orangerie en 2008.

Par la suite, une longue collaboration s'établit avec Julien George, pour lequel il imaginera plusieurs décors : *Quai Ouest* (Koltès) en 2009, *La Puce à l'oreille* (Feydeau) en 2012, *Marivaux* (avec la troupe du Carlaton) en 2014 et en début de saison 14-15 *Léonie est en avance* (Feydeau) au Théâtre Le Crève-Cœur.

Il a également conçu un décor pour l'opéra *De fil en aiguille*, une composition de Philippe Dragonetti mis en scène par A.-M. Delbart.

Ainsi, tout en continuant sa carrière de comédien, il diversifie son parcours théâtral à travers la scénographie.

Récemment, il a joué au Théâtre des Marionnettes pour *La Ligne de Chance* (Laure-Isabelle Blanchet), co mis-en-scène par Julie Annen et Laure-Isabelle Blanchet. Il a également travaillé avec Mariama Sylla pour la scénographie de *Jean et Béatrice* (Carole Fréchette) au printemps dernier au théâtre Le Crève-Cœur.

Philippe Maeder – éclairagiste



Philippe Maeder est né en 1964 à Neuchâtel. En 1987, après son diplôme de technicien ET à La Chaux-de-Fonds, il décide de se consacrer exclusivement à ses activités dans le domaine de spectacle, activités qu'il pratiquait jusque là en parallèle de ses études.

En 1990, il est animateur culturel au café-théâtre *La Grange* au Locle et, en collaboration avec la commune, il ré-ouvre en 1992 le *Casino Théâtre*.

En 1998, il est régisseur, puis directeur technique au *Théâtre Populaire Romand* à La Chaux-de-Fonds.

En 2002, il a un poste de responsable technique à *Expo 02*.

En septembre 2008, il fonde et gère pendant 5 ans à Genève *Ex-Machina*, un espace d'art contemporain qu'il codirige en parallèle de ses activités d'éclairagiste et vidéaste pour le théâtre avec 4 autres personnes issues de différentes disciplines artistiques, espace qui accueillait des expositions, des performances et diverses manifestations culturelles.

Il est directeur technique de différents festivals et compagnies. Il a collaboré notamment avec C. Joris, M. Deutsch, O.G. Mata, A.

Novicov, F. Huggler, J.-L. Bideau, P. Sireuil, R. Sandoz, E. Devanthéry, A. Jaccoud, P.

Miserez, Cuhe & Barbezat, J. George...

Alexis Gfeller – compositeur et ingénieur son



Pianiste et compositeur du trio jazz Format A'3 avec lequel il enregistre sous le label Altrisuoni cinq albums unanimement salués par la critique, Alexis Gfeller est par ailleurs le claviériste et le arrangeur du chanteur/comédien Thierry Romanens avec lequel il enregistre les albums *Je m'appelle Romanens*, lauréat du prix Charles Cros en 2009, et *Round Voisard*, issu du spectacle *Voisard, vous avez dit Voisard – slam, jazz & poetry* créé au théâtre de Vidy, Lausanne en 2011, mis en scène par Denis Maillefer.

Il compose régulièrement pour le théâtre, notamment aux côtés des metteurs en scène P.-A. Gamba (*Tout le monde s'en fout et On est Kité*), M. Urbàn (*1984 et Liliom*), F. Polier (*L'acteur*), J. Mages (*Ballade en orage*, *Valse aux cyprès*, *Janine Rhapsodie*) ou récemment G. Grbix (*Les trois petits cochons*, jeune public). Il crée également des bandes sons de courts métrages et de documentaires, notamment pour le réalisateur J.-F. Amiguet.

Titulaire d'un diplôme de piano de la section jazz du Conservatoire de Montreux depuis 1998, il est très actif sur les scènes suisses et européennes. Par ailleurs, il compose et arrange pour de nombreuses formations tant dans la musique vocale que la musique orchestrale.

Irene Schlatter – costumière



Diplômée de la HEAD à Genève, elle travaille régulièrement avec différentes compagnies.

Elle a notamment collaboré avec les metteurs en scène J. Richer (*La Ville et les ombres*, *7 Secondes/Si on s'écrase maintenant on meurt*, *Super Suisse*, *Intimité Data Storage*, *Haute Autriche*), O. Porras (*Les Fourberies de Scapin*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *L'éveil du printemps*, *Roméo et Juliette*, *La Dame de la mer*), J. George (*Léonie est en avance*).

Elle a également créé des costumes pour le cirque Kimyon, pour le danseur Sally Sly dans le cadre d'un spectacle de M. Pinsard, a conçu les costumes et réalisé le décor pour *L'Odyssée* sous la direction de Manon Hotte, Cie Virevolte.

Dernièrement, elle a réadapté les costumes pour 2 reprises de spectacles avec le Teatro Malandro dirigé par O. Porras (*L'Histoire du Soldat*, *La Visite de la Vieille Dame*) et créé les costumes pour le spectacle *Tout ira bien* de la Cie des Ombres dirigée par J. Richer.

Katrine Zingg – maquilleuse et coiffeuse



Diplômée en tant que maquilleuse, coiffeuse et perruquière, elle exerce depuis 1977. Elle travaille à la Comédie Française avant d'être engagée au Grand Théâtre de Genève de 1982 à 1991. Puis, elle ouvre son propre atelier et travaille pour le théâtre et le cinéma (Comédie de Genève, Théâtre de Vidy, Théâtre Am Stram Gram et de Carouge) pour des productions telles que *Monsieur Bonhomme et les incendiaires*, *L'ennemi du peuple* m.e.s. C. Stratz, *Minna von Barnhelm*, *Le roi Lear* m.e.s. H. Loichemol, *On ne paie pas*, *L'opéra de quat'sous* m.e.s. J. Mompert, *En attendant Godot*, (assistante de K. Schlegelmilch) m.e.s. L. Bondy, *Les Bijoux de la Castafiore* et *Alice et d'autres merveilles* m.e.s. D. Catton, *On ne badine pas avec l'amour*, *Les caprices de Marianne*, *Le jeu de l'amour et du hasard*, *L'école des femmes*, *Figaro* et *Antigone* m.e.s. J. Liermier.

Elle travaille régulièrement avec le Théâtre des Osses, Fribourg (*L'avare*, *Mère Courage*, *Les bas-fonds*, *Jocaste Reine*, *Les femmes savantes*, *Monsieur Bonhomme*, *Marie Tudor*, *Les deux timides*, *Rideau* m.e.s. G. Sallin), le Théâtre Kléber-Meleau, le Théâtre des Amis, le Théâtre du Loup et le Théâtre Le Poche à Genève, ainsi qu'avec de nombreuses compagnies indépendantes de Suisse romande (J. George, C. Dorier, R. Teuscher, V. Rossier).

Elle a réalisé la conception des maquillages et coiffures pour *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Nancy, *Le médecin malgré lui* au Théâtre des Amandiers à Nanterre, *Penthesilée* de Kleist à la Comédie Française, m.e.s. J. Liermier.

Au cinéma, elle a travaillé notamment sur le film *Rouge* de Kieslovsky, *Rien ne va plus* de Chabrol, *La Guerre dans le Haut-Pays* de F. Reusser, *Les Clandestins* de N. Wadimoff, *Bel-Horizon* de I. Rabadan, *Fragile* de L. Nègre, *Abrir puertas y ventanas* (Léopard d'or à Locarno 2011) et *Air Pocket* de M. Mumenthaler (tournage en Argentine 2015), ainsi que sur des téléfilms et des court-métrages.

Beatrice Cazorla – administratrice



Ancienne administratrice du Théâtre du Grütli (1989 – 2001), elle fut également directrice administrative et responsable des ressources humaines d'un cabinet d'avocats à Genève de 2002 à 2008.

Elle est actuellement administratrice de diverses compagnies du théâtre indépendant : L'Autre Compagnie, La Cie Clair-Obscur, Vertical Danse Cie Noemi Lapzeson, L'ascenseur à poissons/cie, Latitude 45 Cie, Théâtre poétique, L'Esp&erluete, Compagnie du Rhinocéros.

Elle travaille avec L'Autre Compagnie depuis la création *La puce à l'oreille* en 2012.

IX. Coupures de presse

A propos des deux précédents spectacles de L'Autre Compagnie¹

Le Temps, mardi 30 septembre 2014



Charlotte Dumartheray. La comédienne excelle dans le rôle de Léonie, impeccable dans l'exécution de sa partition, à l'image de ses camarades. ARO-VIS

Feydeau, révolutionnaire en chambre

> **Théâtre Julien George monte avec finesse «Léonie est en avance»**

> **Son tableau de famille fait des ravages au Théâtre du Crève-Cœur**

Alexandre Demidoff

De cette entrée en scène, le Théâtre du Crève-Cœur, à Cologny, se souviendra. Il est 20h31 dans l'ancien pressoir devenu crypte à fiction. Dans la salle pleine, on entend un halètement prolongé. Coût en coulisses? Pas tout à fait. Les coupables pénètrent à l'instant dans le salon beige conçu par Kha-

led Khouri. Une femme, un homme. Elle devant en habit de nuit, lui derrière en pyjama. C'est Léonie – héroïne de *Léonie est en avance* – suivie de son mari Toudoux. Elle va accoucher, croit-elle; il escorte le mouvement. Dans un instant, la parturiente obligera son mari à coiffer un vase de nuit. Il se rebiffera, puis capitulera.

Georges Feydeau (1862-1921) a le goût des batailles domestiques: chacune de ses comédies est un plan d'état-major; des positions qu'on croyait imprenables tombent dans un fracas comique. Cette science, Julien George la saisit au mieux. Son spectacle est une merveille d'exécution. Nouvelle directrice du Crève-Cœur, Aline Gampert ne pouvait rêver lancement de saison plus cinglant.

Guerrier, Georges Feydeau? Disons plutôt révolutionnaire, mais en chambre. Sa lutte des classes, il la mène entre le divan et le secrétaire. A vrai dire, la lutte est inten-

sive. Elle oppose une tribu à un corps étranger. Prenez Toudoux, le mari roturier dans *Léonie est en avance*, joué pour la première fois en 1911. Il épouse Léonie (Charlotte Dumartheray) et devient ainsi le beau-fils des de Champri-

Julien George traque le vide sous le costume, suggère l'effroi sous le comique

net (Myriam Sintado et Vincent Babel). Sa présence exacerbe les valeurs de la famille de Champri-

net: chez ces gens-là, l'endogamie est la règle; le mariage un échange de bons procédés. Sous le plastron, cherchez le vent, vous le trouverez.

Feydeau à 49 ans aloes. Il fait le bonheur des caissiers de théâtre, mais son mariage est un désastre. Son remède? Mettre en pièces un milieu qu'il ne supporte plus. Il en saisit le ridicule, des tics de langage, des mines: l'ordinaire du néant. Il ne force pas le trait, non. Il affine les silhouettes, les réduit à leurs squelettes sociaux; il évide chaque posture, celle des beaux-parents abjects, celle de l'épouse tête à claques, celle du mari éberlué. Toudoux, c'est Feydeau, si on veut, Feydeau piégé qui attend son heure pour se venger.

Léonie est en avance est une bombe de poche. La fin d'un monde cadrée de peurs. Il y a deux façons au moins de monter la pièce. On peut adopter une approche boulevardière: exagérer les postures, faire claquer les bons mots, se réjouir de leur écho dans la salle. L'autre méthode, plus subtile, consiste à considérer la comédie comme une musique de chambre, cacophonie organisée. C'est celle que Julien George a choisie, en connaisseur – il montait en

2012 à Genève *La Puce à l'oreille*. Sa lecture est anatomique: elle traque le vide sous le costume; fait remonter, en hoquet, la rage du texte; suggère l'effroi sous le comique de façade. Il règle chaque scène comme un ballet pour pantin. Voyez David Casada dans le rôle de Toudoux; il subit le caprice de Léonie, la goujaterie de Madame Virtuel, la sage-femme (Mariama Sylla), l'imitation de la bonne (Clea Eden).

Mais à la fin, c'est lui qui jouit – jouissance triste, d'accord – lui qui couronne d'un pot de chambre son beau-père, Monsieur de Champri-net. Feydeau est révolutionnaire et plombier. Il débouche des tuyaux, fait glouglouter le bourgeois – hilare de se sentir si bien percé. Au Crève-Cœur, la purge paie.

Léonie est en avance, Théâtre du Crève-Cœur, Cologny, jusqu'au 19 octobre, loc. 022 786 86 00, th.

Reportage Dans les coulisses de «La puce à l'oreille»



Feydeau, on y court

Pour jouer cette comédie endiablée, les acteurs du Loup s'entraînent comme des sportifs. Visite



Thierry Mertenat Textes
Magali Girardin Photos

Un plaisir qui se partage, un bonheur à plusieurs, une sortie en bande au théâtre. A Genève? Oui, à Genève. Dame! la chose n'est pas banale. Le genre de bouc à l'oreille qui vous met aussitôt la puce à l'oreille. Cette puce-là, bondissante et irrésistiblement drôle, est depuis bientôt deux semaines à l'affiche du Loup. Son auteur, Georges Feydeau, ne passant pas pour un farouche défenseur de l'amour durable, il est bien sûr permis d'aller voir le spectacle en configuration célibataire. Cuisse contre cuisse, le rire de votre voisine ne vous laissera pas longtemps tranquille. C'est que le gradin bouge à l'unisson. La grande comédie, bien jouée, bien mise en scène, donne des fourmis dans les jambes.

A tous les âges. Ils sont venus avec leurs deux enfants. La cadette n'a que 10 ans («Elle a adoré»). Depuis, ils font le siège des grands-parents («J'y retourne avec ma mère, c'est décidé»). Deux coups de fil, trois générations. De la coulisse, on

arrive presque à dater les rires qui fusent dans la salle. Ce soir-là, jeunes côté jardin; vieux côté cour. En coulisse, restons-y. Moins pour divulguer les secrets de fabrication qui font le succès public (*lire l'encadré pratique ci-contre*) que pour prendre la mesure physique de ces trois actes qui filent comme un TGV (théâtre à grande vitesse dramaturgique). Une heure avant le début de la représentation, le Loup ressemble à un camp retranché pour sportifs d'élite. C'est Macolin au bord de l'Arve. Douze acteurs à l'échauffement. Corde à sauter, course à pied, exercices énergétiques et respiratoires. A chacun sa méthode. Le corps doit être disponible et chaud comme le rôle qui va suivre. On n'incarne pas Feydeau assis.

Avec un trou dans le palais

«Dans cinq minutes en scène, lance le régisseur de plateau. Les comédiens sont en place, silencieux, concentrés. Au bout du couloir menant aux loges, une voix chuchote son texte. C'est David Casada, l'interprète du personnage né avec un trou dans le palais. Parler en avalant les consonnes: un muscle qui s'entraîne jus-

que sous la douche. Coton? Oui, mais sans le «t» au milieu. A l'autre extrémité, dans un recoin qui tient de la tanière animale, le tenancier du Minet Galant, Ferrailon (Thierry Jorand), répète ses tremblements dans les avant bras. Il n'entrera qu'au deuxième acte, mais il est déjà prêt. Pas question de faire loge à part. «En place, s'il vous plaît: on va y aller.» On y va. A peine lâchée, la mécanique s'emballé.

Elle a sa bande-son, ses répliques, sa scansion propre qui s'écoute à défaut de se voir. Pendrillons à l'allemande, boîte noire: on oublie ici les repères visuels; les entrées se font à l'oreille. De la coulisse qui ne voit pas la scène, Feydeau se vit comme une pièce radiophonique. C'est frustrant et beau à la fois: spectacle intime, mêlant la langue de l'auteur à l'attention extrême de celui qui s'apprête à l'incarner. «Merci», glisse en sourdine Laurent Deshusses, au moment d'enfiler pour la sixième fois sa garde-robe desosie. Chandebise et Poche: l'un court dans le traquenard inventé par sa femme, l'autre boit et «monte le bois» en étirant la première syllabe de ce verbe besogneux. Même tête, même sueur. C'est écrit, comme les

Scène et coulisse
Acte III, les esprits s'échauffent à l'approche du dénouement. Laurent Deshusses brandit la chaise, Raphaël Vachoux, Mariama Sylla et, de dos, Khaleb Khouri, scénographe-machiniste du fameux lit à tiroir du Minet Galant.

«La puce» en chiffres

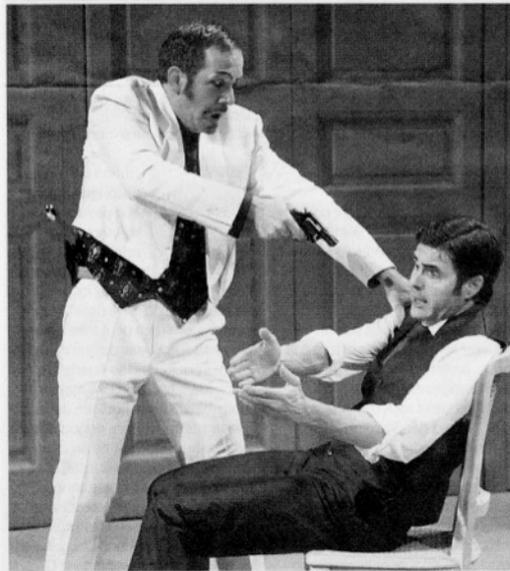
En chiffres, la fiche technique du spectacle impressionne autant que le jeu des 12 acteurs. Durant le 1er acte, on comptabilise 59 entrées et sorties confondues. Au 2e acte, la circulation explose: 174 passages entre la coulisse et le plateau. Quel trafic scénique! Au 3e acte, on redescend à 57. Feydeau ne se joue pas dans un fauteuil. La partition du sosie oblige à dix changements de costume. Le lit à tiroir disparaît six fois en un seul acte. La régisseuse son, Janice Siegrist, lance 490 éléments sonores qui font claquer, grincer et jouer les 10 portes du décor conçu par Khaleb Khouri. Gradin de 177 places. On réserve au 022 301 31 00. **T.H.M.**

changements de costume rapprochés. Travail d'équipe, entre un acteur transformé en biathlète et deux comédiennes devenues habilleuses.

Salopette frégolienne

Scratch et zip de salopette frégolienne, pendant que les portes claquent. Deshusses, comme ses camarades, n'avait jamais joué Feydeau. Maintenant, il sait. On attaque le 3e acte: «C'est le dernier bout droit, faut pas lâcher!» Le public, non plus, ne lâche pas. Communion annoncée. «Tu crois qu'on en a encore un?» lance en courrant le comédien au palais percé. Un quoi? Un salut, pardi. «Allez, on y retourne!» Ils y retournent, à l'appel des gradins qui vibrent sous le martèlement des pieds. Douze acteurs inséparables. Et concentrés, jusqu'à l'ultime réplique. «La puce à l'oreille», c'est 2 h 30 de slalom. Si tu rates une porte, t'es éliminé», résume le metteur en scène Julien George. Olé!

Découvrez la galerie photo sur www.coulisses.tdg.ch/



Diego Todeschini et Laurent Deshusses saisis lors de fumeuses explications. EMMANUELLE BAYARD

Critiques

Lionel Chiuch

La puce à l'oreille
Théâtre du Loup
★★★★

Plaisir d'acteur, joie de spectateur

Feydeau, dans sa quintessence. Avec son cortège de portes - il y en a dix sur scène - et ses «Ciel, mon mari!» qui claquent au firmament des répliques cultes. Ecartant la métaphysique du vide d'un revers décomplexé, Julien Georges s'empare du vaudeville pour en presser la pulpe comique jusqu'à l'épectase. En chorégraphe précis et doué, le metteur en scène précipite ses personnages sur le tapis mouvant de leurs déboires amoureux. Il dispose

d'une distribution admirable et d'une belle cohésion: Frédéric Landenberg, Laurent Deshusses, Mariama Sylla, Thierry Jorand, Julien Tsongas, etc. On dirait que tous sont nés pour cette collision-là, depuis longtemps inscrite dans leurs gènes de comédiens. Au métier, il y a bien sûr Feydeau, auteur génial qui affectionne les écheveaux et anticipe toujours soigneusement ses motifs. Encore faut-il en tirer de la belle ouvrage: ce que fait adroitement Julien Georges, aidé par une scénographie qui fluidifie aussi bien les déplacements que les dialogues. Ciel, du théâtre, et du bon!
Au Loup, 10, ch. de la Gravière. Jusqu'au 6 mai. Rés. 022 301 31 00.

Critique: «La Puce à l'oreille», au Théâtre du Loup, à Genève

Un Feydeau où on se teste sans se détester

Des portes qui claquent et des maris qui craquent. *La Puce à l'oreille*, c'est, en 1907, du Feydeau dans toute sa splendeur, lui qui surfe sur les trottoirs du boulevard depuis *Monsieur chasse!* en 1892. Deux ans plus tard viendront les soucis. Le divorce avec Marie-Anne, l'installation à l'Hôtel Terminus et les courtes pièces sur le naufrage conjugal où l'auteur distille son aigreur.

Mais *La Puce à l'oreille* ne résonne pas de ce tourment: ici, les couples se testent sans se détester et, dans ce ballet haletant, ce sont les quiproquos qui tiennent le haut du pavé. Un bonheur de drôlerie dont Julien George et ses acteurs tirent le meilleur. A commencer par Laurent Deshusses, qui explose dans le double rôle d'un homme du monde et d'un garçon d'hôtel.

Raymonde en est sûre. Son

Chandebise de mari la trompe, car depuis un mois il fait le mort au lit. Avec son amie Lucienne (Mariama Sylla), l'épouse (Dominique Gubser) imagine une ruse pour le pincer: un rendez-vous galant qui le convie au Minet-Galant, hôtel de petite vertu situé à Montretout. Feydeau ne se refuse ni bon mot, ni formule affûtée. Celle-ci par exemple: «Il n'y a pas plus menteur que les hommes, excepté les femmes.»

Au Loup, chaque soir, la saillie fait hurler. Et ce n'est pas le seul rire de la soirée. Le spectacle, très bien réglé, fait mouche dans ses développements pourtant téléphonés. La muflerie suffisante de Tournel (excellent Frédéric Landenberg), la colère volcanique de Histangua (Diego Todeschini, lui aussi parfait) et l'impuissance craquante de Camille, le personnage au langage empêché (David

Casada, une découverte). Tous pris au piège du lit tournant ou simplement de leur aveuglement.

Mais, bien sûr, le rôle qui se distingue, celui que Jean-Paul Belmondo a tenu avec succès de 1996 à 1998 à Paris, c'est le double emploi de Chandebise et de Poche. Leur ressemblance entraîne une série de malentendus homériques que Laurent Deshusses négocie avec jubilation. Tantôt niais en garçon d'hôtel, tantôt outré en homme du monde. Le public, au courant de la méprise, savoure savoir ce que les personnages ignorent. Le plaisir, lui, est partagé. **Marie-Pierre Genecand**

La Puce à l'oreille, Théâtre du Loup, Genève, jusqu'au 6 mai, 022 301 31 00, www.theatreduloup.ch
Puis le 11 mai à Monthey, le 13 à Romont, et le 15 à Yverdon.

Les conflits se déroulent naturellement entre les personnages, mais leur cause première doit résider dans un conflit que chaque personnage a avec lui-même – quelque chose qui a à voir avec une impossibilité de délivrance ou une blessure qu'il porte en lui.²

Jitka Pelechová

¹ *Léonie est en avance* de Georges Feydeau, Théâtre Le Crève-Coeur, Genève, 2014.
La puce à l'oreille de Georges Feydeau, Théâtre du Loup, Genève, 2012, 2014, 2015.
Mises en scène : Julien George, Production : L'Autre Compagnie

² *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*. Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve 2014, p.139.