

LE THÉÂTRE L.

RAPPORT À UNE ACADÉMIE

Franz Kafka

Traduction de l'allemand par Bernard Lortholary



« Confronté à une épreuve, l'homme ne dispose que de trois choix: 1. Combattre 2. Ne rien faire 3. Fuir. »

Henri Laborit

Requérant**LE THÉÂTRE L.**

Case Postale 1467
CH – 1001 Lausanne
+41 79 761 76 94
www.theatre-l.ch
compte postal 17-662546-5

Contact

Denise Carla Haas
Avenue de Rosemont 3
CH – 1006 Lausanne
+41 21 311 97 77
denise-haas@gmx.net

Administration

Line Lanthemann
Rue du Jura 7
CH – 1004 Lausanne
+41 76 580 56 90
llanthemann@hotmail.com

RAPPORT À UNE ACADÉMIE

Franz Kafka

Traduction de l'allemand par Bernard Lortholary

Lui: Peter

YVES JENNY

Elle: Petra

VALÉRIE LIENGME

Mise en scène

DENISE CARLA HAAS

Scénographie

ADRIEN MORETTI ET DENISE CARLA HAAS

Conception et construction du décor

MARIO MEDANA

Costumes

TANIA D'AMBROGIO

Lumière

HANS MEIER

Musique

MATHIAS DEMOULIN

Collaboration artistique

CORINNE MARTIN

Collaboration dramaturgique

ELIAS SCHAFROTH

Stagiaire

MARINA POROBIC

Administration

LINE LANTHEMANN

Production

LE THÉÂTRE L.

Dates

Lausanne, Théâtres Pulloff, 1er au 18 avril 2008

Neuchâtel, Théâtre Le Pommier, 8 au 10 mai 2008

Aigle, Théâtre Le Moulin-Neuf, 23 au 25 mai 2008

Sion, Petit Théâtre, 30 et 31 mai 2008

INTRODUCTION

Le texte parle de la perte de l'identité. Et avec la perte de l'identité, de la quête d'une identité nouvelle, inconnue. *Rapport à une Académie* de Franz Kafka (1883-1924) est l'histoire d'un singe capturé en pleine nature qui s'adapte de plus en plus à la vie et aux habitudes humaines. Une fois qu'il maîtrise parfaitement le comportement humain, il se rend compte qu'il a perdu l'innocence de la bête, le rêve animal, l'univers naturel. Il ne peut désormais plus revenir, retourner là d'où il vient. La perte de l'identité animale et l'appropriation d'une identité humaine sont une réflexion sur le temps impossible à faire revenir.

La perte de l'identité est actuellement plus que jamais une thématique quotidienne. Il semble que plus les moyens de communication sont divers, multipliés et efficaces, plus l'être humain est contraint de se battre avec la solitude. Plus il habite dans des grandes villes, près de milliers de gens, plus il se rend compte qu'il est et reste inconnu. Dans *Le Tueur*, notre projet précédent, l'identité se cherche quand Fritz Haarmann essaie de savoir ce qu'il fait exactement durant les passages à l'acte que sont ses meurtres, contraint à parler par le psychiatre Schultze. Ici, le singe Peter-le-rouge parle de la perte de l'identité du singe grâce à l'acquisition de l'identité humaine. Autrement il ne pourrait pas en parler. Mais déjà le fait de maîtriser le langage humain montre que Peter formule ses sentiments de singe peut-être comme un être humain et alors tout le discours est faussé. Cette donnée est particulièrement intéressante, car elle permet dans la réalisation scénique de trouver un discours non langagier qui exprimerait une nostalgie de la nature et de l'état de singe impossible à fixer dans la formulation parce que les animaux n'ont pas nos mots. Peter est indubitablement habité par les deux identités, mais la première se perd au prix de l'acquisition de la deuxième. Kafka thématise les difficultés de l'assimilation, de l'éducation et de l'identité. « Où que j'aille, j'aurai toujours la nostalgie de ma patrie que j'ai quitté(e), poussé(e) par la soif de découvrir des terres nouvelles et contraint(e) d'aller de l'avant, incapable de retourner et si je retournais, incapable de retrouver la patrie comme je m'en souviens. »

Pour ce texte, très rarement monté au théâtre, il sera nécessaire d'écrire une adaptation scénique. Toutefois, le fait qu'il soit rédigé à la première personne et que l'auteur ait déjà créé la parole 'directe' de Peter-le-rouge facilite énormément l'entreprise. Ici, l'enjeu à résoudre se situe scéniquement plutôt dans la représentation de l'ancien et du nouveau singe. Comment le récit commandé par l'Académie fait jaillir le souvenir de la métamorphose du singe en homme, quête passionnelle entre ce qui a été et ce qui est actuellement.

Le Théâtre L. s'est déjà plongé avec succès dans l'univers de Kafka avec *Un Artiste de la Faim* et *Un Artiste de la Faim/No 2* de Franz Kafka. Ces deux adaptations scéniques sont à disposition en DVD sur demande auprès du Théâtre L.

KAFKA ET LES ANIMAUX

De nombreux récits de Kafka mettent en scène des animaux. La plupart sont des histoires de métamorphoses qui évitent toute métaphore.

“Un matin au sortir de rêves agités, Gregor Samsa s'éveilla dans son lit transformé en un monstrueux insecte.” Le début de *La Métamorphose* est une donnée fantastique, qui va être l'objet d'un développement épuré et rigoureux, strictement réaliste. *Le Rapport à une Académie* reprend le thème de *La Métamorphose*, mais à l'envers: ici un animal devient un homme.

L'animal ou le monstre chez Kafka n'est pas effrayant. Il est parfois grotesque, un peu ridicule. Il est surtout révélateur d'un monde sensible imparfait, marqué par la contingence et l'absurdité. Kafka, à travers ses personnages-animaux, construit une dimension poétique et comique de l'absurdité.

Il fait parler les animaux (souris, singes, chiens, taupes,...), mais son anthropomorphisme est subtil: au lieu de comparer les hommes à des animaux, il compare les animaux à des hommes. Comparer les hommes à des animaux, c'est d'une certaine façon nier la conscience humaine. Mais l'inverse, comparer les animaux à des hommes, c'est montrer les limites de l'esprit humain, dévoiler le mensonge de la toute-puissance de la conscience et interroger par un effet de miroir l'identité humaine.

Le Terrier (1924) parle d'une notion fondamentale chez Kafka, l'impasse. Une taupe a aménagé un terrier et vit dans l'obsession et la peur de l'autre. Point d'autres occupations que d'agencer, de creuser les galeries dans une stratégie de survie. Il n'y a pas d'histoire à proprement parler, la seule péripétie étant l'apparition d'un bruit souterrain, qui ne sera ni identifié ni localisé. La menace est inconnue, indécidable. Et c'est cela même qui génère la terreur: l'absence de repères. L'animal doute aussi de l'agencement de son refuge. Il peut fermer l'accès du terrier, mais court le risque de ne plus pouvoir fuir, de s'y enfermer lui-même. Ouverture ou fermeture? Et faut-il être dedans ou dehors pour parer à l'attaque d'un ennemi potentiel? Le tourniquet logique devient infernal.

L'animal n'est incapable de s'engager dans aucune des issues. Toutes les positions et solutions s'avérant réversibles, le personnage-animal se retrouve dans une impasse totale, sans avenir. La monstruosité de sa situation: être mortel, sans histoire possible.

Pour le singe du *Rapport à une Académie*, il y a une histoire. Face à l'impasse que représentait sa cage de bête capturée, il n'y avait qu'une issue: devenir un homme.

Kafka enquête sur l'humanité et observe l'impasse. Il y a une certaine parenté avec les fables de la Fontaine, mais Kafka ne fournit pas la morale de ses histoires.

Ces personnages nous renvoient à nous-mêmes, qui nous regardons dans ce miroir tendu.

LE LANGAGE DE PETER-LE-ROUGE

Officiellement, Peter-le-rouge parle pour répandre des connaissances. C'est ce qu'il prétend face aux messieurs de l'Académie qui l'invitent à rendre compte de sa vie antérieure de singe et de sa transformation en être humain. L'ancien singe semble parfaitement répondre à cette demande. Il fait preuve d'une maîtrise virtuose du langage, qu'elle soit linguistique ou socioculturelle. La précision de sa description pourrait enfin élucider le mystère de la différence entre l'homme et l'animal. Et le style précieux de Peter n'est certainement pas sans plaire aux académiciens. L'audience est gagnée.

Mais le langage de Peter est un outil de communication qui n'appartient qu'aux humains. Le moyen pour reconstituer le lien entre l'homme et l'animal constitue lui-même la rupture entre les deux. "Hello!", c'est le premier mot que Peter prononce devant un public composé de marins - après être devenu humain. Avant, il a dû apprendre à boire. Il vainc son dégoût de l'alcool en imitant un matelot. Dans le passage flou entre la reproduction mécanique des gestes et leur exécution lucide, l'animal acquiert la conscience humaine. Peter se dit alors artiste. Le singe est devenu un comédien et salue son public: Hello! Le spectacle qui se donne désormais, c'est celui d'un homme qui représente un singe devenu homme. L'ancienne vérité de singe, dit Peter, est perdue. Mais le tableau qu'il en fait se situe dans la bonne direction, ajoute-t-il.

Le langage apparaît alors comme le signe d'intégration dans le monde humain. Peter y tient beaucoup. Il y va de son issue, de sa chance d'échapper à la cage dans laquelle les chasseurs enferment les animaux. Mais cette intégration ne se fait pas sans violence. Le nom de Peter-le-rouge en fait partie. C'est à la grande blessure rouge laissée par une balle qu'il le doit. Si c'est grâce à son nom que Peter-le-rouge est reconnu dans la société, ce nom est aussi le signe d'une capture brutale et constitue en quelque sorte l'aboutissement de la traque.

Le langage n'est-il finalement qu'une autre cage? À l'insu des académiciens, Peter semble avoir choisi la fuite en avant. Sa maîtrise des connotations langagières est telle qu'il parvient à glisser une ironie mordante dans son rapport. Et son jeu sur le sens propre des expressions imagées lui permet de trouver des issues non pas en dehors, mais à l'intérieur de l'univers du langage: « Les chasseurs ont une excellente expression pour parler du gibier qui s'esquive dans les broussailles, ils disent qu'il donne le change; c'est ce que j'ai fait, j'ai donné le change ». Peter s'est échappé en devenant un être humain. Et cet humain continue à s'échapper en parlant de lui-même comme on parle d'un animal.

LES ANIMAUX VUS PAR LES SCIENCES HUMAINES

« Semblables et différents de nous à la fois, les animaux sont le seul terme de comparaison que nous offre la nature pour nous permettre de nous identifier »

François Sigaut, 1994

Depuis longtemps, les animaux ont servi de miroirs, plus ou moins embués, à travers lesquels l'homme tentait de se retrouver.

La science a utilisé le détour par les primates qui permet une mise à distance de l'étude de la psychologie et du comportement humain afin de l'étudier plus 'objectivement'. Aristote déjà, s'intéresse aux diverses manifestations de l'intelligence pratique des animaux telles qu'il les a observées dans leur vie quotidienne.

C'est au 17^e siècle qu'une comparaison explicite entre l'homme et l'animal est proposée par Descartes. Selon lui, l'animal fonctionne comme une machine mouvante, il n'agit pas par connaissance mais seulement par la disposition de ses organes.

Au 19^e siècle, les théories de Charles Darwin bouleversent la psychologie de l'homme et de l'animal. Il affirme que la différence entre les facultés mentales de l'homme et celle des mammifères supérieurs n'est qu'une affaire de degré. Il n'y aurait donc pas de différence fondamentale entre les capacités mentales des mammifères les plus évolués et celles de l'homme.

À la fin du 19^e siècle, des chercheurs en s'appuyant sur cette base théorique construisent une échelle de la connaissance, qui englobe à la fois la construction des barrages chez les castors et l'étude de l'aptitude au mensonge chez le chien.

Puis le béhaviorisme prône une approche qui impose au chercheur de se limiter à ce qui est directement observable, c'est-à-dire le comportement, et de se contenter de formuler des lois à partir des observations, en écartant toutes ces 'fictions' que sont les idées et les sentiments. La démarche béhavioriste se préoccupe d'étudier les lois d'associations entre un stimulus (un événement se produisant dans l'environnement) et une réponse de l'animal. Pour sa part, la démarche cognitive fait appel à des concepts comme celui de 'représentations internes' qui présuppose que les stimuli de l'environnement fassent l'objet de traitements internes. Pour ce courant qui s'intéresse aux opérations les plus générales de la pensée, l'essentiel se passe à l'interface du stimulus et de la réponse. Les psychologues de la cognition parleront de représentation dès qu'un organisme est capable de produire une réponse en l'absence d'un stimulus extérieur. Dans une telle situation, l'organisme est susceptible de se représenter une ou plusieurs propriétés d'une expérience antérieure.

Pour conclure, toutes les démarches se heurtent à la même pierre d'achoppement: l'impossibilité de partager un code de communication identique. Et en imaginant que les animaux puissent parler, ne faut-il pas accepter, comme le disait Wittgenstein, que « si un lion pouvait parler, nous ne pourrions pas le comprendre? »

Mais l'homme, fasciné, continue à construire des cages-labyrinthes complexes pour les rats, des mécanismes aux boutons multicolores pour les singes. Et l'on ne sait toujours pas ce qu'ils en pensent, de même qu'il reste impossible d'envisager ce que ça fait d'être une chauve-souris. Néanmoins des expériences ont montré que certains primates bluffaient leur expérimentateur ou se moquaient de lui, pour des raisons qui resteront leurs.

LE LANGAGE ET LES GESTES CHEZ LES SINGES

De nombreuses expériences ont été menées pour trouver des modes de communication possibles avec les primates. Certaines expériences conçues avec des lexigrammes fonctionnant un peu comme les idéogrammes dans l'écriture chinoise tendent à prouver qu'ils peuvent maîtriser certaines notions de base syntaxiques et logiques. Kanzi, un élève bonobo très doué, fait par exemple la différence entre: 'faire que le chien morde le serpent' et 'faire que le serpent morde le chien'.

Néanmoins, en analysant la fonction des systèmes de langage apparaît une différence majeure entre les singes et les hommes. Chez les premiers, le contexte d'utilisation est réduit à une fonction essentiellement injonctive ou impérative: les signaux sont utilisés dans un contexte de demandes. Chez l'homme, en plus de la modalité impérative, les mots sont aussi et surtout dotés d'une fonction déclarative qui a pour objet d'apporter une information sur le monde. La communication humaine fonctionne pour elle-même, alors que le singe communique pour obtenir un résultat tangible à propos d'un objet ou d'une action.

Une autre particularité est que, là où les animaux ne peuvent communiquer qu'à propos de contextes qui ont une signification biologique pour eux (partenaires, nourritures, prédateurs, etc.), l'homme peut quant à lui communiquer à propos de n'importe quoi, y compris à propos d'entités qui n'existent pas ; les contes de fée ou la science-fiction, et plus généralement toute la littérature.

Une autre discontinuité se situe au niveau du 'langage des signes gestuels' et notamment dans la manière d'utiliser les objets et les outils. Les pongidés utilisent et façonnent des instruments: tels les chimpanzés qui taillent des branches pour 'pêcher' des termites, ou qui cassent des noix à l'aide d'une pierre servant de 'marteau' et d'une souche ou d'une autre pierre qui sert 'd'enclume'. Il est toutefois remarquable que ces instruments restent liés à une seule fonction immédiate, l'alimentation, et ne servent pas à effectuer plusieurs tâches. Ainsi, après avoir pêché ses termites, le chimpanzé ne se sert pas de la branche taillée pour titiller un autre animal non comestible, pour se curer les dents ou se gratter l'oreille. De même, la pierre qui lui a servi pour casser ses noix n'est pas utilisée pour la fabrication d'un autre marteau plus perfectionné, ou pour confectionner quelque ornement qui n'aurait pour fonction que sa valeur esthétique. Il ne s'amuse pas non plus à la lancer dans une mare pour éclabousser ses congénères. Contrairement à celui de l'homme, l'outil du singe n'est pas inscrit dans la durée.

Chez l'homme, l'objet est également le support d'activités qui vont au-delà de son usage instrumental immédiat. Par exemple, un enfant est très tôt capable de jouer avec une banane en faisant comme s'il s'agissait d'un téléphone, ou d'utiliser un ours en peluche comme s'il s'agissait d'un compagnon. Le singe, lui, n'utilise pas d'objets transitionnels. Le répertoire symbolique d'un chimpanzé devant une banane reste généralement limité à l'activité de la manger s'il a faim ou de l'ignorer s'il est repu.

LA CONSTRUCTION DU CORPS

« Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal. »

Francis Bacon

Kafka décrit les étapes de la transformation du singe jusqu'à un homme à l'éducation d'un européen moyen.

La première phase est un processus d'imitation. Le singe dans sa cage, sur le pont du bateau qui le ramène en Europe, copie les gestes des marins. Comme eux, il fume la pipe, crache, boit du schnaps. Le point de rupture entre son ancienne et sa future identité se concentre en un mot: « Hello ». Ayant acquis la première base du langage, Peter se soumettra à un apprentissage minutieux des coutumes et habitudes de l'homme.

Scéniquement, il ne s'agit pas d'illustrer le texte en jouant les gestes de l'apprentissage du singe. Mais partir de cette question plus large: quels sont les gestes, inconscients ou non, répétés chaque jour, qui constituent à la fois l'identité et le masque de l'homme en société?

L'homme est lui aussi fréquemment enfermé dans un contexte de stimuli, auxquels il répond de manière inconsciente. Comment y répond-il? Montrer comment un corps se construit, ce qu'il cache, ce qu'il montre, pour sortir dans la rue, vaquer à ses occupations quotidiennes. Chorégrapier son rapport aux objets les plus banals mais aussi indispensables à sa survie en société que la nourriture. Mettre en évidence les habitudes les plus minimes, considérées comme insignifiantes: ce sont elles qui façonnent une part de notre identité la plus profonde.

Nous voulons creuser la question de l'écart, de la bonne distance, qui permet de voir et d'entendre les détails sur lesquels on ne s'interroge plus. Montrer le problème de l'homme aveugle par le détour de l'animal-miroir. L'animal chez Kafka nous confronte à une part indicible, invisible de l'homme en société. L'animal l'expose. Il nous parle de nous-même sur un mode subversif. Mettre en évidence les repères, les limites, les frontières brouillées qui permettent un regard plus acéré afin de rendre visibles les zones d'indiscernabilités entre l'homme et l'animal, et par la perte, parler de son identité.

INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE

L'Espace: l'appartement

J'aimerais partir de l'idée du chez soi, des quatre murs de Peter-le-rouge, de son chez lui, le lieu le plus intime, l'appartement et dans la transposition scénique à venir: la chambre.

C'est à la maison que l'être humain se sent en sécurité, abrité du bruit et des intempéries, afin d'éviter les arrivées abruptes. Il ferme la porte, parfois à clé, il ferme les volets ou, au gré de son humeur, les laisse volontairement ouverts afin de laisser entrer la lumière du jour et de jouer avec le paradigme contradictoire de l'ouverture lumineuse sur le monde et de l'enfermement volontaire pour avoir la paix.

L'homme habite dans une chambre d'hôtel ou chez quelqu'un, dans un appartement ou dans une maison. Issu des cavernes encore informes, il a commencé à construire sa maison dès les temps les plus anciens et parfois créé des monuments nous surprenant encore aujourd'hui par leur majesté: les pyramides en Egypte, les temples des Aztèques et des Mayas, les gratte-ciel des grandes villes pour n'en citer que quelques-uns.

Le lieu de Peter-le-rouge, son chez lui, sera constitué de la façon la plus simple qui puisse être. Quatre murs, chacun de la même taille, forment un cube dont le mur frontal et celui du fond n'existent pas. L'habitable le plus simple qui puisse être, quatre murs identiques, inspiré à la fois des maisons préconstruites et des dimensions de base des bâtiments fameux. Cela suffit à Peter pour s'installer parmi les humains.

Toutefois, cette simple chambre rappellera toujours à un deuxième niveau la première cage à barreaux, la prison encore inhumaine de Peter. Espace duquel il a réussi à sortir en se mettant à parler sans savoir ce qu'il disait ni se faire comprendre par les humains qui le regardaient les imiter. Pour déjouer la métaphore de l'enfermement, Peter entrera et sortira de sa chambre comme il lui plaît, avec la seule et unique contrainte qu'elle ne se trouve pas à ras-le-sol mais qu'elle est suspendue à une hauteur d'ailleurs dérisoire, toutefois suffisamment grande pour que l'effort de descendre et de monter soit perceptible pour les spectateurs et cela malgré l'agilité corporelle de Peter qui dépasse celle de la plupart des spectateurs.

Sur sa surface modeste, l'habitable réunira tout ce qui est nécessaire à Peter. Il y dormira, y mangera, y fera sa toilette, s'habillera. Il rédigera le *Rapport à une Académie*, s'entraînera à sa lecture publique de manières toutes très différentes en essayant de trouver celle qui le convainc le plus. Et il travaillera surtout - pour dénoncer un peu la trahison humaine - celle qui sera la plus susceptible de plaire à ces messieurs de l'Académie.

Le dédoublement: Peter et Petra

Peter a son pendant féminin, Petra. Ce dédoublement est un choix scénique qui me permettra de mettre en scène un dialogue des sexes et leurs modes de pensées et d'actions respectives. L'éventail des actions ne se multipliera pas seulement, il s'amplifiera davantage dans un catalogue contradictoire des gestes humains et la probabilité d'indentification de la spectatrice et du spectateur avec Petra et Peter sera plus grande. L'investigation des habitudes, des tics, des manières de procéder ou de fonctionner emportera le spectateur avec Petra ou Peter dans son propre monde, sa propre intimité, celle qu'il cache habituellement, parfois même à son conjoint ou sa conjointe, à son époux ou son épouse.

Petra et Peter habiteront, chacun dans sa chambre ouverte aux regards du public qu'ils ignorent, une petite maison sans mur frontal qui les abrite et sans mur du fond qui les protège, l'un à côté de l'autre. Ils ignorent l'existence de l'autre si proche et saisissable, et ne se doutent pas de la proximité et de la possibilité d'une rencontre. Ils ne se parleront pas, n'échangeront pas de nouvelles sur le temps, en tous les cas pas directement, ils ne vivront donc pas un voisinage heureux. Peut-être ils se téléphoneront, mais il m'importe de les garder l'un et l'autre séparés par un élément suffisamment clair, les murs, et paradoxalement par une distance tout à fait surmontable s'ils se découvraient. Cette séparation proche les protège d'un côté dans leur intimité et d'un autre côté, ce dispositif les expose à ceux qui habituellement cachent leur propre intimité: les spectateurs.

En dehors de leur monde de connaissance et de conscience, un dialogue se mettra en place, tissera un filet de ressemblances ou de bizarreries, d'oppositions et de contradictions entre le mode féminin et masculin de la vie dans la chambre, et parfois, des simultanités hallucinantes auront lieu, inconcevables pour eux, car ils ne se voient pas. Et, par analogie, bien que les spectateurs voient le contraire, inconcevables pour nous qui ne voyons jamais ce que les autres font chez eux.

Il s'agit de créer une naturalité pour Petra et Peter, l'état le plus animal de l'être humain, l'état sans gêne, celui de se sentir bien dans son corps et de ne pas éprouver de honte. Tel que l'on pourrait imaginer Adam et Eve vivant au paradis avant la consommation de la pomme interdite, acte qui leur vola leur innocence et leur fit non seulement ressentir le péché commis, mais dévoila leur état vulnérable dans et par la nudité. Le manque de gêne de Petra et Peter dans la nudité du début et le regard sur l'intimité, habituellement volontairement cachée par les hommes afin de garder leurs secrets et leurs recoins, nous permettront de voir minutieusement l'état animal de l'être humain. Ensuite, par le fait d'assister aux procédures de préparation ritualisées avant de sortir de chez eux, nous montrerons à quel point ils sont devenus humains. Petra et Peter seront d'abord seuls chez eux, tranquilles (joueront le quatrième mur comme s'il était présent), mais au fur et à mesure de la préparation, l'inquiétude d'un regard probable jeté sur eux les gagnera et les rendra de plus en plus nerveux et inquiets. Alors qu'au début, il leur est agréable d'être nus chez eux, sans protection vestimentaire et sans sentiment de gêne, ils éprouveront avec le temps qui s'écoule le danger et la nécessité de se protéger de regards trop curieux et d'infractions possibles dans leur univers intime.

Les objets

Petra et Peter seront entourés d'objets dont ils ont besoin pour vivre. « L'objet, selon Maurice Blanchot, est pour l'homme comme une sorte de chien insensible qui reçoit les caresses et les rend à sa manière, où plutôt les renvoie comme un miroir fidèle non aux images réelles, mais aux images désirées. » L'homme détourne l'objet et lui attribue différents sens afin de lui accorder une valeur fonctionnelle ou décorative, rassurante ou l'aidant à s'organiser au jour le jour.

De cette façon, l'objet a suivi au cours de l'histoire récente le développement de l'obsession ménagère traditionnelle où chaque chose devait être à sa place et représentait un ordre moral rassurant, qui aboutit aujourd'hui à un ordre plutôt fonctionnel par un considérable manque de place, surtout dans les habitations citadines.

La tendance mobilière actuelle cherche à être capable de tout faire, comme le propose par exemple le slogan dans le catalogue d'Ikea: un salon, une chambre à coucher et une chambre de travail peuvent être organisés et aménagés sur une petite surface de vingt mètres carrés afin de ne pas manquer d'un des privilèges de l'habitation.

Pour les avoir, l'être humain résout ses problèmes d'espace en mobilisant et en enchevêtrant des meubles de différents types de fonctions sans pour autant rechercher une atmosphère ou une ambiance, contraint à toujours adapter son intérieur pour pouvoir être au bon moment dans la chambre à coucher et au bon moment dans le salon. Ce qui manque souvent à l'homme moderne moyen, c'est le confort de l'espace qui coûte plus cher que les meubles et les aménagements bons marchés accessibles à un vaste public.

Petra et Peter ne sont pas une exception. Ils vivent dans une chambre multifonctionnelle où ils font tout. Le lit y est pour dormir, mais représente aussi l'endroit où la sexualité est vécue, le lieu où ils s'assoient pour manger, pour se couper les ongles ou pour se reposer tout simplement. Il représente autant le sofa de lecture que le lit du sommeil nocturne. Il y aura peut-être une chaise, un bureau où ils pourraient manger ou écrire, lire, se curer les ongles ou les laquer – ceci serait plutôt pour Petra -, un miroir, un robinet avec un bassin de réception leur sert de salle de bain et de coin pour la toilette intime personnelle. Ils s'y laveront, se nettoieront, s'y raseront – ceci pour Peter – ou s'y maquilleront – ceci pour Petra. Des vivres seront entreposés quelque part, mangés de temps en temps. Quelques objets les accompagnent pour leurs soins quotidiens: une brosse à dent, le dentifrice, du savon, un verre, une assiette, un couvert complet, un rasoir et un peigne pour Peter, une trousse de maquillage et une brosse pour Petra. Quelques pièces de vêtements se trouveront dans leur chambre respective, des habits personnels et des habits de société, et également les outils pour les entretenir, une brosse à vêtements et des outils de cirage de chaussures. Quelques livres traînent, signes de leur éducation culturelle, et une bougie est entreposée dans un coin. Les deux possèdent quelques bijoux et l'un et l'autre auront quelques images suspendues qui parleront de leur vie perdue ou de leur vie humaine presque entièrement conquise.

Ainsi, Petra et Peter nous offriront la vue sur leur vie et leur intimité dans ces deux chambres avec les quelques objets qui constituent le monde entier pour eux. Objets qui ne sont que des objets dérisoires pour qui les trouverait rangés dans un carton entreposé dans la rue pour le ramassage des objets encombrants.

Les gestes

De la même façon que les objets, les gestes servent à l'organisation du monde intérieur de l'être humain et aux soins de son corps. Alors que ces fonctions sont également observables chez les animaux, ils servent chez ces derniers à créer un nid pour l'arrivée des petits tandis que chez les êtres humains ces gestes peuvent avoir une fonction uniquement décorative, ludique ou être exécutés pour se procurer du plaisir. Par analogie, je renvoie à la sexualité qui chez les animaux sert - à part quelques exceptions - comme but ultime à la procréation et la survie de la race, et chez l'homme, elle garde naturellement cette fonction de base, mais contient par ailleurs la notion du plaisir de laquelle naît la recherche de la répétition.

Par les gestes d'aménagement, de rangement, de nettoyage, de nutrition, de soins corporels, de masturbation, d'habillage, de maquillage et de préparation pour sortir, nous construisons les personnages de Petra et Peter vivant dans le monde humain qu'ils ont depuis longtemps acquis. Rien dans leur gestuelle, à part peut-être quelques tics, ne trahit la vie de singe d'antan. De même, rien à part quelques cicatrices sur leur corps ne trahit leur ancien corps de singe: ils sont le produit de traitements corporels poussés afin de nous permettre un petit clin d'œil à la chirurgie esthétique ou à la chirurgie tout court qui permet même de changer de sexe aux personnes qui le désirent pour des motifs qui resteront les leurs.

Si quelque chose trahissait leur origine différente, ce serait le soin extrême pour leur nouveau corps, visible par exemple chez ceux qui craignent de vieillir et recourent à tous les moyens possibles afin d'éviter les signes de l'âge qui prédisent et matérialisent la mort à venir.

Cette exagération dans l'exécution des gestes, le soin méticuleux d'être humain et de se comporter scolairement comme un être humain bien éduqué, cultivé et intelligent, nous permet de montrer la part d'éducation qui est de trop et crée de Petra et de Peter deux êtres humains schématiques et ironiquement parfaits. Mais avec l'acquisition du contrôle et de la réflexion de l'être humain, l'angoisse les gagne, la volonté de contrôle surgit. Elle les pousse à des comportements très répandus et redoutés. Les dérapages de l'inconscient se manifestent dans le fait que leurs gestes sont trop contrôlés ou dans des réflexes bizarrement exécutés dans le vide pour faire rapidement sortir une pression intérieure ou libérer la tension d'un corps qui risque d'exploser ou d'implorer autrement.

L'issue choisie de devenir homme montre – car le texte ne donne pas une vision négative complémentaire par le fait que le langage est hautement maîtrisé et censé gagner l'audience au plus vite – dans la gestuelle et la chorégraphie des gestes qui nous semblent à priori les plus banals, l'autre facette, la face cachée. L'envers de

la médaille comme les proverbes le disent, celle que Kafka incite, mais qu'il ne nous montre pas: la tristesse cachée de saisir l'instant et l'impossibilité de se rendre compte d'un bonheur jadis possédé et maintenant à toujours perdu.

Par ailleurs, les gestes et les mouvements dans l'habitation privée partent de rituels simples, reconnaissables et se développent dans une exagération de parure pour sortir dans le monde. Les couches de maquillage, l'hésitation prolongée de mettre telle robe ou telle autre, de nouer la cravate tant de fois jusqu'à ce que le nœud soit parfait. Mais contrairement aux exigences que Peter a envers lui-même, il réussit de moins en moins et perd contenance, se fâche, s'impatiente, se moque de lui-même et de tous ceux qui se soumettent aux codes sociaux et vestimentaires. Par analogie, Petra se maquillera de plus en plus jusqu'au point où l'embellissement tourne forcément de la beauté à la laideur kitsch et crie de ceux qui ont perdu le sens de la simplicité.

Le rapport

Le texte de Kafka est le fil rouge. Tout commence avec la mission de devoir écrire ce rapport. Dans notre version scénique, Petra et Peter feront le rapport sur le moment, et dès qu'un bout de texte existe, ils le répéteront de la manière qu'ils croient convaincante pour le public de l'Académie. Le trait intéressant est que la répétition du texte, la préparation à la confrontation avec un public, la conscience de la formulation est une action qui se passera simultanément à la préparation corporelle décrite dans le chapitre sur les gestes.

Alors que le texte de Kafka est formellement un produit de la conscience humaine la plus vigilante et réveillée, le corps humain nu, fragile et vulnérable, est l'envers de cette conscience et la présence d'esprit du texte qui semble tout savoir du singe faillit uniquement à un seul endroit: l'état de singe appartient à un passé et à un état sans langage. Il est donc à jamais perdu pour la conscience humaine de Petra et de Peter.

Contrairement à la volonté de faire resurgir ce manque, il m'importe de parler du singe par la présence prédominante de l'être humain chez Petra et Peter. Au début, ce sont des petits animaux humains, puis ils développeront une carapace humaine grandissante au fil du rapport et des essais autour de la diction, de la présentation et de la manière de discourir. Entre les moments intimes et personnels – nous verrons Petra et Peter faire les actions qui nous semblent les plus anodines comme se lever, se raser, s'épiler, faire des exercices de musculation ou des massages de beauté, se curer les ongles ou se les laquer, se masturber, dormir, manger, lire, téléphoner, se regarder dans le miroir, s'habiller, lire. Surgissent de plus en plus de moments civilisés, d'attitudes sociales qui les éloignent de leur sentiment corporel personnel et leur font perdre ce qui leur est le plus cher, eux-mêmes. Ils agiront de plus en plus comme des petits automates d'êtres humains absolument merveilleusement réglés, ne faisant peur à personne et étant toujours dans un comportement techniquement absolument juste, mais s'effrayant eux-mêmes de ce nouveau conditionnement. Dans cette rigidité grandissante auront lieu des actions de destruction et d'abolition de ce

qu'ils viennent de construire péniblement. Nous finirons avec eux, chacun à sa manière, à la fin de cette procédure d'embellissement dans un état de la farce humaine tel que le représentent pour moi certains personnages dans les films de Tati, organisés, prévoyants et stériles où l'on se demande où est resté l'être humain qui respire et transpire.

Le grand art langagier du rapport les amène à un désespoir humain, celui de manquer à la vie par la volonté de la dominer, de la régler, de la prévoir et de la doser. Petra et Peter se poseront la question du prix qu'ils auront payé pour l'issue de la cage qu'ils ont choisie, et le spectateur se la posera avec eux par le fait qu'il est toujours contraint à agir en respectant un certain nombre de lois et de morales aux Ligne dépens de ses impulsions et de ses émotions.

La répétition

Au lieu de représenter le discours à l'Académie, je choisis de montrer la préparation à la présentation de ce discours.

Le lieu, c'est la sphère privée qui se frotte de plus en plus à la sphère sociale qui prend de plus en plus de poids, même à la maison. Ainsi j'ai la possibilité de souligner un être naturel sous la mascarade sociale qui lutte contre l'exigence des codes aussi bien que je peux simultanément montrer la joie du singe devenu un être humain parfait, sollicité, désiré et admiré par les autres. Avant la sortie sur la scène du monde, je peux enfin montrer la tristesse et la brisure à l'intérieur du personnage humain construit et montrer que Petra et Peter ont une vie intérieure qu'ils cachent soigneusement et qui ne transparait pas du tout sous leur masque social. Ainsi, il y aura des moments de décomposition et de doutes, des impuissances et des pleurs, des accès d'angoisses et des trous d'existence qui leur font peur. Dans les deux modes très contradictoires ou – pour quelqu'un qui y verrait un côté positif – complémentaires, surgiront, je l'espère, des moments de la vérité de l'être qui incite à la modestie face à la vie et à la jouissance du moment présent, aussi banal qu'il soit. L'identité perdue surgit enfin par la négative, aux endroits que Petra et Peter essaient de cacher, et ils la vivront peut-être dès le jour où ils partageront le souvenir de leur perte.

La représentation et la répétition sur un mode féminin et sur un mode masculin tisseront entre les deux protagonistes qui s'ignorent un dialogue que le spectateur perçoit et transposera les questionnements personnels de chacun: ils se répondent en s'ignorant, se cherchent en se trouvant, sans le savoir.

SCÉNOGRAPHIE

Deux cubes, ouverts devant et derrière, suspendus à un mètre du sol environ. Grandeur: deux sur deux sur deux mètres. Suspendus à un mètre de distance l'un de l'autre. Murs lisses. Mobilier simple. Objets. La chambre de Peter à gauche. Et celle de Petra à droite. Ils y sont durant tout le spectacle, et jouent simultanément tout le parcours.

MUSIQUE

Un musicien. Sur scène. Placé derrière les cubes suspendus, à l'arrière de la scène, avec ses instruments. Il accompagnera Petra et Peter dans leurs émotions qui surgissent par à coups. violemment. Brisures inattendues. Puis, le silence. Sons produits par des objets, étranges, surprenants. Univers tirillé d'un intérieur soumis à des tensions horribles et joyeuses, parfois se conjuguant si vite que cela fait mal. Musique qui sort du ventre et la partition du musicien est: dire ce que les personnages taisent. Etre la voix du secret. De l'envie réprimée. De la nature. De la liberté. De l'innocence. Libérer les émotions chez les spectateurs que Petra et Peter retiennent, gardent et cachent à eux-mêmes.

MAQUILLAGE

Au début la nudité. Puis le lavage du corps. Les soins du corps. Un maquillage sur scène. Parure. Exagérée. Dégoutante. Dégoulinante.

COSTUMES

Nudité. Peignoirs. Sous-vêtements. Robes. Costumes. Manteaux. Bijoux. Gants. Un éventail de vêtements de sortie qui cachent la peau, toute la peau. Il n'y a pas une référence à une époque bien connotée. Cela se passe maintenant. Aujourd'hui. Partout.

LE THEATRE L.

Le Théâtre L. a été créé en 1998 par Denise Carla Haas et Corinne Martin. Il s'adonne à la recherche du peu spectaculaire. Ce qui nous intéresse, c'est l'être humain. Ainsi, Le Théâtre L. cherche les choses cachées de l'être humain, les histoires qu'on ne connaît pas encore et pose les questions qu'on ne pose pas. Parler de ce qui est tu, de ce qu'on évite de dire, parler de ce qu'on ne veut pas voir et de ce dont on se détourne. Parler de l'inconnu, du monstrueux, parler de la nuit de personnages et la mettre au jour, sans pour autant détruire la nuit ou la peur de la nuit. Chercher la gestuelle cachée dans le texte et l'esthétique propre au texte. L'acteur, un corps sur lequel se dessine l'effet des mots comme moments vécus. Le théâtre devient alors un évènement partagé entre acteur et spectateur.

Le Théâtre L. a créé *L'Amante Anglaise* de Marguerite Duras (Lausanne) en 1999, *Radio Noir* de Albert Ostermaier (Zürich) et *Ob les Beaux Jours* de Samuel Beckett (Aigle, Lausanne) en 2002, *Un Artiste de la Faim* de Franz Kafka (Aigle) et *AR2b* (Aigle) un projet de Denise Carla Haas et Corinne Martin en 2003, *Hygiène de l'Assassin* de Amélie Nothomb (Lausanne), part en tournée avec *Ubu Roi* de Alfred Jarry (Aigle, Evionnaz, Lausanne, Genève) en 2004/2005 et *Ob les Beaux Jours* (Lausanne, Avenches, Coire, Vérone), crée *Un Artiste de la Faim N° 2* de Franz Kafka (Genève) en 2005, *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder en 2006 (Lausanne, Neuchâtel) et le tourne en 2007 (Genève, Treyvaux/Fribourg, Winterthur), *Le Tueur* de Romuald Karmakar et Michael Farin en 2007 (Lausanne, Vevey, Yverdon-les-Bains).

Depuis mars 2005 Line Lanthemann fait l'administration pour Le Théâtre L.

CURRICULUM VITAE

Yves Jenny

Né 1964, il fait sa formation d'acteur au Conservatoire de Lausanne, section d'art dramatique, de 1983 à 1987. De 1987 jusqu'à aujourd'hui, il a travaillé sur des pièces de divers auteurs : Molière, Samuel Beckett, Sophocle, Robert Walser, Peter Handke, Joël Jouanneau, Lesange, Shakespeare, Goldoni, Victor Hugo, Alfred Jarry, Alfred de Musset, Stig Dagerman, Philippe Lüscher, Strindberg, Bertolt Brecht, Elfriede Jelinek, Yves Jenny, Bernard Shaw, Cami ; avec des metteurs en scène tout aussi divers : J.P. Roussillon, Séverine Bujard, Gisèle Sallin, Joël Jouanneau, Philippe Mentha, Jacques Maitre, André Steiger, Denis Maillefer, Charles Joris, Nicolas Rossier – Geneviève Pasquier, Darius Peyamiras, Michel Grobéty, Martine Charlet, Anne Vouilloz – Joseph Voeffray, Jean Jenny, Anne Bisang. Il a participé à des pièces radiophoniques ainsi qu'à la lecture de textes avec les metteurs en ondes suivants : Michel Corod, Ignace Charrière, Jean Chollet, Claude Dalcher, Nicolas Rinui, Véronique Mermoud, Pierre Ruegg, Laurence Calame, Jean-Michel Meyer. Il a participé au film *La Guerre dans le Pays d'En-Haut* de Francis Reusser et au court-métrage *Train de Vie* de Stéphanie Chuat et Véronique Reymond. Il a été un des acteurs principaux de la création du Théâtre L. en 2007, *Le Tueur*.

Valérie Liengme

Née en 1971, elle fait sa formation de comédienne de 1991 à 1995 à la SPAD à Lausanne. Entre autres elle joue dans *Dans le petit manoir* de Witkiewicz, mis en scène par Nicolas Rossier en 1996, *Ubu Roi* de Alfred Jarry, mis en scène par Nicolas Rossier en 1997, *Noces de Sang* de Garcia Lorca, par le Teatro Malandro en 1998, *Ob Loup* de Benjamin Knobil, mis en scène par Benjamin Knobil 1999, *Debors devant la porte* de Wolfgang Borchert, mis en scène par Benjamin Knobil et *Le corbeau a 4 pattes* de Harms, mis en scène par Geneviève Pasquier en 2000, *Les Aveugles* de Maeterlinck, mis en scène par Benjamin Knobil et *La noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht, mis en scène par Geneviève Pasquier en 2001, *Squeak* de Valérie Liengme et Marie-Madleine Pasquier, création de la Cie Le Coût du Lapin et *La nuit des rois* de Shakespeare, mis en scène par Andréa Novicov en 2002, *La maison de Bernarda Alba* de Garcia Lorca, mis en scène par Andréa Novicov en 2003 et tourne avec en 2005, 2006 et 2007, *A ma personnalité* d'après les écrits bruts, mis en scène par Geneviève Pasquier en 2004 et tourne avec en 2006, *Sand* de M. Bertholet, mis en scène par Marc Liebens en 2004, *Velma Superstar*, conception Velma en 2005, *Richard III* de Shakespeare, mis en scène par Maya Bösch en 2005, *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder mis en scène par Denise Carla Haas et *L'impossible vérité du monde* de et mis en scène par Ahmed Madani en 2006. Avec plusieurs pièces elle est partie en tournée en Suisse, France, Russie, Japon, Canada, Allemagne et la Réunion.

Mathias Demoulin

Né en 1955 à Amiens en France. Après l'obtention de son bac à Nice en 1974, il est diplômé d'ingénieur EPFL à Lausanne en 1980. Il suit de 1980 à 1981 des cours à la Swiss Jazz School à Berne, prend des cours avec Bob Drewry à Montpellier en 1983 et est diplômé au Musicians Institute BIT à Los Angeles en 1985 avec le prix de 'outstanding student of the year'. De 1989 à 1990 il suit des cours de composition avec Lucian Matianau. Il joue la contrebasse, la percussion et fait de la composition musicale. Sa longue expérience pédagogique continue avec des cours à l'EJMA, au Conservatoire de Montreux et à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, ici en collaboration avec Heidi Kipfer et Christian Gavillet. Il enseigne essentiellement la guitare basse, la contrebasse et l'écoute. Il joue de nombreux concerts avec des formations de jazz suisses, à Sidney avec Mike Nock, à de nombreux concerts festivals en Europe, aux Etats-Unis, au Québec, avec de nombreux groupes de jazz, ou accompagnant des chanteurs. Entre autre : Matthieu Michel, Patrick Muller, Marcel Papaux, Olivier Clerc, Philippe Ehinger, Raphael Pitteloud, Joey Baron, Joe Diorio, Frank Gambale, Robin Eubanks, Mike Nock, Lee Maddeford, Sarclo, Simon Gerber, Antoine Auberson, Daniel Perrin. Il collabore régulièrement avec Daniel Perrin et Gilles Abravanel dans de multiples projets de musique, film, théâtre, au sein de l'association Artefax (Lausanne) et fait des concerts en Suisses et en France avec François Vé, Solam, L'Orchestre Jaune, Husbands, Simon Gerber, Romanens, Sarclo et Rinaldi. Pour le théâtre, il a fait la composition et création musicale pour *La part de l'Ange* avec Heidi Kipfer en 1994, en collaboration avec Raul Exmerode pour *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage* de Jacques Probst, mes Armand Deladoey en 1985 ; *Ubu Roi* de Alfred Jarry, par la compagnie Pasquier-Rossier en 1997 ; *Le Corbeau à quatre pattes*, par la compagnie Pasquier-Rossier en 1999 ; *Les perdants magnifiques*, mes Anne-Marie Delbart en 2000 au Festival off Avignon ; *Le voyage inouï de Monsieur Rikiki*, par la compagnie Pasquier-Rossier en 2002 ; *Si le soleil ne revenait pas*, par la compagnie Youkali en 2003 ; *A ma personnalité*, par la compagnie Pasquier-Rossier en 2004 ; *Zaité veut une maison*, par la compagnie les Bamboches en 2005 à Genève. Il a créé et joué sur scène la musique de la création du Théâtre L. en 2007, *Le Tueur*.

Denise Carla Haas

Née en 1972 à Berne. Licence de français et d'allemand à l'Université de Lausanne et licence d'études théâtrales à l'Université de Berne en 1999. Depuis 1982, formations dans les domaines du chant, de la danse et du théâtre. Cours de diction et d'art dramatique chez Maria-Luise Lang-Willy (1995-1997). En 1996 elle joue l'amante dans *Der Tor und der Tod* de Hugo von Hofmannsthal, mise en scène Maria-Luise Lang-Willy, Spiez. 1995-1999 elle joue avec Theater Amarok (Bern/Leipzig): la cliente dans *In der Einsamkeit der Baumwollfelder* d'après Bernard-Marie Koltès, mise en scène Mirko Marr (Berne, Leipzig et Lausanne, 1996-1997). Une comédienne dans *Kopflös* d'après le roman *Der Meister und Margarita* de Michail Boulgakov, mise en scène Mirko Marr (Leipzig, Berne, 1997-1998). Elle participe à *Auftritt Brecht* à Coire, 1998. Elle joue Nina dans *Hygiène de l'Assassin* de Amélie Nothomb, mise en scène Stefano Carrera en 2004.

En 1997 assistantat et traduction des répétitions au Theater Neumarkt (Zürich) sur la pièce *Bérénice* de Jean Racine, mise en scène François-Michel Pesenti, et collaboration à la mise en scène sur *Welcome Home* de Ruth Schweikert, mise en scène Rainer Hofmann en 1998.

De 1999 à 2001 assistante à la mise en scène de Luc Bondy, Joachim Schlömer, François-Michel Pesenti, Kurt Palm, Andreas Kriegenburg au Burgtheater à Vienne. Mise en scène du 'Rahmenprogramm' au Akademietheater Vienne pour *Révolution !* de Andreas Kriegenburg.

En novembre 2000, réception du 'Förderungspreis' (actrice et metteur en scène) du Canton des Grisons.

De 2001 2003 assistante de Andreas Kriegenburg, Martin Kusej, Monika Gintersdorfer, Stephan Kimmig au Thalia Theater Hambourg. Mise en scène de *Auf dem Sonnenberg*, textes de Thomas Hürlimann dans le Nachtsyl, Thalia Theater, 2002.

En décembre 1998, création de l'association Le Théâtre L. (Lausanne). Mises en scènes: *L'Amante Anglaise* de Marguerite Duras, Lausanne, 1999. *Radio Noir* de Albert Ostermaier au final du concours Premio, Fabriktheater, Zurich, 2002. *Ob les Beaux Jours* de Samuel Beckett (Aigle et Lausanne) 2002. *Un Artiste de la Faim* de Franz Kafka et écriture et création du spectacle $\pi R^2 H$ de Denise Carla Haas et Corinne Martin, Aigle, 2003. *Ubu Roi* de Alfred Jarry (Aigle, Evionnaz, Lausanne, Genève 2004-2005), Tournée *Ob les Beaux Jours* (Lausanne, Avenches, Coire, Vérone, 2004), *Un Artiste de la Faim N° 2* de Franz Kafka, Genève, 2005. *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder en 2006 (Lausanne et Neuchâtel) et tournée en 2007 (Genève, Treyvaux/Fribourg, Winterthur), et à venir *Le Tueur* de Romuald Karmakar et Michael Farin, dont elle a traduit le texte en français (Lausanne, Vevey, Yverdon-les-Bains).

Mario Medana

Mario Medana est constructeur de décor depuis plusieurs années. Etabli à son propre compte, il collabore depuis son atelier à St-Prex avec de nombreuses compagnies de théâtre romandes.

Adrien Moretti

Adrien Moretti est scénographe et gère MIDI XIII, une structure individuelle sise à Vevey. Adrien Moretti s'entoure, selon la spécificité des différents projets, de techniciens, d'artisans ou encore d'ateliers spécialisés. Adrien Moretti est diplômé de l'Ecole des Arts Appliqués de Vevey et a complété sa formation au sein du Grand Théâtre de Genève. Il mène une activité de décorateur scénographe et gère des mandats tant pour des créations que des réalisations de décors et d'accessoires pour le théâtre, les expositions et le cinéma, en portant un soin tout particulier aux missions qui lui sont confiées.

Luc Job

Luc Job est régisseur général. De par sa première formation, Luc Job est ingénieur des matériaux de l'EPFL. En plus de ses projets professionnels et personnels liés à sa première profession, il collabore à l'ADER (association pour le développement des énergies renouvelables) et gère la régie de nombreuses manifestations en Suisse Romande.

Tania D'Ambrogio

Elle crée et réalise des costumes de spectacle, théâtre, danse, lecture, défilé. Elle travaille pour le cinéma: en 2004 *Mein Name ist Eugen*, long-métrage de Michael Steiner (Kontratproduktion AG, Zürich), *Confiteur*, long-métrage de Lieven Debrauner (coproduction CAB Productions, Lausanne et K-Line Bruxelles), Venise 2004, *Ricordare Anna*, long-métrage de Walo Deuber (Dsjoint Ventscher, Zürich), *La Casse*, court-métrage de Michael Rousseaux (DAVI), *Cartographie 5*, performance de danse filmée par la Compagnie Philippe Saire. En 2003 *Agents Secrets*, long-métrage de Frédéric Schoendoerffer, avec V. Cassel et M. Bellucci (CAB Productions, Lausanne et Chauve Souris, Paris), *La Musique*, film-documentaire réalisé par Jean-Luc Godard (coproduction VEGA Film AG, Zürich et Périphéria, Paris), Cannes 2004, *Au Large de Bad Ragaz*, long-métrage de François-Christophe Marsal (Light Night Production, Genève), *Murphy*, court-métrage de Nicolas Veuthey (DAVI), sélection des Pardi di domani, Locarno 04, *Monsieur Obsolète et les Faussaires*, court-

métrage/performance de Laurent Gérard, projeté au Festival Les Urbaines 03, *La Poeta*, clip vidéo d'Adrian Weyermann (Berne) entre autres. Par ailleurs elle a travaillé occasionnellement en tant qu'accessoiriste, assistante à la caméra et scripte.

Elle travaille pour le théâtre: en 2003 *L'hirondelle vole avec la rapidité du zèbre, lequel, d'ailleurs, vole que rarement*, mise en scène par Jo Boegli, *Bonjour, là bonjour* de Nathalie Sarraute mise en scène de Jean-Gabriel Chobaz, *Hot House* de Harold Pinter, mise en scène de Sandro Palese. En 2002 *La Ronde* de Arthur Schnitzler, mise en scène de Jean-Gabriel Chobaz, *Une immaculée Miss Conception* de Carl Djerassi, mise en scène de Geoffrey Dyson, *Au Fil de l'O* de et par Isabelle Bonillo, *Rondo*, spectacle musical de Velma, au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne. En 2001 défilé-spectacle *Ca c'est du cinocbe* par le Théâtre du Projecteur, 40 ans de la Fondation pour handicapés d'Aigues-Vertes, *L'Indien cherche le Bronx* d'Israël Horovitz, mise en scène de Jean-Gabriel Chobaz, *Britannicus* de Jean Racine, mise en scène d'Yves Burnier, *Conte de ma mère l'oie* de Vladimir Nabokov, lecture mise en scène par Corinne Martin, *Dien, Richard, Job et nous...* d'après W.Shakespeare et J-C Grunberg, mise en scène de Jo Boegli. En 2000 *Elle est là* de Nathalie Sarraute, mise en scène d' Yves Burnier, *En cas de meurtre* de Joice Carol Oates, mis en scène par Yves Burnier, *Nous ne jouerons plus* de et par Isabelle Bonillo, *Cyclique 2* concert-spectacle proposé par Velma, *Les Trois Mousquetaires*, mise en scène de Marcel Maréchal A l'Opéra de Lausanne elle est couturière et habilleuse pour les spectacles des saisons 1998-2000. Elle réalise des chapeaux avec le chapelier Olivier Falconnier à la Fête des Vignerons 1999.). Elle a créé les costumes pour *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder et *Le Tueur* de Romuald Karmakar et Michael Farin pour Le Théâtre L.

Hans Meier

Né à Zurich en 1956, il a travaillé de 1976 à 1993 pour environ 35 longs métrages de fiction, des documentaires et d'innombrables films publicitaires comme éclairagiste/chef-électricien en collaboration avec des directeurs de la photographie réputés tels: William Lubtchansky, Renato Berta, Piotr Sobociński, Sławomir Idziak. Son dernier travail était *Trois Couleurs: Bleu-Blanc-Rouge* de Krzysztof Kieślowski. En 1994 il passe à la caméra et travaille depuis en tant que directeur photo/chef-opérateur en France, Allemagne et la Suisse. Entre autres, il a fait en 1994 *Un bruit qui rend fou* de Alain Robbe Grillet, F, long métrage, sélection Berlin 1995 et *Ai-Amour* de Kamal Musale, FIPA d'argent 1995, CH, documentaire, en 1995 *Capitaine au long cours* de Bianca Conti Rossini, CH/F, long métrage, *Madame Jacques sur la croixette* de Emmanuel Finkiel, F, court métrage, Caesar du meilleur court métrage 1997, en 1996 *Melanie* de Emmanuel Finkiel, F, téléfilm et *Die Metzger* de Samir, D, téléfilm, en 1998 *Voyages* de Emmanuel Finkiel, F, long métrage, Caesar du meilleur premier long métrage 2000, La Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1999, en 2001 *Tod durch Entlassung* de Christian Kohlund, CH, téléfilm et *Strada principale* de Bianca Conti Rossini, CH, téléfilm, en 2003 *Hildes Reise* de Christof Vorster, CH, long métrage et *Muthspiel* de Pierre-Yves Borgeaud, CH, documentaire, en 2004 *Anja's Engel* de Pascal Verdosci, CH, téléfilm, en 2005 *Nulle part, terre promise* de Emmanuel Finkiel, F, long métrage, *La Tentation des marchandises* de Philippe Saire, CH, court métrage, *Le bal des vampires*, création lumière pour la Compagnie Nomades, chorégraphie Serge Campardon. Il a été responsable de la création lumière de la pièce créée par le Théâtre L. en 2007, *Le Tueur*.

Corinne Martin

Née en 1974, licenciée en cinéma et français à l'Université de Lausanne et en ethnologie à l'Université de Neuchâtel. Elle a collaboré en tant qu'assistante à la mise en scène et dramaturge à différents spectacles dont *Oedipe Roi* de Sophocle, *Eroticos* opérette de Pierre-Louis Péclat et Dominique Lehmann et *Elle est là* de Nathalie Sarraute, mises en scène Yves Burnier, *Toujours l'orage* d'Enzo Cormann, mise en scène Philippe Morand, *L'Amante Anglaise* de Marguerite Duras, *Oh les Beaux Jours* de Samuel Beckett, *Un Artiste de la Faim* de Franz Kafka et $\pi R^2 H$ de Denise Carla Haas et Corinne Martin, mises en scène Denise Carla Haas. En 2001 elle met en scène au Festival de la Cité la lecture *Conte de ma mère l'oie* de Vladimir Nabokov. En 2003, elle a fait un stage au festival lausannois *Les Urbaines* dans le cadre du comité de direction et est membre du comité de direction dès 2004. En 2004, elle a fait la dramaturgie de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, mise en scène Denise Carla Haas et en 2005 pour *Un Artiste de la Faim / No 2* de Franz Kafka et *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder en 2006 et *Le Tueur* de Romuald Karmakar et Michael Farin, mises en scène Denise Carla Haas. Dès 2005 elle travaille dans le groupe de programmation pour Visions du Réel, festival international de cinéma, Nyon.

Elias Schafroth

Né en 1973 à Bienne. Etudes à l'Université de Lausanne en littérature allemande, littérature française et en histoire et esthétique du cinéma. Licence ès lettres avec un mémoire sur Urs Widmer.

De 1997 à 2006 membre du comité de sélection du Festival de cinéma Visions du Réel à Nyon, de 2003 à 2005 assistant au programme du Festival. Collaboration à la dramaturgie pour le Théâtre L. Conception de

publications pour le Théâtre L. (*Un Artiste de la Faim/No 2, Liberté à Brême et Le Tueur*) et pour divers événements et institutions culturels. Plusieurs articles sur le tourisme et l'Internet, critiques de cinéma et dossiers littéraires.

Depuis 2005 assistant à l'Université de Lausanne en littérature allemande. Ecrit actuellement une thèse de doctorat sur les rapports intermédiatiques et intramédiatiques du cinéma, de la littérature et du théâtre à partir d'auteurs choisis.

Line Lanthemann

Née en 1975, elle fait de 1993 à 2001 sa Licence ès Lettres (histoire, histoire de l'art, français), Université de Lausanne avec un séjour de trois semestres à l'Université de Bâle (1996-1998). Elle fait en 2004 un cours de sensibilisation à la gestion de projets culturels par Artos, commence en 2004 une formation de conteuse et en 2005 un DESS Mondes arabes, mondes musulmans contemporains, Université de Lausanne et Genève, IUED, www.unil.ch/mammc. Elle a travaillé dans les domaines culturels les plus divers: de 1997 à 1998 elle était assistante administrative, Musée Suisse du Sport, Bâle, en 2002, assistante Arteplage, Events, Expo.02, Yverdon-les-Bains, de 2003 à 2004, administratrice, Festival et Concours Bach de Lausanne, dès 2003 assistante de production, RSR La Première, Lausanne pour les émissions: On en parle, De quoi je me mêle, Mordicus, Café des Arts et pour des opérations spéciales: Label Suisse, les Voyages de Mordicus, le Tour de Romandie, les Chercheurs d'Eau. Dès 2005 elle est administratrice de la compagnie Le Théâtre L., www.theatre-l.ch. Par ailleurs elle est une des créatrices en 2004 du collectif VLAN, www.danslesdents.ch, réalisation d'événements urbains et décalés: festival des appart' - balade des faits divers en ville de Lausanne lors de la Nuit des Musées. Elle travaille également pour le Lausanne Underground Film and Music Festival, www.luff.ch dans la rédaction de textes pour le catalogue - responsable de l'accueil. De 2000-2003 elle s'occupe de l'accueil des artistes durant les concerts sous le chapiteau, Cully Jazz Festival, www.cullyjazzfestival.ch. De 1998 à 2000 elle travaille pour les Journées photographiques de Bienne, www.jouph.ch.

Photos : Christopher Balderas

Dossier: Denise Carla Haas, Corinne Martin et Elias Schafroth pour **Le Théâtre L.**

Lausanne, octobre 2006