



Le Royaume 22 jan > 06 fév 2019

Le Direktør 08 > 15 fév 2019

**Comédie de
Genève**

www.comedie.ch

Tatiana Lista
T. +41 22 809 60 76
tlista@comedie.ch

Tiziana Bonghi
T. +41 22 809 60 76
tbongi@comedie.ch

Grande Salle - Mise en scène Oscar Gómez Mata
D'après Lars von Trier

Le Royaume – dès 16 ans

Le Direktør – dès 14 ans

Dossier pédagogique

Le Royaume / Le Direktør

Générique

d'après Lars von Trier

mise en scène : Oscar Gómez Mata

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

adaptation : Aymeric Demay, Oscar Gómez Mata et Jean-Daniel Piguet

assistanat à la mise en scène : Jean-Daniel Piguet

création lumière : Roberto Cafaggini

création son : Fernando de Miguel

espace scénique : Vanessa Vicente & Oscar Gómez Mata, sur une idée de Daniel Zamarbide – Bureau

vidéo : Camille de Dieu

costumes : Verónica Segovia assistée de Doria Gómez Rosay

maquillage : Cristina Simoes

Le Royaume / Le Direktør

Un diptyque. Deux adaptations théâtrales de deux films de Lars von Triers. L'idée? Une même équipe, une même scénographie, un même auteur et, à l'arrivée, deux spectacles très différents.

En 2017, Oscar Gómez Mata a monté *Le Direktør*, que l'on pourra voir ou revoir à la Comédie, une «comédie de bureau» qui fait grincer les rouages de l'entreprise en révélant sa nature théâtrale. Et voici le deuxième volet, inédit, tiré d'une série fantastico-loufoque du même Lars von Triers, *L'Hôpital et ses fantômes*.

Oscar Gómez Mata est toujours là où on ne l'attend pas. Depuis des années il nous surprend en proposant des formes chaque fois plus étonnantes, des formes qui cassent les cadres habituels de la représentation théâtrale, des formes dans lesquelles l'événement présent, son surgissement, prévaut sur toute trame narrative.

Et puis là, dans ce dyptique, Oscar Gómez Mata nous raconte des histoires. Des vraies histoires. Avec des personnages, des intrigues, et même des fantômes. Mais il les raconte à sa manière bien à lui, comme s'il parvenait à garder intact le surgissement de l'événement dans un script pourtant ficelé, un récit linéaire ayant un début, un milieu et un dénouement.

Il préserve ce jeu de l'acteur particulier qui fait sa marque de fabrique, un jeu entre fiction et autofiction, un jeu qui navigue entre personne et personnage. Il amène ses comédiennes et ses comédiens à servir le récit tout en partant de ce qu'ils sont. Une ambiguïté propre au théâtre, beaucoup plus difficile à activer au cinéma, et dont Oscar Gómez Mata et sa troupe jouent sans modération pour notre plus grand plaisir de spectateur.

Le Royaume

Le grand hôpital de Copenhague repose sur d'anciens marais qui servaient, jadis, aux blanchisseurs. Ils y étendaient de grandes pièces de tissus. La vapeur qui s'en dégagait, enveloppait le lieu d'un brouillard permanent. L'hôpital y fut bâti des siècles plus tard.

Les blanchisseurs ont fait place aux docteurs, aux chercheurs, aux plus grands cerveaux et à la technologie de pointe. Pour achever leur oeuvre, ils l'ont nommé : Le Royaume.

Ignorance et superstition sont bannis à jamais du bastion de la science. L'arrogance et le mépris des forces spirituelles a peut-être trop duré. Car il semble que le froid et l'humidité soient revenus. Des signes de fatigue apparaissent au sein de cet édifice moderne.

Aucun être vivant ne s'en doute encore, mais... Les portes du Royaume s'ouvrent de nouveau.

Lars von Trier

Située dans le plus grand hôpital de Copenhague surnommé le Royaume, cette série chorale suit le quotidien du personnel médical et de certains patients (dont une voyante hypocondriaque vaguement détective) confrontés à d'étranges phénomènes – le premier d'entre eux étant clairement la bassesse humaine. Esprits, démons, fantômes et autres manifestations surnaturelles rythment ainsi la vie du Royaume.

Le petit jeu maladif de Lars von Trier consiste à entrecroiser l'univers lisse et sans aspérité de la communauté hospitalière avec les forces ténébreuses du paranormal, versant film d'horreur. Ainsi les bipèdes de l'hosto — apparemment modèles idéaux pour une quelconque série débile agrémentée de rires en boîte — ont beau être des figures grotesques et purement fonctionnelles que Lars von Trier agite au gré des développements diaboliques de son scénario, ils se révèlent néanmoins particulièrement louches et retors à mesure que l'absurdité ambiante va crescendo. Dans Riget, rien n'est moins normal qu'une normalité apparente trop outrancière pour être honnête.

Olivier de Bruyn, Les Inrockuptibles, novembre 1994

Les thématiques : l'adaptation, la responsabilité, cinéma-théâtre, le milieu hospitalier, la mort, la science, la communauté, le labyrinthe, le chaos

Les activités pédagogiques autour du spectacle : dossier d'accompagnement pédagogique, présentation dans la salle de cours, rencontre avec le metteur en scène, visite du théâtre

Une idée de communauté, par Oscar Gómez Mata

BONDO:

Croyez-vous que les gens allongés ici vont aimer ça?

Vont-ils aimer être découpés?

La peur d'être touché, du contact avec l'autre, traduit la peur de la mort.

Pourquoi?

Parce que c'est la peur de la communauté.

La communauté.

Quand vous changez de siège dans un bus...pour éviter le contact avec autrui, chaque fois que vous évitez de mettre les doigts dans une plaie, c'est la peur de la communauté.

Quiconque travaille ici a accepté sa place dans la communauté.

L'idée de communauté est à la base de ce projet et elle sert très bien à l'expliquer.

Dans cette histoire nous avons tout d'abord la communauté des scientifiques. Ils souffrent d'une sorte de «maladie». Cette «maladie» est le manque de prise de conscience, leurs vies se compliquent toujours d'avantage dans un monde professionnel de moins en moins rationnel, qui, théâtre d'histoires toujours plus compliquées, confirme l'orgueil et la vanité de leur vision scientifique de la réalité.

Puis il y a la communauté des morts qui, comme le disait John Berger, aident et travaillent pour les vivants. Ces morts, fantômes, laissés de côté dans nos croyances et notre manière d'agir aujourd'hui. Les fantômes transcendent le temps, ils peuvent nous aider à le comprendre, à nous soigner de cette maladie qui consiste à vouloir à tout prix l'appivoiser. Ils peuvent nous aider à comprendre que le temps comme nous le percevons n'est qu'une sensation, mais qu'en réalité il n'existe pas.

Enfin, évidemment, comme je le disais plus haut, il y a notre communauté à nous, qui travaillons à faire cette pièce, qui nous organisons et tentons de découvrir de quoi tout ça est fait, qui apportons une dimension qui n'était pas prévue au début: celle du théâtre. Et comme dans *Le Direktør*, celle-ci apporte un changement dans notre perception du temps qui coule entre le public et l'histoire.

Dramaturgie et mise en scène, par Oscar Gómez Mata

Dans *Le Royaume* nous assistons à la confrontation entre

SCIENCE et SUPERSTITION RAISON vs ÉMOTION

L'émotion pensée comme la partie qui englobe les aspects irrationnels et affectifs de l'être.

Basée sur un scénario «émotif», *Le Royaume* est une oeuvre centrée sur les sensations puisque les situations décrites parlent des notions de vie et de mort. Le milieu hospitalier se prête bien aux exigences du feuilleton et est un lieu où l'on repropose de manière brûlante la thématique scientifique, perpétuellement confrontée à la nécessité d'une spiritualité qui fait fi des lois de la raison.

Dans sa structure, l'histoire de *Le Royaume* est fidèle à un des thèmes de préférence de Lars von Trier: le labyrinthe.

Le labyrinthe est le lieu dans lequel l'individu est contraint de mettre en jeu son identité, luttant contre une fébrile perception des choses. Il n'est pas seulement un lieu où l'on se perd aisément : c'est surtout le théâtre d'une épreuve dont il faut sortir vainqueur. Dans *Le Royaume* la structure architecturale est un labyrinthe sur lequel s'élève l'hôpital Royal de Copenhague. Cette structure induit de nombreuses histoires interrompues puis reprises, tout au long du récit. Un rythme rapide et cadencé sur lequel devrait s'appuyer le mouvement général de la mise en scène.

En travaillant sur la première saison de la série, qui comprend plus ou moins quatre heures de film, nous procéderons à une adaptation de ce matériau en fonction d'une idée narrative: l'apparition du diable, donc du mal, dans une réalité en ordre, organisée et rationnelle. Le diable comme idée du chaos, mais aussi de ce qui nous dépasse, nous déborde et que nous ne pouvons pas contrôler mais qui fait partie de notre vécu. Ça sera une histoire sans conclusion mais qui finira en suspension.

Il ne s'agit pas de faire une histoire d'épouvante mais plutôt une histoire de fantômes en milieu hospitalier, qui est en plus une satire de ce milieu et de nos croyances.

J'aimerais rendre conscients les spectateurs qu'une vision seulement rationnelle de notre vie implique une évacuation de l'émotion et des aspects irrationnels; de tout ce qu'on ne peut pas expliquer mais fait partie de ce qui compose notre devenir dans le temps. La mise en scène devra rendre ce caractère rapide et mobile. Là où dans *Le Direktør* les personnages investissaient l'espace, dans *Le Royaume* c'est l'espace qui bougera autour d'eux pour rendre cette idée de réalité incertaine et labyrinthique.

Je vais donc faire un travail sur l'espace à partir du dispositif du *Direktør* mais en rendant toutes les pièces de la scénographie mobiles. Ce mouvement devrait s'organiser autour d'un axe spatial central défini par un lieu, L'ASCENSEUR, qui est le centre du labyrinthe hospitalier mais aussi le centre «magique» de l'histoire où les apparitions de la petite fille et des autres fantômes se produisent.

Il y aura naturellement à se poser la question de comment rendre la peur cinématographique au théâtre, et aussi comment rendre l'apparition d'autres dimensions dans la nôtre, des autres temps passés dans notre temps présent.

Je souhaite aussi réfléchir avec les comédiens et l'équipe technique aux thématiques liées à la corporéité et la non-corporéité pour développer tout un travail sur les degrés de présence physique dans le temps, en m'appuyant sur des motifs du jeu comme le corps «traversé», le dédoublement ou la décorporisation, la prédiction de mouvements physiques dans l'espace ou la sublimation émotionnelle.

The Kingdom (Riget), une série de Lars von Trier et Niels Vørsel ; analyse par Pascal Knoerr, collaborateur du festival BlackMovie

« Le terrain sur lequel on a bâti le Rigshospitalet, l'hôpital royal de Copenhague, est un ancien marais. Les blanchisseurs y faisaient tremper leurs immenses toiles écruës, avant de les mettre à blanchir. Des vapeurs environnaient le lieu en permanence. Quand on construisit le Rigshospitalet, les blanchisseurs furent remplacés par des médecins et des scientifiques de nombreuses disciplines. Les plus grands cerveaux du Danemark y disposèrent d'un équipement technologique de pointe. Le glorieux bâtiment fut surnommé le Royaume. On a désormais pour mission d'y définir et d'y défendre la vie. Superstition et obscurantisme ne doivent plus jamais pouvoir ébranler la science. Mais... Peut-être a-t-on été trop arrogant en reniant les forces spirituelles. Ils semblent en effet que le froid et l'humidité soient revenus. Aucun être vivant ne le sait pour le moment, mais la porte du Royaume recommence à se fissurer. »

C'est avec ces quelques lignes de narration dignes d'une introduction de conte fantastique que le jeune réalisateur danois Lars von Trier plantait en 1994 le décor de sa première et unique série télévisée, *Riget* (*The Kingdom* pour l'international, *L'hôpital et ses fantômes* pour la France). Un objet télévisuel sans pareil, une histoire de fantômes perturbant le quotidien des occupants d'un gigantesque hôpital universitaire - le Royaume - à la croisée de l'épouvante, de la comédie et du feuilleton hospitalier, qui ne ressemblait à rien de ce qu'avait pu produire jusqu'ici le petit écran européen (et encore moins celui du Danemark). Les temps ont aujourd'hui bien changé, mais il y a vingt ans seulement les séries crédibles et à succès issues du genre fantastique se comptaient sur les doigts de la main, étaient majoritairement de provenance anglo-saxonne et prenaient le plus souvent la forme d'anthologies de récits distincts les uns des autres : *Le prisonnier*, *La quatrième dimension*, *Histoires fantastiques*, *Les contes de la crypte*, *Twin Peaks*... Il aura fallu l'audace et la vision déterminée de Lars von Trier et de son scénariste Morten Arnfred, fortement inspirés sur le fond et la forme par l'univers du réalisateur David Lynch, pour rendre crédible ce huis-clos horrifique, étrange cocktail qui s'amuse à emprunter aux environnements des deux séries les plus cotées du milieu des années 90 : *Urgences* et *The X-Files*. Tout est fait pour déstabiliser le spectateur dès les premières secondes : la narration d'ouverture accompagne des plans évanescents de blanchisseurs évoluant dans une brume marécageuse ; la caméra s'enfonce littéralement sous le sol pour filmer des mains spectrales qui sortent de terre ; un panneau en bois frappé du titre de la série se fissure et cède sous la pression de flots de sang ; enfin, le générique est lancé. Et quel générique ! Son aspect, daté, pourra maintenant faire sourire, le montage frénétique et les images filtrées évoquant plutôt le début d'une série policière de l'époque (on pense à *NYPD Blue*) sur lequel aurait été plaqué de la musique gothique.

Si elle ne cache pas ses influences scénaristiques, *Riget* se démarque de toutes ses grandes sœurs nord-américaines par ses choix visuels singuliers : mise en scène alternant travelling ou caméra à l'épaule ; image sépia au grain marqué, parfois floue ou peu éclairée, obtenue par le truchement d'une technique complexe combinant différents formats de pellicule. Le spectre de couleurs ainsi obtenu rappelle le premier long métrage de von Trier, *Element of Crime* (1982), et annonce l'esthétique d'autres films danois tels que *Festen* (1998) de Thomas Vinterberg, tournés selon les règles du mouvement Dogme 95 initié au mitan de la décennie par von Trier et ses confrères.

L'intrigue de *Riget*, faite de récits croisés, est foisonnante, convoquant de nombreux personnages qui peuplent – ou parfois hantent – les couloirs et les chambres du Rigshospitalet. On suit par exemple les manigances du docteur Helmer, neurochirurgien suédois transféré contre son gré au Danemark et rattrapé par l'affaire d'une opération ayant mal tourné, campé par le savoureux Ernst-Hugo Järegård qui excelle dans le rôle de l'odieux médecin, souvent au centre des scènes les plus drôles de la série. Dans les sous-sols de l'hôpital, Mme Drusse, vieille dame sensible au monde des esprits, s'invente des maladies imaginaires afin de rester en observation et pouvoir partir avec l'aide de son fils, infirmier un peu balourd, sur les traces du fantôme de Mary, une fillette piégée dans les limbes. Dans les étages de l'administration, le docteur Moesgaard, médecin-chef largement dépassé par les événements, essaie tant bien que mal de gérer un personnel volatile, à l'image du docteur Bondo, pathologiste obsédé par l'étude du foie cancéreux d'un patient au point de le greffer sur lui-même. Dans les cuisines de l'hôpital, un couple de plongeurs atteints de trisomie 21 commentent, omniscients, les événements qui se déroulent dans le bâtiment, à la façon d'un chœur de tragédies grecques. Et certains soirs, une ambulance-fantôme au chauffeur invisible se présente aux urgences avant de disparaître comme par enchantement...

La grande force de Lars von Trier est de parvenir à mettre en scène cette toile scénaristique complexe, et à la faire exister dans le cadre claustrophobique du Rigshospitalet (rares sont les scènes qui se

déroulent en dehors de ses murs), tout en glissant avec un naturel désarmant du rire à l'effroi. Ressorts de la plupart des effets comiques de la série, les clichés du milieu hospitalier, que von Trier ne semble pas porter dans son cœur, sont tous alignés : les médecins arrogants, les infirmiers débonnaires en conflit avec leurs supérieurs, les internes volages, les jeux de pouvoir, les trafics de médicaments, le rituel de la loge qui rassemble l'élite des médecins... Suintant littéralement des interstices de cette fourmilière médicale, le surnaturel fait irruption là où on ne l'attend pas, au fil des investigations de Mme Drusse, une des rares personnes à remarquer qu'il y a quelque chose de pourri au Royaume. Déterminée à libérer l'esprit errant de la petite Mary, elle croisera plus d'une fois sur sa route l'incarnation du mal pur, un dangereux personnage venu du passé, incarné par le célèbre acteur de cinéma de série B Udo Kier.

La mécanique de von Trier pour susciter l'angoisse, bien que largement influencée par le film *Twin Peaks : Fire Walk With Me*, fonctionne ici à plein régime : coupes brutales de montage, stroboscopes, musique angoissante, effets sonores déstabilisants qui annoncent une entité invisible... Si la plupart des effets visuels sont rudimentaires et portent la marque de leur temps, certains d'entre eux parviennent à provoquer un réel malaise, à l'instar de cet inquiétant molosse possédé façon chien des Baskerville, ou de ce corps de fillette conservé dans un bocal de formol géant et brusquement dévoilé à la fin d'un épisode. Le plan final de la 1ère saison, qui se conclut sur une fin ouverte avec la scène insoutenable de l'accouchement d'une médecin abusée par un démon, est sans doute l'un des plus perturbants jamais vus dans une série.

Au moment de la diffusion de *Riget*, Lars von Trier voit sa carrière décoller. Il vient de recevoir le Prix du jury à Cannes pour l'excellent *Europa* (1991) et s'apprête à connaître la gloire internationale avec l'audacieux *Breaking The Waves* (1996). Le cinéaste est encore loin des polémiques qui ont entaché par la suite sa réputation. Malicieux, il apparaît à la fin de chaque épisode de sa série, en maître de cérémonie que l'on croirait venu tout droit du Grand- Guignol, dispensant des commentaires et des morales au sens parfois sibyllin.

La saison 1 de *Riget* s'achevant en queue de poisson, la suite était forcément très attendue. La télévision danoise produit en 1997 quatre nouveaux épisodes de la série. Plus bavarde et moins rythmée, cette deuxième livraison creuse le sillon des situations absurdes, complexifie les relations entre les protagonistes et altère en partie la qualité du volet surnaturel. Elle se clôt sur un suspense encore plus osé, avec le bâtiment du Royaume au bord de l'effondrement (littéral) et une partie de sa population attirée vers les portes de l'enfer.

Malheureusement, comme c'est souvent le cas pour toute bonne série culte, la fin ne sera jamais connue. Les scénarios sont rédigés, mais tardant à mettre en chantier une troisième et dernière saison, Lars von Trier ne pourra jamais tourner la conclusion de sa création, du fait des décès successifs de membres importants du casting, notamment Ernst-Hugo Järegård en 1998 et Kirsten Rolffes en 2000. En 2004, l'écrivain Stephen King produit un remake pour la chaîne nord-américaine ABC. La légende veut que Lars von Trier lui ait fait parvenir les scripts de sa troisième saison, mais ceux-ci ne seront jamais exploités : la peu convaincante relecture de l'auteur de *Ça* et *The Shining*, baptisée *Kingdom Hospital*, est elle aussi annulée au terme d'une courte saison de 13 épisodes.

Riget a donc été initialement montrée sous un découpage de deux saisons de 4 épisodes, diffusées à la télévision danoise, puis sur la chaîne franco-allemande Arte et - pour l'anecdote - au public du jeune festival Cinéma Tout Ecran en 1996 et 1997 lors de deux mémorables nuits à l'Alhambra de Genève. Elle est a été éditée en France en coffret DVD (épuisé), et est régulièrement citée dans des ouvrages qui listent les incontournables du cinéma. Elle marque un moment important de la carrière de Lars von Trier, et se regarde maintenant comme le témoin d'une décennie qui a vu le fantastique et le paranormal arriver en force dans le milieu formaté des séries, alors sur le point d'entamer une mue importante.

Le Direktør

Ravn, un entrepreneur avide d'amour et de reconnaissance, ne supporte pas de devoir assumer ses décisions. Lorsqu'il crée son entreprise avec des amis, il se fait passer pour un simple employé soumis aux ordres d'un mystérieux directeur résidant aux États-Unis dont il est chargé – contre sa volonté, prétend-il – de faire appliquer les décisions impopulaires.

Mais lorsqu'il décide de vendre son entreprise, Ravn se trouve confronté aux limites de son stratagème : il lui faut un directeur. Il engage donc Kristoffer, un acteur de seconde zone au chômage, pour jouer ce rôle.

Ce film de Lars von Trier, moins connu du grand public que d'autres de ses réalisations, est une comédie; une comédie sur le travail, puisqu'elle se passe au sein d'une petite start-up d'informatique. Une comédie grinçante qui met le doigt sur des problématiques qui seront développées dramaturgiquement lors de l'adaptation pour la scène: le travail et tout ce que cela comporte en termes de relations humaines et professionnelles, les questionnements liés à la hiérarchie et au pouvoir, les responsabilités (partagées ou non) lors d'une décision importante comme celle de vendre l'entreprise, ...

Cette comédie lorgne également vers le théâtre, puisque c'est un comédien qui est engagé pour jouer le rôle du patron, grand absent de cet entreprise, perdu dans la lointaine Amérique et que personne n'a jamais vu; cet acteur, un peu raté, un peu minable, n'a qu'une seule et unique référence théâtrale — Gambini, illustre inconnu du grand public mais référence suprême pour lui ! Jusqu'où sera-t-il capable d'aller pour parfaire son rôle de Directeur ? Au fur et à mesure de l'histoire, il apprendra beaucoup de choses qu'on avait omis de lui dire et ainsi il outrepassera les consignes qui lui sont données, prenant lui-même certaines décisions et donc assumant une part des responsabilités que le vrai patron, lâche et peureux, n'a pas le courage d'affronter.

Les thématiques : le monde de l'entreprise, l'adaptation, la responsabilité, cinéma-théâtre, la communauté, le chaos

Les activités pédagogiques autour du spectacle : dossier d'accompagnement pédagogique, présentation dans la salle de cours, rencontre avec le metteur en scène, visite du théâtre

Notes d'intention, par Oscar Gómez Mata

C'est le sujet central de cette comédie qui m'a séduit parce qu'il est extrêmement contemporain:
LA RESPONSABILITÉ.

Qui assume réellement ses responsabilités aujourd'hui dans le monde du travail?

Un des grands intérêts de cette mise en scène est de montrer tout ce qu'on ne voit pas dans le film, de compléter en quelque sorte le temps cinématographique. Cette histoire est une histoire d'être et de paraître; ce que le théâtre peut y apporter, c'est l'ambiguïté de ce que l'on montre. Pour moi, quand quelque chose est ambigu ou s'il y a une image qui n'est pas complètement définie, c'est le spectateur — l'observateur, donc — qui devra la finir et la définir.

Jeu - direction d'acteurs

Par l'entremise du personnage de Kristoffer — le comédien qui joue le Direktør —, le théâtre s'invite au théâtre. Son maître est un certain Gambini, il s'agirait, paraît-il pour Lars von Trier, d'un mélange entre Brecht et Ibsen.

Jouer à plusieurs niveaux

Avec les comédiens — au-delà du rôle attribué à chacun — nous avons travaillé et développé les qualités de jeu situées entre ce qu'on est et le personnage, en partant de l'hypothèse qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre ou et l'un et l'autre.

Par exemple, quand Christian Geffroy Schlittler et David Gobet jouent; jouent-ils Ravn et Kristoffer ou parfois, est-ce Christian qui parle à David? Cette ambiguïté-là est beaucoup plus difficile à avoir au cinéma, car le cadre de la fiction, même dans un film dogma, est trop fermé ou trop structuré, alors que c'est possible au théâtre.

Les personnages forment une réalité, les comédiens, une autre; tout ce qu'il y a entre les deux forme ce que j'appelle l'alter ego scénique ou la «manière de jouer» de la comédienne ou du comédien. C'est cela qu'on vient voir, finalement, au théâtre; on n'est pas fasciné par Hamlet, mais par le comédien qui joue Hamlet. Cette ambiguïté provoque chez le spectateur le choix de ce qu'il voit.

De la même façon, la pièce se construit en différents strates ou niveaux:

- ce qui paraît être
- ce que sont les choses
- ce qu'est la représentation, le vrai présent; comment on le provoque depuis le présent de la pièce ou en direct avec le public.

J'ai donc travaillé à établir une relation fonctionnelle entre la réflexion (ce qu'on est), l'action (ce qu'on fait) et la communication (ce qu'on prétend), ceci afin de trouver ou créer son alter ego scénique et se définir entre soi-même et ce qu'on représente.

Tout ceci a été élaboré à partir d'un travail physique et psychique et d'une réflexion artistique sur divers plans, tels que:

- Le secret et l'ambiguïté: variations et mesure de ce qui est montré et ce qui est caché.
- La présence anonyme. Notre image dans l'espace collectif. L'intime et l'universel.
- Autoportrait et auto-fiction.
- La relation avec le public, le regard et le dialogue, la relation au réel, l'idée de théâtre dans le théâtre, l'espace public et l'espace privé.
- L'humour comme empathie, comme vecteur de transmission

Thème et dramaturgie, par Oscar Gómez Mata

Travail et responsabilité

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

Lars von Trier

Ce scénario est une satire féroce de l'entreprise; il contient une charge politique à l'encontre de ce qu'est devenu le monde du travail aujourd'hui, ce royaume infini de l'absurde et de la violence symbolique. Le vrai patron est d'une lâcheté inimaginable lorsqu'il s'agit d'annoncer les mauvaises nouvelles. Engager un autre pour faire semblant de vous diriger n'est pas commun, mais cela n'est possible qu'à partir du moment où les employés de l'entreprise eux-mêmes ne savent pas qui en est le patron.

Dirige celui qui ment aux autres. Dirige celui qui se ment à lui-même.

Il s'agit donc d'une «comédie de bureau», le mot «comédie» entendu dans toute sa puissance sémantique: le travail est une petite scène de théâtre, une pièce en trois actes, les employés en sont les acteurs, prisonniers de leurs rôles, toujours plus étroits.

Le vrai patron est lâche; il veut seulement être aimé. Le faux patron est brave; mais il décide de pousser jusqu'au bout le faux.

Beaucoup de patrons ont des difficultés à diriger, à jouer leur rôle. Alors que ce qu'on attend d'un patron, c'est qu'il exerce bien son pouvoir, avec équité. On peut y voir une incapacité à pouvoir dire les choses telles qu'elles sont aux employés, d'autant plus que de nos jours, les patrons sont de plus en plus virtuels. Les entreprises se sont transformées, les lieux de décisions se sont déplacés, ce ne sont plus vraiment les patrons qui décident, mais le marché, la côte, etc... L'endroit des décisions est d'un anonymat complet.

Parfois les décisions vont déplaire, les mauvais patrons sont guidés par le désir d'être aimés, créant de faux rapports, niant le rapport d'autorité, de hiérarchie, entretenant le mythe que ça n'existe pas.

Il y avait avant une hiérarchie dans le monde du travail; le patron avait un nom, un visage, si les ouvriers se sentaient opprimés, exploités, il en étaient d'autant plus solidaires et avaient une identification de classe très forte; désormais, les organigrammes sont beaucoup plus diffus. Avant, le sentiment d'impuissance des ouvriers se transformait en un sentiment de colère; on savait contre qui on allait se battre. De nos jours, on n'arrive pas à identifier qui au fond est responsable des décisions prises.

Qui est Wall Street ? Qui est le directeur de tout? Qui est «le marché»?

Les responsabilités sont déplacées, diluées. On ne peut plus personnifier, mettre un visage humain. Aujourd'hui, les logiques économiques ont bon dos; l'abdication du pouvoir politique aux pouvoirs économiques ne fait qu'accentuer la lâcheté des dirigeants.

Cette comédie sur la fausseté nous dit: qu'est-ce qui est prioritaire pour moi? que faut-il préserver, sur quoi je dois agir?

Le travail, entre labeur et ouvrage, par Viviane Gonik, ergonomiste, spécialiste de la santé au travail ; Le Courrier, lundi 5 septembre 2016

Les mots ont une histoire. L'analyse de leur origine, de l'évolution de leur usage leur donne un autre éclairage. En se penchant sur l'étymologie des mots employés quotidiennement dans le monde de l'entreprise et du travail, en les rapprochant de mots formés d'une même racine, apparaissent d'autres facettes qui rendent leur réalité plus brutale et plus visible.

Travail, emploi, patron, ouvrier management, retraite, licenciement... qu'est-ce qui se cache derrière ces termes ? En français, le mot « travail » dérive du latin *tripalium*, instrument formé de trois pieux auquel on attachait les animaux pour les ferrer, ou les esclaves pour les punir. Au XIIe siècle, le terme désigne un tourment ou une souffrance, qu'on retrouve aujourd'hui quand on évoque le travail d'accouchement. En allemand, *Arbeit* proviendrait d'un mot slave arba, l'esclave, alors que le mot anglais *work* serait issu d'un terme indo-européen désignant «le faire». On voit ici trois origines qui renvoient à des conceptions différentes du travail, souffrance pour les uns, obéissance ou pragmatisme pour les autres.

Les termes «emploi», «employé-e», dérivent de la racine latine *plec*, avec l'idée de tresser ou de plier et le suffixe *-em*, dedans. «Être employé» voudrait donc dire qu'on est *plié* dedans. Toute une série de mots avec d'autres préfixes ont la même origine : exploit, exploitation, supplier, supplice, complice, duplicité...tout un programme.

Cependant, travail a également un aspect positif et constructeur de l'identité. Aux racines du terme «ouvrier», on trouve les mots latins *opera*, activité du travailleur, et *operare*, travailler. C'est la même origine qui nous a donné oeuvre, opéra, désoeuvrement,. Il faut ainsi noter que «jour ouvrable» ne signifie pas ouvert, mais jour travaillé.

L'«usine» qu'on dénomme dans le nord de la France *wisine*, ou *ochevinne*, apparaît dès le XIIe siècle. Le mot sert à désigner un lieu où la production est assurée grâce à la force motrice hydraulique. L'usine devient alors le territoire des machines où l'ouvrier n'occupe qu'une place réduite. A l'opposé des «manufactures» (fait à la main) que Colbert s'ingénia à développer en France sous Louis XIV. Le terme «usine» se diffusera largement dans les années 1830. A l'époque, on l'adopte pour ne pas employer ceux de «manufacture » ou de «fabrique». Il est jugé plus moderne, plus apte à nommer la rupture qui s'opère alors dans le système productif.

Le mot «salaire» provient du latin *salarium*, dérivé de *sal* qui signifie «sel». Denrée rare, le sel servait à payer les fonctionnaires à la fin de l'empire romain. Précieux et difficile à récolter, le sel était évalué à prix d'or et servait de référence... comme aujourd'hui les lingots d'or qui reposent dans les caves de nos banques. Avec le temps, la rémunération en nature se transforme en monnaie sonnante et trébuchante. C'est le *salarium*, autrement dit la monnaie pour acheter le sel. De ce mot, nous avons fait «salaire».

Passons maintenant du côté de ceux qui dirigent les travailleurs. Certains pensent à tort que le terme de *management* serait un mot anglais où l'homme (*man*) serait au centre des préoccupations de l'organisation. En fait, ce terme dérive du terme équestre *mesnager*, qui signifie, en français du XVe siècle, «tenir en main les rênes d'un cheval», et qui provient du latin *manus*, la main. Il a subsisté en équitation au travers du mot «manège», ou dans les maisons par le «ménage».

Le capital d'une entreprise désigne désormais l'ensemble des produits accumulés destinés à la réalisation des besoins ultérieurs. On parle même de «capital humain» ou de «ressources humaines» pour qualifier l'ensemble des salariés. Le terme est dérivé de la racine latine *caput*: la tête, qu'on retrouve dans décapitation et capitulation. Il s'est transformé en «cheptel», soit l'ensemble des têtes d'un troupeau, représentant une somme d'argent pour son propriétaire. Paradoxalement, malgré cette dénomination de ressources humaines, dans les comptabilités des entreprises les salaires font partie des coûts, alors que les machines sont des investissements.

Dans «patron», il y a père, comme dans patrie et patriarcat. Dans sa première signification, qui existe toujours, il y a l'idée de protection, comme le saint patron d'une ville. Il prend ensuite le sens de modèle, comme le patron d'un tricot ou d'une robe. Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle, au moment où se met en place le système industriel, que «patron» prend le sens de «chef d'entreprise». Un modèle à suivre ? un protecteur ? beaucoup en douteraient. Aujourd'hui, les employé-e-s sont de plus en plus confrontés à des formes de menaces plutôt qu'à une protection: précarité, licenciement, chômage...

Le mot «précaire» est apparu au XVIe siècle. Il provient du latin juridique *precarius*, qui signifie «obtenu par prière». Il s'agirait d'un contrat entre un individu et un dieu (ou un maître, un seigneur, un patron) qu'il faut prier pour qu'il daigne vous octroyer un bail, un morceau de terrain ou un travail. L'origine du terme remonte au droit romain. Est précaire ce qui «n'est octroyé, qui ne s'exerce que grâce à une concession, à une permission toujours révocable par celui qui l'a accordée». Pour les employé-e-s, cela signifierait donc être à la merci du bon vouloir d'un patron, ne jamais protester, ni revendiquer au risque de se faire licencier.

L'évolution du terme licencier trahit un étrange dévoiement. A l'origine, le «licenciement» est la restitution par un chef militaire à ses soldats de la liberté (licence) de disposer d'eux-mêmes. On retrouve d'ailleurs la notion de «liberté» quand on parle de mœurs «licencieuses». Les salarié-e-s licencié-e-s sont donc enfin libres d'aller... pointer au chômage.

Le terme de chômage provient du bas latin (XIIe siècle) *caumare*, qui signifie «se reposer durant la chaleur». Et dire qu'on menace de chômage les travailleurs du bâtiment qui réclament depuis longtemps de pouvoir s'arrêter de travailler quand il fait trop chaud. En cas de conflits, les employé-e-s peuvent avoir recours à la grève ou au sabotage. L'histoire du sabotage va de pair avec celle de l'industrialisation. On peut ainsi citer le mouvement des ludites, groupes d'ouvriers du textile anglais menés par Ned Ludd qui, de 1811 à 1816, s'organisèrent pour détruire les machines accusées de provoquer le chômage. Le terme de sabotage viendrait du fait que les ouvriers abîmaient les machines en y lançant leurs sabots de bois. Pour d'autres linguistes, il est probable que le sabotage désigne un travail exécuté à coup de sabot, en d'autres termes, de mauvaise qualité. Dans cette incertitude étymologique se trouve en germe la tension entre deux conceptions du sabotage, toutes influentes au sein du mouvement ouvrier d'avant 1914 : l'une qui considère le sabotage comme une pratique active visant à entraver délibérément la production ; l'autre qui y voit une sorte de grève du zèle visant à en faire le moins possible.

Le mot grève vient du mot gaulois *grava* désignant du sable épais. A l'origine de l'expression «faire grève», on trouve l'ancienne place de Grève, à Paris, couverte de sable grossier, où se réunissaient les chômeurs en attente d'emploi. C'est ici que les employeurs venaient les chercher en fonction de leurs besoins. «Faire grève» signifiait à l'époque «rechercher du travail». C'est seulement à partir du XIXe siècle, lorsque les travailleurs mécontents se réunissaient sur cette même place [rebaptisée en 1803 place de l'Hôtel-de-Ville, ndlr], que l'expression a pris son sens actuel.

Évoquons en dernier lieu la «retraite», cible d'une série d'offensives et qui fera l'objet d'une prochaine votation en Suisse. Au départ, c'est un terme militaire qui signifie retirer les troupes du front. Par extension, il a pris le sens de se retirer de l'agitation du monde (la retraite religieuse), pour enfin définir le retrait d'une activité salariée. En espagnol, la retraite se dit *jubilación*, mot issu du «jubilé» hébreu qui, selon la tradition biblique, se fêtait tous les 50 ans. Cette année-là était une année de libération générale, les terres aliénées ou gagées devaient être rendues, les dettes remises et les esclaves libérés. De quoi jubiler. En revenant à l'étymologie des mots, un discours managérial pourrait se présenter ainsi : «Le patron protecteur et modèle tient bien les rênes de son troupeau d'ovins, installés dans une usine sur leur tabouret de torture. Il consent à leur jeter du sel, mais s'il n'est pas content, il les prive de sel, les libère et les envoie se mettre à l'abri de la chaleur. Si le troupeau renâcle, il peut aller sur la grève ou envoyer des coups de sabot. Au bout de 50 ans, le troupeau part en jubilation et les esclaves sont affranchis.»

Dans ce dyptique vous racontez des histoires, alors que vous nous avez habitués à une approche relevant plutôt de la déconstruction des codes du théâtre et de la narration...

Oui, mon approche a toujours été une sorte de dissolution de la matière spectaculaire, avec la volonté de rendre la pièce au public, mais tout en restant néanmoins dans l'espace du théâtre. Rendre la pièce au public, mais aussi rendre le public acteur de la pièce, ce qui est une approche non pas contemporaine mais moderne, qui commence déjà avec Brecht et a été beaucoup pratiquée dans les années 60 par de nombreux artistes. Pour ma part, c'est une façon de reprendre tout cela et de l'appliquer de manière radicale, une manière un peu provocatrice d'amener un changement dans les us et coutumes du théâtre.

Que gardez-vous de ce que cette expérience de la déconstruction lorsque, comme ici, vous réinvestissez le récit?

Dans tout ce que je fais, quel que soit le format, mon propos est toujours d'ouvrir la pièce pour que les spectatrices et les spectateurs prennent position face à ce qu'ils voient. Je suis attentif à ne pas complètement définir l'image, celle de l'être humain et des choses qui l'entourent, pour que le public ait une place dans laquelle il puisse se caler et apporter sa vision à lui. C'est pour moi un choix politique, une façon d'envisager le théâtre comme un lieu d'exercice de la pensée.

Comment cela se traduit-il dans *Le Direktør* ?

En fait j'applique à cette histoire « fermée », dans le sens où on pourrait très bien la jouer avec un 4e mur, ce que je pratique depuis toujours, l'ouverture vers le public, qui est là, présent. J'ouvre l'histoire en utilisant un procédé de théâtre très classique, celui de l'aparté.

Ce que je veux, c'est voir comment ce procédé qui est propre à mon travail et qui a pris des formes différentes dans mes précédents spectacles, comment, appliqué à une histoire, ce procédé peut changer l'histoire elle-même. Voir comment cela affecte les personnages aussi. Car ce procédé implique que les actrices et les acteurs naviguent entre la réalité de ce qu'ils sont eux-mêmes, ici, maintenant, face au public qui est bien réel, et la fiction, l'histoire, le personnage. En fait sur le plateau on ne peut jamais être un autre, et on ne peut jamais non plus être soi-même. C'est donc cela que j'ai essayé d'appliquer à cette histoire. J'ai dit à mes comédiens, nous avons une pièce, essayons de la jouer comme cela et nous verrons.

Le film est particulier parce que le ressort principal de l'intrigue — ce jeu de rôle où un acteur est engagé pour jouer le rôle du directeur de l'entreprise — est théâtral. Est-ce pour cela que vous l'avez choisi ?

Bien sûr, cela m'intéressait énormément.

Dans le film il y a déjà comme deux histoires, la vraie et la fausse, celle qui est jouée par l'acteur engagé pour tenir le rôle du patron à la place du patron. Nous ajoutons un niveau en plus, celui de la représentation théâtrale qui se déroule de façon continue devant un public présent. J'essaie donc d'amplifier ce temps présent en parlant vraiment aux gens. Ce qui implique évidemment une manière de jouer particulière, dont l'objectif est de trouver ce qu'au fond nous cherchons tous au théâtre, c'est-à-dire une certaine vérité de l'instant. Ce n'est pas évident, car cela suppose pour les comédiennes et les comédiens de s'aventurer dans un territoire assez incertain mais en même temps très excitant, un territoire dans lequel on ne sait pas toujours ce qui va arriver. L'idéal serait de tout savoir pour pouvoir tout oublier devant le public, ce qui est très difficile, parce que ça demande un état de totale disponibilité, et surtout une aptitude à tout transformer en matière à jouer. C'est avec cela que je travaille depuis des années et c'est cela que j'ai essayé d'appliquer aussi à cette histoire.

Qu'est-ce que le théâtre apporte de différent par rapport au film?

Je crois que les éléments constitutifs de l'histoire sont peut-être plus évidents, parce qu'il a fallu trouver des transpositions qui marchent.

Dans le film, par exemple, tout se passe dans les bureaux de l'entreprise sauf lorsque le vrai et le faux directeurs se rencontrent en « terrain neutre », comme ils disent, qui est tantôt un McDo ou un manège pour enfants. Au théâtre, les bureaux sont sur la scène. Du coup on s'est dit que jouer des dialogues en dehors du bureau, cela revenait à les jouer en dehors de la scène, c'est-à-dire dans le public. Ce qui évidemment rejoint cette idée de l'aparté.

Mais pendant que les acteurs sont dans le public, l'espace du plateau reste vacant. Or il faut qu'il se passe quelque chose sur la scène, parce qu'on n'est pas au cinéma, on ne peut pas couper, le théâtre

se déroule en continu. On a alors décidé que pendant les moments en «terrain neutre», tout peut arriver sur la scène, on peut changer d'esthétique, et donner une vision totalement décalée de cette boîte. Et ça, c'est amusant. Du coup je crois qu'il y a dans la pièce un humour plus débridé que dans le film.

Dans *Le Royaume*, la théâtralité que l'on trouve dans *Le Direktør* est absente. Quel est dès lors votre point d'accroche ? Où allez-vous nous emmener ?

L'enjeu premier c'est de travailler avec la même équipe, la même scénographie, la même démarche et le même auteur, et pourtant de faire quelque chose de complètement différent.

J'ai choisi ce film parce que j'adore l'histoire, j'adore l'image qu'elle donne de l'être humain à travers ses personnages qui sont à la fois bêtes et drôles.

Mais ce qui m'intéresse surtout c'est cette antithèse entre raison et surnaturel, entre ce qui existe et ce qui est invisible, entre la science et le paranormal, la médecine et les fantômes. L'histoire est invraisemblable et c'est pour cela qu'elle est excitante à adapter au théâtre.

Je veux trouver un nouvel axe pour aborder la transposition. Dans *Le Direktør*, l'espace, qui est très beau, ne bouge pas. Or *Le Royaume* traite justement d'une réalité qui ne cesse de se métamorphoser, comme un labyrinthe qui se construirait au fur et à mesure qu'on avance. Tout est mouvant, tout bouge, tout peut avoir une autre face. Je ne sais pas encore exactement comment, mais je crois que la question de l'espace doit être le point de départ de notre réflexion.

Dans la série, Lars von Trier reprend les codes du fantastique pour faire rire aussi. Est-ce que représenter des fantômes au théâtre est un défi ?

Oui absolument. Il y a plusieurs façon de le faire, certaines très simples ou d'autres plus techniques. Je ne sais pas encore laquelle nous choisirons, nous explorons pour l'instant plusieurs pistes. Mais les fantômes, je travaille avec depuis longtemps. Dans notre société occidentale on a perdu ce réflexe de cohabiter avec les fantômes, alors que dans beaucoup d'autres traditions, dont la tradition catholique qui est la mienne, les fantômes sont là à table, on les voit et on vit avec.

BIOGRAPHIES

Oscar Gómez Mata

Né en 1963, Oscar Gómez Mata débute sa carrière de metteur en scène, auteur et comédien en Espagne avant de fonder à Genève, en 1997, la compagnie L'Alakran dont il signe les mises en scène, la conception et la dramaturgie.

« Qui a déjà vu un spectacle de L'Alakran sait que l'on peut s'attendre à tout avec ces comédiens, passés maîtres dans l'art salutaire de transgresser les codes de la représentation. Une équipe de « bouffons des Lumières » qui n'ont pas peur de jouer avec le ridicule et l'absurde pour nous ouvrir à la réflexion et à la critique. »

Présentation de la brochure du Festival d'Avignon

Quelques dates-clés :

1997 : *Boucher espagnol*, Théâtre Saint-Gervais Genève, tournée internationale

1999-2005 : Résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais Genève

2008 : *Kairos, Sisyphes et Zombies*, Comédie de Genève, tournée internationale

2011 : Début de la série *Psychodrames* qui se poursuivra jusqu'en 2015

2018 : Lauréat du Prix suisse du Théâtre

Lars von Trier

Lars Trier, dit Lars von Trier, est un réalisateur, scénariste et producteur danois, né en 1956 à Copenhague. Il est - avec Thomas Vinterberg, réalisateur de *Festen* - l'auteur du manifeste Dogme95 qui initie, en 1995, un nouveau mouvement cinématographique.

Quelques dates-clés :

1996 : *Breaking the waves*, Grand Prix du Festival de Cannes

2000 : *Dancer in the dark*, Palme d'or au Festival de Cannes

2003 : *Dogville*, avec Nicole Kidman

2011 : *Melancholia*, en compétition au Festival de Cannes

2018 : Lauréat du Sonning Prize, prix culturel danois le plus important, récompensant l'ensemble de sa carrière