

FESTIVAL D'AUTOMNE 2023

DOSSIER DE PRESSE THÉÂTRE

SERVICE DE PRESSE :

Rémi Fort - r.fort@festival-automne.com
Yoann Doto - y.doto@festival-automne.com
Assistés de Solal Jarreau
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

- 4 | **El Conde de Torrefiel**
Ultraficción nr. 1
▪ du 7 au 9 septembre
dans un parc parisien
- 8 | **Rugilė Barzdžiukaitė / Vaiva Grainytė / Lina Lapelytė**
Sun & Sea
▪ du 15 au 17 septembre
à la Grande Halle de la Villette
- 12 | **Miet Warlop**
One Song – Histoire(s) du Théâtre IV
▪ du 12 septembre au 1^{er} octobre
au Théâtre du Rond-Point
▪ les 25 et 26 janvier 2024
à Points communs / Théâtre des Louvrais
- 16 | **Sonia Chiambretto**
Oasis Love
▪ du 18 au 30 septembre
à Théâtre Ouvert
- 20 | **Lina Majdalanie / Rabih Mroué**
Hartaqāt (Hérésies)
▪ du 19 au 30 septembre
au Théâtre du Rond-Point
- 24 | **Jonathan Capdevielle**
Caligula
▪ du 21 septembre au 9 octobre
au T2G Théâtre de Gennevilliers
▪ le 19 décembre
à L'Onde / Vélizy
- 28 | **Sylvain Creuzevault**
Edelweiss (France Fascisme)
▪ du 21 septembre au 22 octobre
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier
L'Esthétique de la résistance
▪ du 9 au 12 novembre
à la MC93
- 33 | **François Gremaud**
Carmen.
▪ le 22 septembre
au Théâtre de Suresnes Jean Vilar
▪ les 3 et 4 octobre
à Malakoff Scène nationale
▪ du 18 au 22 octobre
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses
▪ les 16 et 17 novembre
à l'Espace 1789
- 37 | **Alexander Zeldin**
The Confessions
▪ du 29 septembre au 15 octobre
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
- 41 | **Talents Adami Théâtre / Lucia Calamaro**
Le Bruit de l'autre
▪ du 3 au 7 octobre
à l'Atelier de Paris / CDCN
- 45 | **Teatro La Plaza**
Hamlet
▪ du 4 au 7 octobre
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses
▪ les 10 et 11 octobre
à la Maison des Arts de Créteil
▪ le 15 octobre
au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine
- 49 | **Vincent Macaigne**
Avant la terreur
▪ du 5 au 15 octobre
à la MC93
- 53 | **Amir Reza Koohestani**
Blind Runner
▪ du 5 au 20 octobre
au Théâtre de la Bastille
- 57 | **Thomas Quillardet**
En addicto
▪ du 6 au 11 octobre
à L'Azimut / Le Pédiluve
▪ du 18 au 28 octobre
au Théâtre de la Ville / Sarah Bernhardt
▪ les 15 et 16 novembre
au Théâtre Jacques Carat Cachan
- 61 | **El Conde de Torrefiel**
MANIFIESTO SONORO
▪ du 6 au 31 octobre
à la Maison des Métallos
- 63 | **Mohamed Bourouissa**
Quartier de femmes
▪ du 12 au 23 octobre
au T2G Théâtre de Gennevilliers

- 67 | Anne-Sophie Turion / Eric Minh Cuong Castaing**
HIKU
▪ du 19 au 21 octobre
à la Maison de la culture du Japon à Paris
▪ les 17 et 18 novembre
au Théâtre de Châtillon
▪ les 24 et 25 novembre
au Théâtre de Rungis
▪ le 15 décembre
à Houdremont / La Courneuve
- 71 | Philippe Quesne**
Le Jardin des délices
▪ du 20 au 25 octobre
à la MC93
La Mélancolie des dragons
▪ du 9 au 17 décembre
au Centre Pompidou
- 76 | Mariano Pensotti**
La Obra
▪ du 23 au 26 octobre
au Théâtre de la Cité internationale
- 80 | Michikazu Matsune**
Mitsouko & Mitsuko
▪ du 6 au 9 novembre
à la Maison de la culture du Japon à Paris
- 84 | Fabien Gorgeart / Delphine de Vigan**
Les Gratitude
▪ du 8 au 25 novembre
au CENTQUATRE-PARIS
▪ le 12 décembre
au Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi
▪ les 19 et 20 décembre
à l'Espace 1789
- 88 | Susanne Kennedy / Markus Selg**
Angela (a strange loop)
▪ du 8 au 17 novembre
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier
Einstein on the Beach
▪ du 23 au 26 novembre
à la Grande Halle de La Villette
- 94 | François Tanguy / Théâtre du Radeau**
Par autan
▪ du 9 au 20 novembre
au T2G Théâtre de Gennevilliers
- 98 | GRAND MAGASIN**
*Quelqu'un se sert de mes objets
familiers*
▪ du 15 au 18 novembre
à la Ménagerie de Verre
- 102 | Sarah Vanhee**
Mémé
▪ du 29 novembre au 6 décembre
au Théâtre de la Bastille
- 106 | Julien Gosselin / Si vous pouviez
lécher mon cœur / Volksbühne Berlin**
Extinction
▪ du 29 novembre au 6 décembre
au Théâtre de la Ville / Sarah Bernhardt
- 110 | Richard Nelson**
Notre vie dans l'Art
▪ du 6 décembre 2023 au 3 mars 2024
au Théâtre du Soleil
- 114 | Gisèle Vienne**
EXTRA LIFE
▪ du 6 au 17 décembre
à la MC93
- 118 | Fanny & Alexander**
Nina
▪ du 13 au 16 décembre
à l'Ircam
- 122 | Back to Back Theatre**
*The Shadow Whose Prey the Hunter
Becomes*
▪ du 13 au 17 décembre
au Théâtre de la Bastille
- 126 | Kate McIntosh**
Lake Life
▪ du 13 au 17 décembre
au T2G Théâtre de Gennevilliers



EL CONDE DE TORREFIEL

Ultraficción nr. 1

Idée et création, El Conde de Torrefiel
Direction, texte et dramaturgie, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert
Espace sonore, Rebecca Praga et Uriel Ireland
Son, Uriel Ireland
Coordination technique, Roberto Baldinelli
Berger, Francesco Baldacci & River
Traduction, Marion Cousin

Production exécutive CIELO DRIVE ; Santarcangelo Festival – Futuro Fantastico

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de ce spectacle

Des jeunes gens dans une fête, les passagers d'un avion en perdition, des migrantes et migrants à bord d'une embarcation de fortune... *Ultraficción nr. 1* se compose de récits emboîtés qui, non dans leur contenu mais par la façon dont ils nous sont livrés, interrogent le principe même de l'acte théâtral.

Le projet *Ultraficción*, décliné en quatre volets par El Conde de Torrefiel, ces inlassables expérimentateurs que sont Pablo Gisbert et Tanya Beyeler, est destiné – comme son titre à première vue ne l'indique pas – à disséquer sur scène les catégories du réel. Dans *Ultraficción nr. 1*, le public est installé à la tombée du soir dans un espace naturel où un écran géant fait office de scène. Le temps passe, la nuit s'installe et les frontières peu à peu disparaissent : au fur et à mesure que les ombres englobent l'environnement visuel, les sons de la fiction envahissent la nature dont la réalité peu à peu s'estompe au profit d'une fantasmagorie déroutante. Sur terre, en mer ou dans les airs, les histoires se rejoignent dans cet espace qui semble abolir les distances. Présentée comme une étude visuelle, sonore et poétique, *Ultraficción nr. 1* pose le premier jalon d'un *work in progress* dont le point culminant est la pièce *Una imagen interior*, créée en 2022. En découvrant *a posteriori* l'une des étapes de cette création, le public est plongé au cœur du processus expérimental développé par El Conde de Torrefiel.

PARC, PARIS (LIEU ANNONCÉ ULTÉRIEUREMENT)

Du jeu. 7 au sam. 9 septembre

Durée : 1h

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Le Festival d'Automne et la Maison des Métallos présentent également *MANIFIESTO SONORO* du 6 au 31 octobre.

El Conde de Torrefiel s'installe pendant un mois à la Maison des métallos pour *MANIFIESTO SONORO*, dont le fil conducteur est le son : voix, ondes, fréquences, énergie, acoustique, phonétique... le son, dans toute son immatérialité, envahit les espaces pour composer un corps vibrant et en expansion.

ENTRETIEN

L'an dernier, vous avez présenté en France, au Festival d'Automne à Paris, votre spectacle *Una imagen interior*. Cette année, le public français découvrira le premier volet du cycle des *Ultraficción*. Quel est le lien qui relie ces spectacles ?

El Conde de Torrefiel : *Una imagen interior* est en quelque sorte l'aboutissement du cycle des *Ultraficción*. C'est quelque chose que nous pratiquons souvent : présenter des pièces antérieures qui déclinent sur scène un certain nombre d'idées aussi bien formelles que conceptuelles qui sont ensuite reprises dans un autre spectacle. C'est un peu comme un entraînement, un exercice de musculation qui permet de travailler en toute liberté, sans la pression d'une coproduction ou d'une tournée à venir. Nous pouvons ainsi tester sur scène différents éléments qui seront intégrés plus tard à une création. Pour *Guerrilla*, nous avons procédé de la même façon, en montant des versions intermédiaires qui ont ensuite donné lieu à la pièce dans sa version finale. C'est pour nous une façon d'expérimenter car nous avançons toujours à tâtons.

Votre travail semble s'orienter de façon de plus en plus assumée vers une forme d'abstraction. Dans *Ultraficción* nr. 1, vous n'avez pourtant pas évacué le récit, la fiction...

El Conde de Torrefiel : *Ultraficción* nr. 1 est un spectacle conçu au départ sans scénographie préméditée, où le texte est simplement lu. En contrepartie, le texte exprime non pas des pensées abstraites mais plutôt des actions concrètes : des jeunes gens dans une fête, les passagers d'un avion en perte de vue, des migrants à bord d'une embarcation de fortune... Il se passe des choses tout le temps, ce qui compense un dispositif scénique minimaliste et qui, lui, oui, tend vers l'abstraction. Le texte est d'un abord facile, il rend compte de situations parfaitement identifiables. C'est comme un film lu, projeté dans un milieu naturel où tout peut arriver. C'est tout le contraire de ce qui se passerait dans un théâtre où le spectateur se retrouve à l'écart d'éventuelles stimulations externes.

Vous proposez à la *Maison des Métallos* des dispositifs scéniquement radicaux mais d'un tout autre genre. Pouvez-vous nous en dire plus ?

El Conde de Torrefiel : Les trois piliers de notre travail sont la parole (le texte littéraire), le mouvement (la chorégraphie) et le son. À la *Maison des Métallos*, c'est le son que nous avons choisi comme fil conducteur, que nous allons travailler d'un point de vue théâtral. L'axe central est la pièce *Guerrilla*, dont la composante sonore et musicale est importante, mais qui est une pièce ancienne qu'il va falloir actualiser d'un point de vue textuel mais aussi scénique, pour l'adapter à ce théâtre. Les autres situations présentées à la *Maison des Métallos* s'articulent autour des notions de fréquence, d'onde sonore, d'acoustique, de parole... Tout cela est très expérimental et enthousiasmant.

Comment reprendre en 2023 un spectacle comme *Guerrilla*, qui évoque des événements futurs... mais qui s'avèrent finalement très proches de ceux que nous vivons aujourd'hui ?

El Conde de Torrefiel : C'est vrai. Le texte date de 2016. Les faits évoqués étaient à l'époque situés en 2019, c'est-à-dire avant la pandémie, et il y était question d'une guerre à venir, en 2023. À l'évidence, le texte doit être adapté pour sa présentation en 2023, car il doit inclure une projection dans le futur tout en tenant compte des années que nous venons de vivre. En 2016, l'avenir était imaginable. Aujourd'hui, il fait peur, il est bien plus incertain qu'il y a cinq ou six ans.

Ce n'est pas la première fois que vous jouez avec cette distorsion temporelle. Dans *Ultraficción* 1, on entend un riff de guitare, le concert a lieu en 1994, le guitariste s'appelle Josh Homme, il a 21 ans. En 2015, le même Josh Homme est sur la scène du Bataclan avec les *Eagles of Death Metal*. Le spectateur le sait, mais le guitariste l'ignore encore...

El Conde de Torrefiel : La plasticité du temps nous fascine. Ce passé vu au futur, ou ce futur évoqué au passé nous situe sur trois scènes différentes, même si les spectateurs sont assis face à une même scène. Jouer avec le temps de manière plastique et poétique induit une réflexion sur notre présent. La relation entre l'espace et le temps est au cœur de notre travail, elle nous conduit à créer une image tierce, éminemment théâtrale. Nous cherchons toujours à élargir l'espace théâtral, à le multiplier. Les voyages dans le temps, les connexions entre plusieurs époques engendrent de nouveaux espaces qui à leur tour alimentent notre réflexion sur le temps.

***Guerrilla* évoque différents moments de violence survenus au cours de l'histoire récente (dictature en Argentine, Sentier lumineux au Pérou, Guerre d'Espagne...). Cette liste fera-t-elle l'objet d'une actualisation ?**

El Conde de Torrefiel : Tout dépendra des personnes qui prendront part au spectacle. *Guerrilla* est une fiction mais nous travaillons chaque fois avec un groupe de soixante à quatre-vingts personnes recrutées sur place, qui ne sont pas forcément des comédiens professionnels. Quand les gens se portent volontaires pour participer au spectacle, nous leur posons par écrit une question sur les liens éventuels entre eux ou leur famille et des conflits armés, nous les invitons à raconter ces histoires de conflits vécus à la première personne. Peut-être les prochaines réponses nous confronteront-elles à la guerre en Ukraine, ou en Syrie. Tout dépendra du profil des personnes qui se présenteront. À Zurich, par exemple, nous avons travaillé avec de nombreux réfugiés originaires d'Afghanistan, d'Érythrée, d'Éthiopie, qui nous racontaient leur périple pour parvenir jusque-là. À Rome, c'étaient les Années de Plomb qui revenaient sans cesse. En Espagne, la Guerre civile. Dans chaque nouveau lieu, *Guerrilla* s'adapte aux caractéristiques des personnes. De toutes les réponses reçues (et tout le monde n'est pas obligé de répondre), nous en retenons trois. Nous rencontrons ceux qui les ont écrites, nous échangeons et nous adaptons le texte qu'ils nous ont envoyé. Ce dernier sera ensuite projeté durant le spectacle.

La récente pandémie vous a-t-elle conduits à expérimenter de nouveaux formats ?

El Conde de Torrefiel : *Se respira en el jardín como en un bosque* (*On respire dans le jardin comme dans une forêt*) est une pièce de pandémie, une pièce pour un acteur et un spectateur que nous avons imaginée à l'époque où il ne nous était pas possible de voyager, en juillet 2020. Nous refusions de faire du streaming, du théâtre en vidéo. Nous avons donc voulu adapter aux circonstances la convention théâtrale par excellence : faire quelque chose devant quelqu'un qui regarde. Du coup, c'est le spectateur qui endosse les deux rôles fondamentaux : faire et regarder. Et les textes donnés à entendre interrogent la construction de la réalité et les conventions artistiques.

BIOGRAPHIE

Vous proposerez aussi un audioguide aux visiteurs ?

El Conde de Torrefiel : Effectivement, nous avons créé, à l'initiative de la compagnie catalane Cabosanroque, dans le cadre du projet Site Un-specific, un audioguide pour cimetière. Nous l'avons intitulé *Cuerpos celestes (Corps célestes)*. Il accompagnera des visites au cimetière du Père Lachaise.

Qu'est-ce qu'un « lieu sans limites » ?

El Conde de Torrefiel : C'est une forme d'occupation sonore de la Maison des Métallos. Nous allons installer dans une de ses salles un *sound system*, une tour ou un totem de haut-parleurs ou d'enceintes, avec chaque jour une nouvelle programmation sonore. Il s'agira d'un espace vide mais rempli de sons : voix, entretiens, musiques, environnements sonores... Et c'est le titre que nous avons donné à cette occupation : *Un lugar sin límites*. Un lieu sans limites. Un lieu qui se situe hors des limites de la convention théâtrale, mais donne une présence théâtrale à cet élément immatériel qu'est le son.

Nous allons également programmer des séances de lectures à voix haute intitulées *Escuchar al medium (Écouter le médium)*, au cours desquelles des artistes viendront avec un livre qu'ils auront choisi et dont ils liront un fragment face au public : des corps connectés sur une même fréquence, en train d'écouter non pas un artiste mais ce qui a pu influencer, impressionner, modifier cet artiste. Non pas ses mots mais des mots qui ont compté pour lui.

Propos recueillis par Christilla Vasserot

El Conde de Torrefiel

El Conde de Torrefiel, dirigé par Tanya Beyeler (née en 1980 en Suisse) et Pablo Gisbert (née en 1982 en Espagne), est un projet artistique basé à Barcelone en Espagne. Les créations du collectif s'appuient sur une recherche dans laquelle coexistent différentes disciplines, et abordent des questionnements aussi divers que la notion de temporalité immédiate, les relations entre le personnel et le politique, ou encore les liens existants entre la rationalité et le sens que le langage donne aux choses. El Conde de Torrefiel a vu le jour en 2010 avec la pièce *La historia del rey vencido por el aburrimiento (L'histoire du roi vaincu par l'ennui)*, suivi entre autres d'*Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke (Scènes pour une conversation après le visionnage d'un film de Michael Haneke)* en 2012, *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento (La fille à l'agence de voyages nous avait dit qu'il y avait une piscine dans l'appartement)* en 2013 et *Guerrilla* en 2016. Le Festival d'Automne accompagne le travail du collectif depuis 2016 et la pièce *La posibilidad que desaparece frente al paisaje (La possibilité qui disparaît face au paysage)*, présentée au Centre Pompidou. En 2018, El Conde de Torrefiel crée son septième spectacle, *La Plaza* qui aura le droit à un spin-off l'année suivante, *Kultur*, dans le cadre du Festival Actoral à Marseille. Suivent en 2020 *Los protagonistas* présenté à Genève puis *Se respira en el jardín como en un bosque (On respire dans le jardin comme dans une forêt)*. En 2021, le collectif débute un nouveau cycle et présente *Ultraficción nr. 1* au Santarcangelo Festival en Italie, puis en 2022 *Una imagen interior* au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles.

El Conde de Torrefiel au Festival d'Automne :

- 2022 *Una imagen interior* (Points communs / Théâtre des Louvrais ; La Villette – Grande Halle)
- 2018 *La Plaza* (Centre Pompidou)
- 2016 *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* (Centre Pompidou)



RUGILĖ BARZDŽIUKAITĖ VAIVA GRAINYTĖ LINA LAPELYTĖ

Sun & Sea

Conception et développement, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė

Direction et scénographie, Rugilė Barzdžiukaitė
Livret, Vaiva Grainytė

Composition et direction musicale, Lina Lapelytė
Curatrice, Lucia Pietroiusti

Production Sun&Sea (Lituanie) ; Neon Realism (Lituanie)

La Villette, la Philharmonie de Paris et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation,
en collaboration avec Pinault Collection



Sun & Sea - « opéra-performance » des Lituaniennes Rugilė Barzdžiukaitė, Lina Lapelytė et Vaiva Grainytė - est présenté pour la première fois en France après avoir fait le tour du monde. Lion d'or à la Biennale de Venise en 2019, *Sun & Sea* est un objet artistique dont l'expérience est non seulement mémorable, mais surtout salutaire. Imaginez une plage...

Imaginons une plage que l'on contemplerait d'en haut, scrutant toutes les microfictions visuelles et auditives qui s'y jouent concomitamment à chaque instant, observant d'un œil le ballet des corps au soleil, d'une oreille la symphonie des sons atténués. De cette scène ensablée, de ces corps paresseux en proie à la détente s'élèvent des voix, des chœurs et des *arias*. Innocemment, inconsciemment, imperturbablement, elles égrènent une succession d'airs du quotidien, de chants qui disent l'inquiétude ou l'ennui, en une hypnotique litanie : la litanie dramatique des maux que le réchauffement de la planète fait planer sur nos vies, des mots que l'omniprésence médiatique finit par vider de leur sens... « Opéra-performance » composé à trois avec la musique de Lina Lapelytė sur un livret de Vaiva Grainytė et mis en scène par Rugilė Barzdžiukaitė, *Sun & Sea* avait marqué les esprits lorsqu'en 2019, il avait représenté la Lituanie à la Biennale de Venise, remportant le Lion d'Or. Microfiction ou macroréalité ? Théâtre musical ? Installation ? Tableau vivant ? Série télé ? Si *Sun & Sea* est une œuvre aussi magistrale, c'est qu'elle est surtout une invitation à rester à l'écoute, attentifs à un certain usage du temps, des autres et du monde.

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Du ven. 15 au dim. 17 septembre

Durée estimée : 45 minutes

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky

b.nogent@villette.com

c.polonsky@villette.com

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Philippe Provensal

pprovensal@philharmoniedeparis.fr

Sun & Sea en tournée :

Du 23 au 25 juin 2023

Cork Midsummer Festival (Cork, IE)

Du 19 au 27 août 2023

Taipei Arts Festival (Taipei, TW)

ENTRETIEN

Quelle était votre idée de départ, en 2017, lorsque SIRENOS, le principal festival de théâtre de Lituanie, vous a passé commande de Sun & Sea ? Et quelles modifications avez-vous apportées pour sa présentation à la Biennale de Venise (2019) qui vous a valu le Lion d'Or ?

Rugilė Barzdžiukaitė : Notre envie était tout simplement de travailler à nouveau toutes les trois, trois ans après *Have a good day !*, notre première pièce. Nous savions donc que cette pièce impliquerait des éléments musicaux, textuels et visuels. L'idée première était celle d'observer les humains comme des espèces d'insectes - à l'époque, je travaillais à un documentaire, *Rugstus Miskas*, filmé du point de vue d'un oiseau. L'exemple du Guggenheim de New York nous a donné une première référence commune de ce que à quoi cela pourrait ressembler. Idéalement, nous aurions aimé que le public puisse varier sa perspective, se rapprocher, s'éloigner : c'est pourquoi nous encourageons les spectateurs, même s'il n'y a qu'un seul niveau, à se déplacer durant la pièce, à être actifs, à varier l'angle, « zoomer » sur différentes parties de la place. La plage devient une sorte de cage « ethnologique »... Cela nous semblait être le cadre approprié pour parler de l'« espèce humaine » avec distance.

Lina Lapelytė : *Have a Good Day !* nous avait également permis de préciser ce que nous cherchions, de tester une méthode. Dès le départ, deux caractéristiques nous importaient : d'une part, trouver un lieu, une situation sociale permettant de faire se rencontrer des individus différents, de faire entendre plusieurs voix et coexister plusieurs niveaux de narration. D'autre part, nous savions que ce serait une pièce où les gens chantent.

Vaiva Grainytė : A l'origine, *Sun & Sea* était joué plusieurs fois par jour, mais avec des interruptions. C'est pour Venise, lorsqu'il s'est agi de montrer la pièce dans un contexte lié aux arts visuels, que nous avons décidé de la présenter sous forme d'installation, de boucle.

La musique est-elle jouée en direct, ou bien s'agit-il d'une diffusion sur bande ?

Lina Lapelytė : Au départ, la pièce était jouée en direct, mais nous avons rapidement réalisé que c'était une torture pour un pianiste de répéter les mêmes deux notes pendant cinq heures. Nous avons donc simplifié. Nous voulions que les chanteurs soient libres, et surtout détendus. A Venise par exemple, avec la fatigue, il pouvait leur arriver d'oublier certaines lignes de texte. Comme nous voulions que l'accompagnement réagisse à ce qui se passait sur scène, une personne était chargée d'actionner les différentes pistes sonores en fonction de ce qui se passait. Mais avec la tournée de la pièce, les performeurs se sont tellement familiarisés avec elle qu'il nous suffit d'avoir une bande-son en continu.

Vaiva Grainytė : L'écriture du livret et la composition de la musique se sont faites simultanément. Nous avons commencé par organiser des auditions, recherchant des qualités de corps et de voix intéressantes et différentes : nous avons auditionné toutes sortes de personnes, de tous âges et de toutes provenances, certaines issues de la musique chorale, d'autres du jazz, d'autres de la musique folk. Lorsque nous avons décidé d'évoquer la problématique du changement climatique et de l'écologie, la principale difficulté a été de trouver la bonne manière de parler de ce sujet compliqué. Le livret s'est développé progressivement. J'écrivais des fragments, que nous décidions d'attribuer à tel ou tel chanteur, Lina composait ensuite la mélodie, et nous faisons ensuite des essais pour voir comment le texte et la mélodie fonctionnaient avec tel ou

tel interprète. Il y a entre 12 et 14 chanteurs au total, et nous travaillons ensuite avec des personnes recrutées sur place, qui s'adonnent à différentes activités sur la plage.

Rugilė Barzdžiukaitė : Les seules instructions que nous leur donnons sont de ne pas regarder le public, de ne pas faire trop de bruit et de ne pas réagir à la musique. L'essentiel est qu'elles s'amuse sur la plage, et apportent avec elles ce qui leur fait plaisir - des jeux, des victuailles... Il est essentiel aussi qu'elles aillent se baigner - il n'y a pas d'eau sur le plateau, mais en coulisse.

Lina Lapelytė : Lorsque les circonstances le permettent, nous essayons aussi d'intégrer des chanteurs locaux, choristes, ou mêmes solistes.

Vaiva Grainytė : Au Chili par exemple, nous avons intégré un chanteur mapuche, qui chantait quelques parties dans sa langue maternelle, intégrant certains messages liés à son peuple.

Have a good day !, opéra pour 10 caissières de supermarché, sons de supermarché et piano, parlait du consumérisme et du capitalisme. Sun & Sea se déroule sur une plage et évoque le dérèglement climatique : l'une des constantes de votre travail semble être ce souci de traiter des questions très graves à travers des situations extrêmement quotidiennes - votre compatriote, le cinéaste Jonas Mekas, utilisait l'expression de « néant quotidien » (daily nothingness) au sujet de votre travail...

Vaiva Grainytė : Nous aimons beaucoup cette phrase de Jonas Mekas. Trouver la bonne manière de parler de ces sujets est un vrai défi. Souvent, dans l'art, ils sont abordés soit d'une manière très moralisatrice, soit suivant une rhétorique très revendicative. Nous cherchions plutôt à atteindre une combinaison entre le poétique et le banal qui permette au public de se sentir relié aux interprètes, à travers toutes ces micro-histoires qui se produisent au sein d'une perspective plus large.

Lina Lapelytė : L'idée, lors de la création à Vilnius, était de faire en sorte que les gens soient comme « immergés » dans ces sujets très sensibles sans vraiment s'en rendre compte. Il faut passer un peu de temps dans la pièce avant de commencer à faire attention au texte et à sentir la dimension apocalyptique derrière ce décor lumineux et optimiste, l'apparence de la situation, de la musique et du texte.

Rugilė Barzdžiukaitė : Cela dépend également beaucoup de la manière dont on communique autour celle-ci. A Vilnius, nous cherchions plutôt à éviter toute interprétation littérale et ne communiquions pas sur la dimension écologique. A Venise au contraire, ce sujet était beaucoup plus mis en avant, c'était le message principal que les spectateurs avaient en tête avant d'appréhender l'œuvre.

Quatre ans après le Lion d'or, Sun & Sea a fait le tour du monde : comment vivez-vous avec le succès de cette œuvre ?

Lina Lapelytė : Ce sont les interprètes et l'équipe de production qui endossent le poids le plus important. Pour nous, la pression a surtout été au moment de Venise : artistes indépendantes, habituées à travailler à une petite échelle, nous avons dû bâtir une structure énorme en quelques jours. Dans tous les cas, nous essayons surtout de garder une certaine hygiène mentale afin de continuer à prendre du plaisir à présenter cette œuvre. C'est le plus important.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIES

Rugilė Barzdžiukaitė

Rugilė Barzdžiukaitė (née en 1983, vit et travaille à Vilnius) a une pratique artistique qui couvre les champs de la vidéo, du théâtre et des arts visuels. Dans son travail, elle explore le fossé entre la réalité objective et la réalité imaginée, tout en questionnant de manière ludique des manières de penser trop anthropocentriques. Son récent film-essai documentaire *Acid Forest* (2018) a entre autres été primé au Festival International du Film de Locarno, et montré notamment à la National Gallery of Art de Washington, au Lincoln Center de New York, à l'American Film Institute Festival de Los Angeles.

Vaiva Grainytė

L'œuvre littéraire de Vaiva Grainytė (née en 1984, vit et travaille en Lituanie) oscille entre plusieurs genres, faite aussi bien d'œuvres théâtrales interdisciplinaires que d'essais et de poésie, et est traduite dans plus de dix langues. Dans son travail d'écrivaine, de dramaturge et de poète, elle adopte une position d'observation anthropologique, en confrontant les situations sociales mondaines pour les faire apparaître sous un jour paradoxal et anti-familier. Parmi ses œuvres majeures, la somme d'essais *Beijing Diaries* (2012) et le recueil de poésie *Gorilla's Archives* (2019) ont tous deux été nominés pour les Book of the Year awards. Plus récemment, son roman bilingue et multigenre *Roses and Potatoes* (2022) déconstruit de façon ludique les stéréotypes associés au bonheur dans le monde contemporain.

Lina Lapelytė

Les performances élaborées par Lina Lapelytė (née en 1984, vit et travaille à Vilnius et Londres) possèdent une dimension musicale affirmée, en lien étroit avec les thèmes de la pop culture, des stéréotypes de genre et de la nostalgie. Son travail implique souvent une situation de chant dans laquelle des performeurs amateurs ou professionnels sont confrontés à un large répertoire musical, couvrant aussi bien la musique mainstream que l'opéra. Ces actions chantées forment un événement collectif et affectif questionnant aussi bien la vulnérabilité que l'astreinte au silence. En 2022, elle présente à Lafayette Anticipations *The Mutes*, une performance musicale interprétée par un chœur de personnes n'ayant pas eu de formation musicale. Elle a été invitée dans le cadre d'expositions à la Fondation Cartier, au Tel Aviv Museum of Art, au Kunstenfestivaldesarts ou encore au Castello di Rivoli (Turin).





MIET WARLOP

One Song *Histoire(s) du Théâtre IV*

Conception, direction et scénographie, Miet Warlop
Avec Simon Beeckaert, Stanislas Bruynseels, Rint Dens, Judith Engelen, Elisabeth Klinck, Marius Lefever, Willem Lenaerts, Luka Mariën Milan Schudel, Melvin Slabbinck, Joppe Tanghe, Karin Tanghe, Wietse Tanghe, Flora Van Canneyt, Jarne Van Loon
Musique, Maarten Van Cauwenberghe
Texte, Miet Warlop advised by Jeroen Olyslaegers
Costumes, Carol Piron et Filles à Papa
Dramaturgie, Giacomo Bisordi, Kaatje De Geest

Production NTGent, Miet Warlop / Irene Wool vzw
Coproduction Festival d'Avignon ; deSingel (Antwerp) ; TANDEM Scène nationale (Douai-Arras) ; Théâtre Dijon Bourgogne Centre Dramatique National ; HAU Hebbel am Ufer Berlin ; La Comédie de Valence - Centre Dramatique National Drôme - Ardèche ; Teatre Lliure (Barcelone)

Le Théâtre du Rond-Point et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

Une seule et même chanson répétée à l'infini en une transe drôle et hallucinée. Entre performance sportive, rituel et concert punk, la plasticienne et chorégraphe flamande Miet Warlop organise une tentative d'épuisement de la tristesse.

One Song a deux actes de naissance. Il y a la proposition faite par Milo Rau à Miet Warlop d'explorer son rapport au théâtre pour un quatrième volet de la série *Histoire(s) du Théâtre*, impulsée par le metteur en scène en 2018. Et il y a la pièce *Sportband/Afgetrainde Klanke*, imaginée en 2005 comme un requiem pour son frère disparu, une conjuration du chagrin que Miet Warlop a choisi aujourd'hui de réinventer à la lumière du temps qui a passé et a fait son œuvre. *One Song* prend la forme d'une boucle déroulée en infinies variations, un concert pensé comme une course d'obstacles. À chacun le sien : le chanteur doit courir sur un tapis roulant pour rester à bonne distance de son micro, la violoniste joue en équilibriste sur une poutre, le pianiste est condamné à rebondir... toutes et tous sous la coupe d'un métronome et les encouragements d'un *cheerleader* et d'une commentatrice. Chacune, chacun se débat pour faire exister cette chanson, en une décharge électrique galvanisante qui court-circuite le deuil et alimente la solidarité des corps et des énergies. L'affirmation d'une communauté dans le dépassement de soi.

THÉÂTRE DU ROND-POINT

Du mar. 12 septembre au dim. 1 octobre

POINTS COMMUNS / THÉÂTRE DES LOUVAIS

Du jeu. 25 au ven. 26 janvier 2024

Durée : 1h

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre du Rond-Point

Hélène Ducharme, Éloïse Seigneur

01 44 95 98 47 | h.ducharme@theatredurondpoint.fr

01 44 95 98 33 | e.seigneur@theatredurondpoint.fr

Points Communs

Isabelle Lanaud

isabelle.lanaud@gmail.com

***One Song. Histoire(s) du Théâtre IV* en tournée :**

Les 7 et 8 juin 2023

Piccolo Teatro (Milan, IT)

Les 28 et 29 juillet 2023

Teater aan Zee (Oostende, BE)

Du 10 au 12 août 2023

Kampnagel (Hambourg, DE)

Du 31 août au 2 septembre 2023

La Bâtie (Genève, CH)

Le 7 novembre 2023

Euro-Scene (Leipzig, DE)

Les 10 et 11 novembre 2023

Tanzquartier Wien (Vienne, AT)

Le 17 et 18 novembre 2023

Festival Otono Madrid (Madrid, ES)

ENTRETIEN

One Song est le quatrième volet de la série Histoire(s) du théâtre, initiée par Milo Rau, où vous revenez à votre première pièce, créée en 2005. Comment avez-vous abordé cette proposition ?

Miet Warlop : Une telle commande constitue une légère interruption dans mon parcours, dans la mesure où elle invite à réfléchir au sens qu'on donne aux choses, au chemin qu'on choisit d'emprunter et à sa place dans le paysage du spectacle vivant. Et puis il y a la question de ce que tout cela représente pour moi, ce qui n'a rien d'évident parce que cela ne devrait pas tourner autour de moi mais plutôt autour de mes réflexions sur différents sujets, portées par un mouvement collectif. Il m'a semblé que le travail par lequel j'ai commencé – par sa nature émotionnelle – répondait à ces différents critères. Dans un premier temps, j'ai résisté parce que je n'avais pas très envie de revivre ces émotions. Mais à chaque fois que j'identifiais un élément important dans mon travail, je pouvais en trouver l'origine dans cette première pièce, *Sportband/Afgetrainde Klanke*, créée voilà presque vingt ans. J'ai décidé de recréer ce requiem quand j'ai réalisé que je n'avais pas à le dupliquer mais que je pouvais montrer comment la pièce avait évolué, grandi, et influencé ma pratique, ma vision des choses, ma façon d'occuper l'espace sur une scène.

À quoi ressemblait Sportband/Afgetrainde Klanke en 2005 ?

Miet Warlop : Esthétiquement, la différence n'est pas spectaculaire. Le sport et la musique étaient déjà au centre de la pièce mais il n'y avait pas de paroles, sinon des *hey* et des *go*. Et chacun était encore sous le choc (suite à la perte de son frère, nldr), là où aujourd'hui c'est l'onde du choc qui nous porte. Il y avait donc un côté plus brut. La pièce était également beaucoup plus courte (environ vingt-cinq minutes) ; elle s'apparentait à un cri. Aujourd'hui, c'est une invitation à se connecter les uns aux autres. C'est la grande différence : passer d'un état de choc et de solitude, où l'on tente de nager au milieu d'un océan de désespoir, à un sentiment collectif de connexion. Si nous devons parler d'une même voix, alors la perte est ce qui peut nous relier. *One Song* est non seulement un grand exploit physique mais aussi le véhicule de beaucoup de joie, d'amour et de compréhension. Comme une main tendue. Ce qui est important dans une œuvre, c'est qu'il y a toujours plus que ce qui se produit sur scène ; on ressent aussi ce qui se passe à côté ou derrière le rideau. Ce n'est pas seulement une question de composition artistique. Je crois profondément qu'il faut bouger et rendre visible l'invisible. Pour cela, nous avons besoin d'outils concrets et physiques, de choses dans lesquelles on peut se reconnaître, pour nous connecter les uns aux autres, grâce à l'énergie que produisent nos actions et nos mots. C'est ce qui est beau, dans *One Song*. Il y a vingt ans, *Sportband* était un requiem qu'on recevait comme un tout. Là, j'ai l'impression d'une pièce qui se propage et rentre en connexion avec les gens, par son texte et ses différentes composantes.

Comment avez-vous travaillé avec les interprètes ?

Miet Warlop : Je savais exactement ce que je voulais. J'ai porté une attention particulière au casting : on n'y pense pas suffisamment mais on peut vraiment saboter son travail si on ne trouve pas les bonnes personnes pour l'incarner. À mon sens, il fallait une grande diversité de profils, que tous ne soient pas professionnels et qu'une connexion s'établisse entre nous. Et je crois que c'est une réussite, tous les interprètes ont une forte personnalité : il y a un philosophe, une

violoniste, un musicien de jazz – qui apporte une énergie très différente – ou un comédien qui chante. Cette connexion que propose la pièce commence par la connexion entre eux, dans la vie. Pour le processus de création, cela a été très précieux de travailler avec d'excellents musiciens, car ils pouvaient tester immédiatement toutes les idées et trouver des réponses aux questions que je me posais. Au fil du travail, c'est un processus de travail très collectif qui s'est mis en place. Chacun avait sa partie, je dirigeais l'ensemble avec des idées précises en tête mais même à cet endroit-là, les choses bougeaient car les objets ont leur propre dramaturgie, les corps ont leurs limites et la composition musicale façonne aussi le spectacle.

Quel sens donnez-vous à la présence d'un faux public sur scène ?

Miet Warlop : Cela crée une empathie. Nous venons d'enregistrer la musique en studio et, sans ce public, c'est complètement différent. Il est crucial. Avoir sur scène un *alter ego* du public, qui reçoit aussi la pièce, est un élément récurrent dans mon travail : le personnage obèse dans *Mystery Magnet*, par exemple, est là pour absorber les cauchemars. Le public peut donc se détendre parce qu'il y a déjà un public. Cela crée une distance. Dans *One Song*, le petit public sur scène qui acclame les musiciens est à la fois le reflet des spectateurs mais aussi un vecteur d'émotions : ce soutien, ces cris et ces encouragements, nous en avons envie et besoin dans la vie. Nous n'avons pas tant besoin d'une épaule sur laquelle nous appuyer que d'enthousiasme et d'amour pour nous aider à avancer.

Pensez-vous que ce mouvement de retour à votre première pièce va avoir une influence sur vos nouveaux projets ?

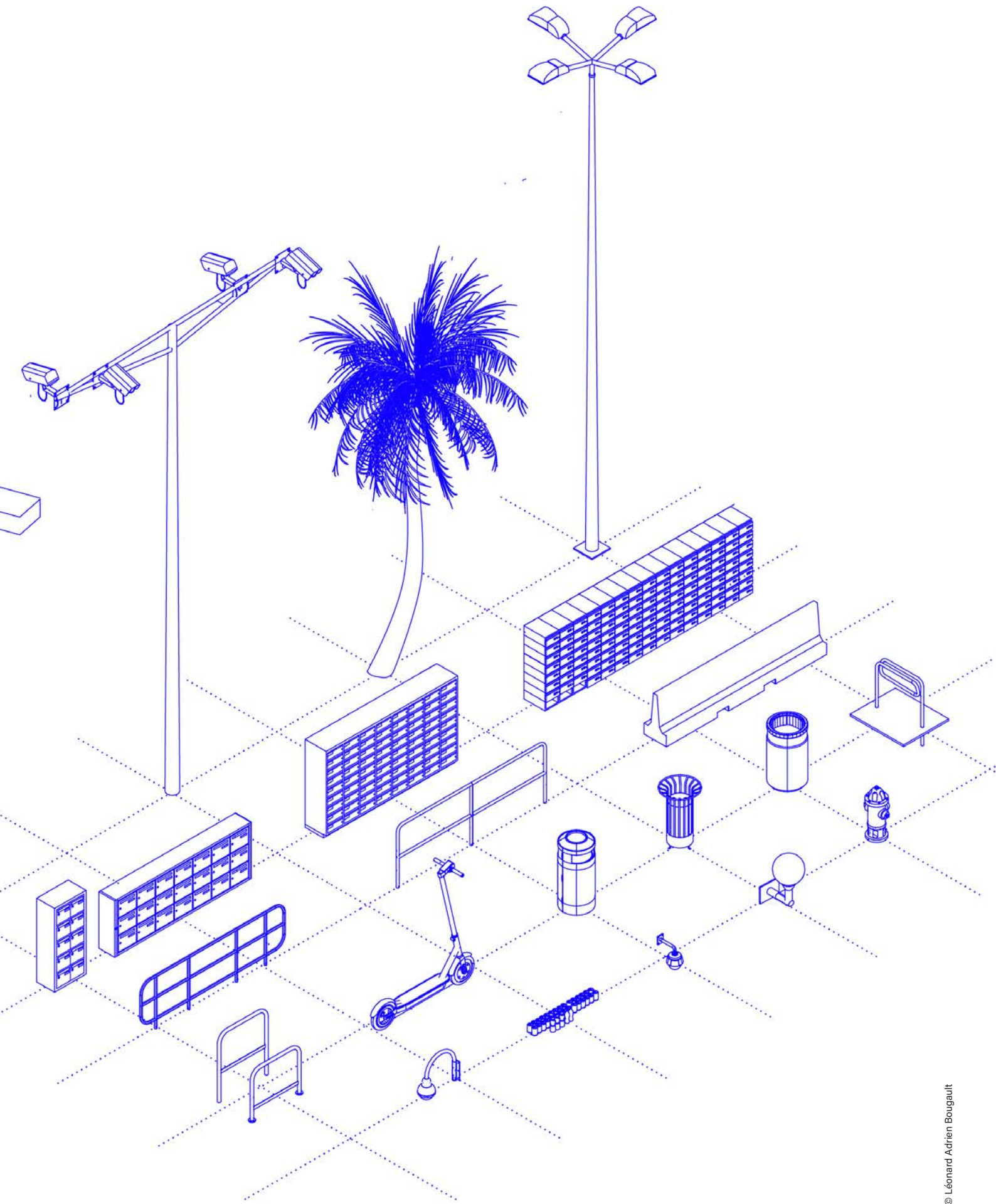
Miet Warlop : Pour moi, *One Song* est une nouvelle pièce. Bien sûr, elle reprend une idée ancienne et contient beaucoup de références à mes autres créations, mais elle est constituée par ces interprètes, ce texte et ce rythme. Peut-être marque-t-elle la fin d'un cycle. Ce n'est pas évident d'envisager la suite et pas uniquement parce que *One Song* rencontre un succès aux proportions inédites pour moi. *Mystery Magnet*, l'autre pièce « signature » de mon répertoire, est très visuelle. On pourrait considérer que j'ai deux façons différentes de travailler mon expression : l'une guidée en premier lieu par l'énergie et l'autre par le matériau. Que faire après une pièce aussi physique et extrême ? Sans doute autre chose que ce que j'avais imaginé. Quand je me pose et me demande ce que je veux voir après une telle bombe d'énergie, j'imagine plutôt un paysage, quelque chose de doux à l'œil, un voyage intérieur où le silence, la douceur et la beauté sont importants. Surtout, je veux tout oublier à nouveau. Mes meilleures pièces sont celles où je n'avais aucune idée de ce que je faisais ni d'où j'allais. Je suivais mes intuitions et l'énergie. Je crois que j'ai besoin de digérer *One Song* pour y être à nouveau prête.

Propos recueillis par Vincent Théval

BIOGRAPHIE

Miet Warlop

Miet Warlop, née en 1978 en Belgique, est diplômée d'un master en arts visuels à l'Académie royale des beaux-arts de Gand. Ses premiers travaux, *Proposition 1 : Réanimation* (2006), et *Springville* (2009) travaillent l'hybridation entre le vivant et des objets inanimés. Elle signe ensuite *Mystery Magnet* (2012), *Dragging the Bone* (2014), *Rocket that took off the grid* (2015) et *Fruits of Labor* (2016). En 2017, Miet Warlop crée et présente un cycle de performances d'arts visuels et d'installations en direct, *Nervous Pictures*, au KW Institute for Contemporary Art (Berlin), au Palais de Tokyo (Paris) et à Performatik (Bruxelles). À l'invitation du festival actoral, elle participe au cycle L'Objet des Mots, qui donne lieu au projet *Ghost Writer and the Broken Hand Break*, présenté en septembre 2018 au NTGent (Gand). Warlop coopère notamment avec l'auteur et curateur Raimundas Malasauskas, ainsi qu'avec le musicien Pieter De Meester. En 2018, elle crée la performance solo *Big Bears Cry Too*, avec Wietse Tanghe. Au fil des confinements dus à la pandémie de Covid 19, en collaboration avec Irene Wool, elle développe une plateforme en ligne, mobilisée dans le cadre de la sitcom *Slamming Doors*, un projet qui sert de préface au spectacle *Histoire(s) du Théâtre IV*. À l'automne 2021, Miet Warlop revisite la pièce *Springville*, créée en 2009, sous le nouveau titre *After All Springville*. Elle présente à l'été 2022 *ONE SONG : Histoire(s) du Théâtre IV* au Festival d'Avignon.



SONIA CHIAMBRETTO

Oasis Love

Conception, texte et mise en scène, Sonia Chiambretto
Avec la collaboration artistique de Yoann Thommerel
Avec Théo Askolovitch, Sonia Chiambretto, Lawrence Davis, Déborah Dozoul, Emile-Samory Fofana, Felipe Fonseca Nobre, Julien Masson
Assistanat à la mise en scène, Pierre Itzkovitch
Scénographie, Léonard Bougault
Création lumière et régie générale, Neills Doucet
Design graphique et typographique, Julien Priez
Création son, Thibaut Langenais
Création costumes, Étienne Diop

Production Le Premier épisode | Sonia Chiambretto & Yoann Thommerel
Administration et production Fanélie Honegger
Coproduction Théâtre Ouvert — Centre National des Dramaturgies Contemporaines ; Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN ; Comédie de Caen – CDN de Normandie ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre de Saint Nazaire – Scène Nationale ; Théâtre National de Strasbourg ; Les Nouvelles Vagues, Fondation Agnès B
Soutiens de la Drac Normandie ; région Normandie ; département du Calvados ; ville de Caen ; Adami ; Fonpeps
Avec la participation artistique du Jeune théâtre national
Sonia Chiambretto est autrice associée au Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN et à la Scène Nationale de Saint Nazaire
La compagnie Le Premier épisode est associée à la Comédie de Caen Centre Dramatique National
Sonia Chiambretto est représentée par L'Arche – agence théâtrale

Théâtre Ouvert, le Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

« Comme si faire parole était déjà faire émeute. » Pour l'autrice et metteuse en scène Sonia Chiambretto, le moteur poétique de sa pièce *Oasis Love* se trouve dans le sens de ce mot « émeute », littéralement : « créer de l'émotion ».

Pourquoi l'apparition des forces de l'ordre dans les cités périphériques aux grandes villes provoque-t-elle, toujours ou presque, dans un réflexe de fuite, la course des jeunes qui y vivent, et dans le même mouvement, la course des policiers ? Avec *Oasis Love*, Sonia Chiambretto pose cette question comme point de départ à son spectacle, forme résolument hybride, né d'un long travail de documentation, d'enquête et d'écriture sur l'ambiguïté de notre rapport à l'autorité. *Oasis Love* explore la puissance poétique de la course-poursuite, de l'exaltation, des corps épuisés. Celle d'une jeunesse qui court et trouve son souffle et sa fraîcheur dans cette chose qui fait tourner le monde : l'amour. Sous nos yeux se construit alors un espace où se réinventent effrontément les règles du vivre ensemble, révélant quelque chose comme l'atlas sensible d'un grand ensemble devenant peu à peu une oasis futuriste.

THÉÂTRE OUVERT

Du lun. 18 au sam. 30 septembre

Durée estimée : 1h20

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre Ouvert

Delphine Menjaud-Podrzycki

06 08 48 37 16 | dmenjaud@overjoyed.fr

ENTRETIEN

Oasis Love est très imprégné des expériences de terrain que vous menez dans certains quartiers populaires.

Sonia Chiambretto : J'ai habité moi-même dans ces quartiers populaires. Il est important pour moi de souligner que ces quartiers ne me sont en rien étrangers. Je suis toujours effarée de constater à quel point on regarde ces quartiers comme s'ils étaient « en dehors ». Pour moi, c'est très clairement l'inverse, ces quartiers sont au centre de tout et font preuve d'une créativité folle, s'y inventent par exemple des solidarités intergénérationnelles, les nouveaux contours d'un « vivre ensemble », à rebours des représentations qui imprègnent les imaginaires en France. Depuis qu'il y a TikTok, Instagram, etc., on a la preuve qu'il se produit des choses importantes dans ces endroits. Les jeunes gens qui y vivent sont hilarants, créatifs, on a presque du mal à suivre leur rythme. Quasiment des avant-gardes, souvent imitées, avec retard, et dont l'art, la mode ou la publicité s'approprient les codes. Je ne veux pas effacer pour autant les difficultés que peuvent traverser aussi ces quartiers, elles existent et sont souvent liées à une sorte d'abandon.

Depuis un an, je conduis des ateliers autour de la construction de la figure du « policier idéal » avec des enfants et adolescents des quartiers de la ville de Nanterre et de Marseille où j'habite. C'est très important pour moi de donner la parole aux plus jeunes d'entre-nous. Avant-hier, à la question « À quoi ressemblerait pour vous le policier idéal ? », un jeune garçon m'a répondu : « une policière ». Je ne l'aurais pas inventé.

Comment est né ce projet théâtral et hybride, Oasis Love ?

Sonia Chiambretto : Tout a commencé par un poème. J'étais en résidence en Seine-Saint-Denis dans un foyer d'adolescentes, c'était le printemps, on se promenait entre les barres d'immeubles avec Bintou et deux de ses amies du collège. On est rentrées dans une épicerie pour acheter des canettes d'Oasis Tropical et en sortant on est tombées sur l'interpellation brutale de plusieurs jeunes du quartier. On s'est rapprochées, les filles ont reconnu le cousin de l'une d'entre-elles. Le soir, Bintou m'a raconté l'arrestation, quelques mois plus tôt, de son grand frère. Au petit-matin, dans l'appartement familial, la police débarque et met tout le monde à genoux.

Oasis Love n'est jamais que la poursuite de cette exploration que je mène collectivement avec les outils qui sont les miens : la poésie et le théâtre. Ce premier poème raconte ça, il a pour titre « Juste, pas juste », c'est devenu le moteur poétique d'une réflexion sur l'ambiguïté de notre rapport à l'autorité, une réflexion qui ne me quitte jamais. C'est aussi pour moi une manière de renouer avec ma propre histoire familiale, traumatisée à répétition, au fil de l'histoire, par les agissements de la police française.

En parallèle, j'ai eu un véritable coup de foudre pour le film de Spike Lee, *Do the right thing*. Il montre comment, dans un quartier au bord de l'explosion, l'arrivée de la police peut agir comme une étincelle mettant de manière définitive le feu aux poudres. J'essaie de ne jamais être dans un positionnement à charge, ce qui m'intéresse, c'est d'analyser les mécanismes systémiques qui conduisent trop souvent les forces de l'ordre à osciller entre le « juste » et le « pas juste ».

Un fil rouge traverse par ailleurs toute la pièce, c'est celui de la course-poursuite.

Sonia Chiambretto : J'ai commencé par me demander pourquoi l'apparition des forces de l'ordre dans ces quartiers provoquait toujours ou presque, dans un réflexe de fuite, la course des jeunes qui y vivent, et dans le même mouvement, la course des policiers. Ces scènes quotidiennes, usantes pour tout le monde, pourraient paraître burlesque si elles ne se terminaient pas trop souvent par des drames.

Un deuxième motif se déploie dans la pièce, c'est celui de la course-poursuite amoureuse. Quand tu es adolescent, ta vie amoureuse, tu ne la vis pas chez toi mais dehors. En m'intéressant parallèlement à l'amour, je fais tout simplement le choix de parler de quelque chose dont tout le monde parle tout le temps, quelque chose qui fait tourner le monde, une chose à laquelle on ne s'attend pas, comme une oasis dans le désert : l'amour. J'ai souhaité construire une forme poétique révélant quelque chose comme l'atlas sensible d'un grand ensemble, à la périphérie d'une ville, qui se transforme peu à peu en oasis.

À quel moment le plateau s'est imposé dans ce parcours de création, long et très personnel ?

Sonia Chiambretto : Dans *Oasis Love*, il n'y a pas de récit unique, c'est une pièce résolument chorale. Pour moi, le travail sur la langue, le travail du rythme, celui des sonorités, du souffle, de l'inventivité formelle, priment sur la narration. J'aime dire que j'écris des « langues françaises étrangères ». Les faire entendre au théâtre, c'est peut-être tout simplement pour moi une manière de dire qu'elles comptent.

L'humour traverse aussi la pièce, un humour décapant qu'on retrouve souvent décuplé sur les réseaux sociaux : j'écris beaucoup à partir de cette matière. Avec les interprètes, nous cherchons à retrouver sur le plateau la sensation de cette écriture vive, rapide, physique.

Comment on occupe l'espace ? Qui a le droit de le faire ? Comment les corps dans un espace restreint, contraint, celui du plateau, peuvent-ils ouvrir de possibles brèches ? Je ramène aussi sur le plateau un répertoire de gestes recueillis depuis des années. Travailler sur la course-poursuite policière, c'est aussi travailler sur la question de la vitesse, de l'exaltation, de l'épuisement — de ce que tout cela produit sur les corps. Les six comédiens et comédiennes sur scène ont tous une histoire avec les violences policières. Ils ont tous une histoire avec l'amour. Ils dépassent le seul statut de témoin d'une histoire collective. Ils l'incarnent et en deviennent des acteurs à part entière.

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

BIOGRAPHIE

Sonia Chiambretto

Sonia Chiambretto est l'autrice d'une œuvre poétique qui décloisonne les genres littéraires. Façonnant une langue brute et musicale, elle dit écrire des « langues françaises étrangères », dans des textes qui sont alternativement montés par des chorégraphes et metteurs en scène, ou performés par l'autrice elle-même. Jusqu'en 2006, elle conçoit également, avec Vincent Hanrot et Christèle Huc, des dispositifs qui mêlent disciplines et individus durant des événements artistiques *in situ*, à Reims, Manosque ou Marseille. En résidence à Montévidéo (Marseille), elle écrit *CHTO interdit aux moins de 15 ans*, *12 Sœurs slovaques* et *Mon Képi blanc*. Portée sur l'interdisciplinarité, on trouve dans ses travaux ultérieurs *Guerre au quotidien* (2008), qui accompagne une création numérique de Rolf Kasteleiner, *POLICES !* (2011), chorégraphié par Rachid Ouramdane, ou encore *Gratte-Ciel* (2021), point de départ de la création d'Hubert Colas *Superstructure* (2022). Les textes de Sonia Chiambretto sont publiés aux éditions de l'Arche, chez Actes Sud-Papiers et aux éditions Nous ; elle a également à son actif plusieurs contributions dans des revues de poésie, dont *Action Poétique*, *IF*, *Espace(s)* et *Grumeaux*.



Lina Majdalanie et Rabih Mroué, *Hertraqät (Hérésies)* © Nora Rupp

LINA MAJDALANIE RABIH MROUÉ

Hartaqāt (Hérésies)

Conception et mise en scène, Lina Majdalanie et Rabih Mroué
 Textes, Rana Issa, *Incontinence* ; Souhaib Ayoub, *L'imperceptible suintement de la vie* ; Bilal Khbeiz, *Mémoires non fonctionnelles*
 Avec Souhaib Ayoub, Lina Majdalanie, Raed Yassin
 Musique, Raed Yassin
 Chorégraphie (*L'imperceptible suintement de la vie*), Ty Boomershine
 Vidéo, Rabih Mroué
 Lumière, Pierre-Nicolas Moulin
 Animation, Sarmad Louis
 Programmation vidéo, Victor Hunziker
 Stagiaire à la mise en scène, Juliette Mouteau
 Accessoires, Mathieu Dorsaz
 Costumes, Machteld Vis
 Traductions, Lina Majdalanie, Tarek Abi Samra, Tristan Pannatier

Production Théâtre Vidy-Lausanne
 Coproduction Printemps des Comédiens (Montpellier) ; Berliner Festspiele et HAU – Hebbel am Ufer Berlin dans le cadre de Performing Exiles ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre du Rond-Point (Paris) ; Festival delle Colline Torinesi (Turin) ; TPE Teatro Piemonte Europa (Turin) ; La rose des vents Scène nationale Lille Métropole Villeneuve-d'Ascq

Le Théâtre du Rond-Point et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Trois autobiographies libanaises exilées témoignent des passages de frontières, de celles qui séparent pays, époques, langues, classes sociales, genres ou religions. En trois chapitres, Lina Majdalanie et Rabih Mroué font s'entrelacer paroles, musiques et arts plastiques pour contrer la fatalité et célébrer les métamorphoses.

Lina Majdalanie et Rabih Mroué rassemblent dans *Hartaqāt (Hérésies)* les textes d'une autrice et de deux auteurs libanais contemporains : l'universitaire et activiste Rana Issa (*Incontinence*), le romancier Souhaib Ayoub (*L'imperceptible suintement de la vie*) et le poète et journaliste Bilal Khbeiz (*Mémoires non fonctionnelles*). Tous vivent en exil sans avoir vraiment quitté le Liban, demeurant dans l'entre-deux – ni vraiment dans une géographie nouvelle, ni vraiment chez soi, tant les frontières physiques, sensibles ou mentales deviennent floues, plastiques et asynchrones. Chacun à sa façon et avec mélancolie, autodérision et ironie, les trois chapitres du spectacle évoluent sur ce seuil mobile et flottant en s'alliant tour à tour avec la musique de Raed Yassin, la danse ou la vidéo de Rabih Mroué. Convoquant une grand-mère palestinienne analphabète et libre, le souvenir des nuits *queer* d'un Tripoli pas si lointain et l'expérience du déracinement, ils entretiennent les passages possibles entre les langues, les genres, les corps, malgré les contraintes et les faux-semblants autoritaires.

THÉÂTRE DU ROND-POINT

Du mar. 19 au sam. 30 septembre

Durée : 1h55

En arabe et en français, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre du Rond-Point

Hélène Ducharme, Éloïse Seigneur

01 44 95 98 47 | h.ducharme@theatredurondpoint.fr

01 44 95 98 33 | e.seigneur@theatredurondpoint.fr

Hartaqāt (Hérésies) en tournée :

Du 5 au 8 octobre 2023

Théâtre Vidy-Lausanne (Lausanne, CH)

Les 14 et 15 octobre 2023

Festival delle Colline - Teatro Astra (Turin, IT)

Les 21 et 22 novembre 2023

La Rose des Vents (Villeneuve-d'Ascq)

ENTRETIEN

Hartaqāt met en scène trois textes, de trois auteurs différents. Comment les avez-vous réunis ?

Rabih Mroué : Ces textes ont été écrits par des Libanais qui ont quitté le Liban, et ce sont aussi des écrivains – au sens où écrire est en effet leur activité principale. Leurs histoires et leurs textes sont aussi complémentaires : ils sont de trois générations différentes. Bilal Khbeiz est un journaliste et un intellectuel influent, la famille maternelle de Rana Issa est d'origine palestinienne et elle a grandi dans les camps de réfugiés du Sud-Liban, Souhaib Ayoub vient de Tripoli, la grande ville du Nord.

Enfin, ce sont aussi des rencontres. Nous connaissons Bilal Khbeiz depuis les années 90 à Beyrouth. Il a écrit sur notre travail et sur celui des artistes libanais de l'époque. Sa pensée libre, précise et courageuse a eu une forte influence sur nous. Il a payé le prix de ce courage, il a reçu des menaces et il a dû quitter le Liban.

Nous avons connu Rana Issa plus tard, d'abord à travers ses articles. Son autodérision pour décrire sa vie, sa famille ou le patriarcat nous impressionnait. Le texte que nous mettons en scène est à l'origine une commande que je lui avais faite dans le cadre d'un événement que j'organisais à Francfort. J'y avais aussi invité Souhaib Ayoub. Suite à sa lecture, nous avons souhaité lui commander un texte qui vienne s'insérer entre les deux autres.

Ces trois textes décrivent trois façons de traverser les frontières entre les pays, les générations, les genres, les langues... et montrent combien ces frontières sont toutes aussi figées et, à leur manière, violentes. Finalement ces textes interrogent le refus d'une situation assignée, l'isolement volontaire face à la majorité et le face-à-face avec la solitude.

Lina Majdalanie : Rana Issa décrit la transgression des conventions sociales et des règles patriarcales par une femme et à travers les générations, puisqu'elle évoque aussi la vie hors-du-commun de sa grand-mère, réfugiée palestinienne. Traductrice de profession, Rana interroge aussi la langue et le sens des mots. Bilal Khbeiz affronte les frontières politiques en homme libre : il est connu pour critiquer indépendamment la droite et la gauche. Ce positionnement flottant n'est pas du tout contradictoire avec l'engagement, au contraire, et peut-être particulièrement au Liban. Aujourd'hui, depuis la révolution, il est remarquable que ce type de pensée et de positionnement soit devenu commun. Enfin, Souhaib Ayoub rapproche les frontières entre les pays de celles entre les corps.

Rabih Mroué : Nous avons choisi ces textes aussi car ils évoquent notre propre situation. Nous avons sans doute le privilège d'avoir quitté le Liban volontairement, nous travaillons, nous vivons en paix. Mais nous n'avons quitté ce pays qu'en apparence.

Lina Majdalanie : C'est ce que décrit Bilal Khbeiz : tu es tout le temps là-bas, ta tête, tes émotions, tout ce que tu désires, tu le vis là-bas, à distance, comme par procuration. En même temps, tu te sens inefficace, impuissant, parce que tu es hors de l'espace public. Les trois textes, à leur manière, décrivent cette solitude.

Ils évoquent en effet les héritages du passé, les antécédents d'une situation donnée, le souvenir des grands-parents. Dans une de vos vidéos, Rabih Mroué, qui est projetée durant le troisième chapitre du spectacle, ce qui vient semble être fait de ce qui a eu lieu.

Rabih Mroué : Mon film traduit l'idée de cette chute sans fin, de ce tas de ruines qui s'accumule indéfiniment. Cela s'ajoute, se superpose et semble changer tout le temps, sans jamais devenir vraiment autre chose, sans transformation radicale. Ce film n'est pas une boucle, même s'il y ressemble : il évolue sans cesse, j'ajoute des images sans arrêt !

Un autre point : je ne peux pas parler pour ce qui est hors du Liban, mais dans ce pays, toutes les générations font comme si les générations précédentes n'avaient rien fait. Comme si nous commencions de zéro, comme si le monde débutait avec nous. Alors on ne peut pas comprendre comment déjouer la violence, et on est condamné à la subir.

Lina Majdalanie : L'histoire ne se répète pas. Passé, présent et futur se ressemblent parfois, mais il faudrait plutôt dire qu'ils s'entremêlent – ces textes en témoignent. Nous avons hérité d'un certain nombre de problématiques de l'Empire ottoman, auxquelles se sont ajoutées celles du colonialisme français – ou anglais, ailleurs dans la région. L'un et l'autre ont apporté du bon et du mauvais, mais n'ont pas été pensées et leurs conséquences persistent encore aujourd'hui. Plus tard viennent le communautarisme, les systèmes politiques confessionnels et clientélistes, puis la guerre. Idem. Les événements surgissent pour des raisons spécifiques mais ne sont pas séparés de ce qui les a précédés. Et nous vivons aujourd'hui dans une situation où, pour ceux qui auraient le pouvoir de le faire, il faut surtout que rien ne change.

Votre travail ne serait-il pas justement une tentative théâtrale de contrer la fatalité, celle-là même que vous venez de décrire ?

Lina Majdalanie : Oui, s'il y a de la colère, du refus, de l'opposition dans ces textes, il n'y a pas de désespoir. Ce sont des personnes qui continuent, qui pensent, prennent position tout en se regardant avec distance et autodérision – bref, qui sont vivantes. Et il y a autre chose : ces textes nous permettent d'être ensemble, de penser avec d'autres. C'est nouveau pour nous qui, habituellement, ne montons pas de textes. Cette sorte de dialogue collectif, avec les personnes présentes ou à travers les réflexions de ces auteurs, permet d'imaginer comment se renouveler, recommencer, continuer, bifurquer peut-être, réinventer une manière d'être ensemble. Oui, le futur est confus, sombre, impossible, mais ces auteurs et ces acteurs, ainsi que le musicien Raed Yassin qui nous accompagne sur cette création et dont la présence et la musique sont d'autres formes merveilleuses d'intelligence et de résistance, témoignent qu'une parole au présent est possible. Les projets politiques ou les partis confessionnels libanais promettent toujours des futurs incroyables, en se basant sur une prétendue renaissance d'un passé mythique, d'un Âge d'or improbable – mais ils ne parlent jamais du présent. Nous faisons le contraire.

Propos recueillis par Éric Vautrin

BIOGRAPHIES

Seul·e·s ou ensemble, Lina Majdalanie et Rabih Mroué produisent des pièces à forte charge critique, toujours en lien avec les contradictions et réalités du Liban, pays dont ils sont tous deux originaires. Les fictions qu'ils élaborent sont le plus souvent des enquêtes sociopolitiques qui trouvent leur forme indifféremment dans des installations, des performances, des conférences non académiques, des vidéos.

Lina Majdalanie

Actrice, autrice et metteuse en scène, Lina Majdalanie a écrit et dirigé plusieurs pièces, dont *Biokhraphia* (2002), *Appendice* (2007), *Photo-Romance* (2009), *33 rpm and a few seconds* (2012) et *Borborygmus* (2019). Elle a aussi réalisé *I had a dream, mom* (vidéo, 2006) et *Lina Majdalanie Body-P-Arts project* (projet de site Internet, 2007). Son travail interroge la citoyenneté, la place de l'être humain dans l'espace public, et, plus spécifiquement, celle du corps à l'ère de la mondialisation, d'Internet, de l'image virtuelle et de la société de surveillance. Lina Majdalanie exerce également la fonction de commissaire d'exposition pour des projets tels que *Motion-Less* (Tanzquartier, Vienne, 2009), *Vues* (Kunsthalle, Mulhouse, 2015), *Beyond Beirut* (Mousonturm, Frankfurt, 2016), et *Relatively universal* (HAU, Berlin, 2017).

Rabih Mroué

Acteur, metteur en scène, artiste visuel et dramaturge, Rabih Mroué (né en 1967, vit et travaille à Berlin) a écrit et dirigé plusieurs pièces, dont *Who's afraid of representation* (2005), *How Nancy wished that everything was an April fool's joke* (2007), *Photo-Romance* (2009), *33 rpm and a few seconds* (2012), *So little time* (2016) et *Borborygmus* (2019). Son travail, à la croisée du théâtre, de la performance et des arts plastiques, brouille les frontières entre réalité et fiction, utilisant vidéos, photographies et documents historiques afin de remettre en question l'hégémonie des archives. Il contribue également à la rédaction de *The Drama Review* (New York) et est cofondateur du Beirut Art Center (BAC).

Rabih Mroué au Festival d'Automne :

- 2016 *So little time* (Théâtre de la Bastille)
- 2016 *Pixelated revolution* (Jeu de Paume)
- 2014 *Riding on a cloud* (Théâtre de la Cité internationale ; Théâtre de Sartrouville et des Yvelines)
- 2014 *Trilogy - On three posters / The inhabitants of images / Pixelated revolution* (Théâtre de la Bastille)
- 2008 *L'Homme d'hier*, avec Tiago Rodrigues et Tony Chakar (Théâtre de la Bastille)
- 2007 *Qui a peur de la représentation* (Centre Pompidou)
- 2007 *How Nancy wished that everything was an April fool's joke* (Théâtre de la Cité Internationale ; La Ferme du Buisson)



JONATHAN CAPDEVIELLE

Caligula

Conception et mise en scène, Jonathan Capdevielle

Texte, Albert Camus

Assistante à la mise en scène, Christèle Ortu

Interprètes, Adrien Barazzone, Dimitri Doré, Jonathan Drillet, Michèle Gurtner, Marlène Saldana, Thomas Scimeca, Jean-Philippe Valour

Musiciens live, Arthur B. Gillette, Jennifer Eliz Hutt

Son, Vanessa Court

Lumière, Bruno Faucher

Musique originale, Arthur B. Gillette et Jennifer Eliz Hutt

Costumes, Colombe Lauriot Prévost

Conception scénographie, Nadia Lauro

Chorégraphie, Guillaume Marie

Production déléguée Association Poppydog

Production-administration Fabrik Cassiopée (Manon Crochemore / Mathilde Lalanne)

Coproduction T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre des 13 vents Centre dramatique national de Montpellier ; Le Quartz Scène nationale de Brest ; Chateauballon Liberté Scène nationale de Toulon ; Le Parvis, scène nationale de Tarbes ; Comédie de Béthune CDN ; L'Onde Théâtre Centre d'Art, Vélizy-Villacoublay ; Centre Dramatique National Besançon Franche Comté ; Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne Jonathan Capdevielle est artiste associé au T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National

L'association Poppydog est soutenue et accompagnée par la Drac Île-de-France / ministère de la Culture, au titre du conventionnement

Le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

T2G THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Du jeu. 21 septembre au lun. 9 octobre

L'ONDE THÉÂTRE CENTRE D'ART

Le mar. 19 décembre

Durée estimée : 2h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

L'Onde Théâtre Centre d'Art

Karine Joyeux, Priscilla Mabillot

01 78 74 39 08 | karinejoyeux@londe.fr

01 78 74 38 69 | priscillamabillot@londe.fr

Jonathan Capdevielle met en scène la chute de Caligula, entre fidélité au texte d'Albert Camus et relecture fragmentée en un dispositif plastique et sonore audacieux et une interprétation poussée dans ses derniers retranchements. Le chaos et l'art au cœur du pouvoir.

Si le court règne de Caligula a laissé l'image d'un tyran cruel, affairé à haïr le Sénat et gommer les limites entre liberté et arbitraire, Albert Camus lui donne une dimension plus romantique et absurde, dans la pièce qu'il publie en 1944. Un artiste au cœur du pouvoir. Idée complexe que le metteur en scène insufflé à son *Caligula*, en choisissant de mêler deux versions de l'œuvre, au fil d'une relecture portée par une impressionnante tectonique des écritures. Celle des interprètes et des corps en mouvements, innervés par un travail d'observation du monde d'aujourd'hui et traversés par les tensions du texte, mais aussi de leurs voix diffractées en chants et murmures. Celle du son et de la musique originale jouée au plateau, errante et instable. Celle de la scénographie : l'intrusion dans le théâtre d'un imposant et énergétique piton rocheux, où Jonathan Capdevielle organise le chaos et observe le long suicide d'un homme, tout entier absorbé par la quête d'une vérité sans fard, qui sape les structures, fait tomber les masques et fait vaciller la société. Un séisme intime et politique, dont les répliques font encore trembler.

Caligula en tournée :

Du 17 au 19 octobre 2023

Théâtre des 13 vents (Montpellier)

Les 7 et 8 novembre 2023

Les Quinconces L'espal (Le Mans)

Les 7 et 8 décembre 2023

Le Maillon (Strasbourg)

Les 13 et 14 décembre 2023

CDN de Besançon Franche-Comté

Du 14 au 16 mai 2024

Théâtre du Nord (Lille)

Les 23 et 24 mai 2024

Comédie de Béthune

Du 6 au 8 juin 2024

L'Arsenic, Centre d'art scénique contemporain (Lausanne, CH)

ENTRETIEN

Qu'est-ce qui vous a conduit à la pièce de Camus ?

Jonathan Capdevielle : Après avoir adapté des romans et travaillé sur l'autofiction, j'avais envie de me confronter à un type d'écriture purement théâtral. Le choix était vaste et je suis tombé sur Camus un peu par hasard, sur la foi du titre de la pièce, qui a résonné avec une passion que j'ai développée de longue date pour la Rome antique et les empereurs romains. J'avais notamment lu la *Vie des douze Césars* de Suétone, où le personnage de Caligula m'avait particulièrement frappé. Suétone en parle comme d'un tyran cruel, qui organise des orgies et exécute tous ceux qui lui résistent ou empêchent l'exercice de son pouvoir. Camus, lui, insiste sur sa passion pour l'art et une complexité qui va au-delà de l'aspect cruel du personnage. Il a su en faire non seulement un personnage politique mais aussi un artiste épris d'absolu au cœur du pouvoir. En imposant une sorte de mise en scène à l'intérieur même de la pièce, Camus en fait un empereur qui expérimente l'art dramatique, la musique et la danse.

La pièce évoque l'arbitraire politique mais aussi un goût pour une vérité entière qui n'est pas sans risque. C'est une vision de l'art comme un danger potentiel pour la société ?

Jonathan Capdevielle : Il y a beaucoup de Camus dans le personnage de Caligula. Il veut bouleverser l'économie politique, l'ordre établi. Caligula fait ce qu'il rêve de faire. Le mensonge, qui est souvent une affaire d'état, est son ennemi. Lui veut faire vivre le peuple dans la vérité, le libérer, et cela fait exploser le cadre dans lequel on essaie de le contraindre. Comme un artiste, il commente, questionne et pousse à bout les mécanismes du pouvoir dans le but de le mettre à nu.

Camus a écrit plusieurs versions de Caligula. Comment coexistent-elles dans la pièce ?

Jonathan Capdevielle : J'ai fait un montage des deux versions, en respectant l'ordre des scènes. Celle de 1941 a été remaniée en 1958 et teintée d'un discours politique plus net, qui atténue un peu le romantisme initial et il y a aussi pas mal d'humour. Cependant j'aime l'aspect plus spontané de l'écriture de jeunesse, de la première version, où les dialogues sont plus poétiques. En conséquence j'ai dû travailler cet équilibre en tenant compte de la portée philosophique du texte.

Il y a un autre élément d'hybridité dans votre mise en scène, dans le sens où vous travaillez à plusieurs humeurs possibles du personnage de Caligula, selon les représentations. Comment organisez-vous ce déploiement de possibles au sein de la pièce ?

Jonathan Capdevielle : Comme c'est un personnage qui décide, d'un coup, d'être complètement imprévisible et libre de ses actes, j'ai souhaité travailler sur cette liberté d'expression et de sentiments avec le comédien Thomas Scimeca, qui sait manier l'humour et l'absurde, nécessaire au jeu du personnage. En fonction de son humeur ou de son état, sa façon de jouer pourra varier tous les soirs, parfois drastiquement. J'aimerais qu'on soit dans une proposition qui évolue vers l'incontrôlable et qu'on puisse aller loin en termes de jeu et d'éclatement des codes et du cadre. Comme Caligula qui utilise tous les outils possibles pour arriver à ses fins et faire tomber les masques.

Comment créez-vous les conditions d'interprétation du texte ?

Jonathan Capdevielle : D'abord en procédant – en amont du travail au plateau – à une recherche autour de tous les personnages de la pièce, pour lesquels nous nous inspirons de figures qui composent la vie politique française actuelle ou passée et aussi de références cinématographiques. Ensuite, je collabore avec le chorégraphe Guillaume Marie, qui développe avec les interprètes un travail sur un état de conscience modifié à partir du tremblement. Dans la pièce, les corps réagissent aux actions de Caligula : il y a une tension permanente entre lui et le groupe formé par les sénateurs. Je veux traduire cette forme d'impuissance ou de contenance à travers un mouvement lié au tremblement, à différents degrés, comme sur une échelle de Richter. Quant à la scénographie créée par Nadia Lauro, c'est un objet en soi qui agit sur les corps. S'inspirant de l'image d'un bunker dans les Calanques que je lui ai proposée, elle a imaginé un dispositif qui intensifie la violence du dialogue entre la roche brute et son devenir, architecture ou ruine. C'est le rapport de forces entre différentes énergies (solaire, tectonique et architecturale) qui frappe dans ce paysage.

Chaque interprète est-il assigné à un personnage ?

Jonathan Capdevielle : L'ensemble des sénateurs est interprété en grande partie par deux interprètes, dont Adrien Barazonne. Le reste de la distribution est fidèle à celle proposée par Camus : Caesonia, la vieille amante nostalgique de Caligula, est interprétée par Michèle Gurtner ; Hélicon, esclave affranchi et complice de Caligula, est joué par Jonathan Drillet ; Cherea est interprété par Marlène Saldana, avec une éloquence qu'elle emprunte à Rachida Dati ; Dimitri Doré incarne le jeune poète qui entretient une relation amour/haine avec Caligula. L'idée est de déplacer le texte de Camus. Ce qui m'intéresse, c'est de voir les interprètes se réapproprier cette écriture forte mais peut-être un peu datée, en poussant leur interprétation vers les extrêmes, de sorte qu'elle révèle aussi leur personnalité. Pour cela, le contexte et le lieu sont essentiels, et cette calanque où s'est repliée cette assemblée en vacances avant le retour de l'empereur, va s'ajouter à l'interprétation que l'on peut faire du texte. Ce qui m'importe également, c'est d'accompagner ce texte-là vers un travail d'improvisation, à partir d'une musique originale créée avec Arthur Gillette et Jennifer Eliz Hutt, qui sont aussi interprètes. L'ensemble de l'œuvre de Camus est porté de manière organique, notamment avec les voix parfois chantées des comédiennes et comédiens qui seront très sollicitées.

Vous travaillez à nouveau sur le principe de dissociation corps/voix. Qu'est-ce que cela vous permet ?

Jonathan Capdevielle : Cela enrichit les différents discours proposés par le texte, en multipliant les couches de lecture. Il y a un travail sur le son et le hors-champ, sur ce qu'on entend et ce qu'on ne voit pas. Cela donne la possibilité de faire disparaître plus facilement les corps au profit des voix, de créer des scènes cachées. Comme dans un panoramique où le micro peut isoler des répliques du texte, plus ténues ou petites. Ce travail d'épaississement du réel est très organisé : les interprètes sont sonorisés et tout ce travail de chevauchement des textes et du son est rendu possible par le système de spatialisation des sources sonores, conçu et orchestré par Vanessa Court, qui collabore sur mes différentes pièces.

BIOGRAPHIE

L'écriture de la pièce se déploie via le texte, les interprètes, le décor, le son et la musique mais aussi par les costumes. De quelle façon ?

Jonathan Capdevielle : Le costume est important pour se situer et avec Colombe Lauriot Prévot nous cherchons à aller vers différentes esthétiques impulsées par Caligula, en particulier celle de la riviera italienne. Nous sommes dans un climat méditerranéen, où l'érotisme des corps est présent. Caligula lui-même est un personnage érotique, porteur d'une ambiguïté qui finit par contaminer certains, qui se laissent aller à son jeu. Le Caligula de Camus est un empereur tyrannique travaillé par des sentiments complexes et ambivalents. Il est tiraillé entre une liberté sans frontières et l'exercice d'un pouvoir sans limite. Pour moi, c'est un personnage radical qui fait le choix de la solitude. Il est à la fois le tyran désabusé et le poète, qui face à la douleur humaine décide de se désolidariser du monde, en choisissant de mettre en scène sa mise à mort et de rester, comme il le dit, « encore vivant ».

Propos recueillis par Vincent Théval

Jonathan Capdevielle

Né en 1976, formé à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Jonathan Capdevielle est interprète pour Marielle Pinsard, Yves-Noël Genod ou encore Vincent Thomasset. Il collabore également avec Gisèle Vienne sur la plupart de ses spectacles, dont *Showroomdummies* (avec Étienne Bideau-Rey, 2001), *I Apologize* (2004) ou encore *Jerk* (2008). En 2007, Jonathan Capdevielle crée la performance *Jonathan Covering* au Festival Tanz im August à Berlin, point de départ de sa pièce *Adishatz/Adieu* (2010). Il y explore la question de l'identité, de la mémoire et de la confusion des genres, thématiques qui se retrouvent dans ses spectacles ultérieurs, dont *Saga* (2015) et *Cabaret Apocalypse* (2017). En novembre 2017, il signe *À nous deux maintenant*, adaptation du roman *Un crime* de Georges Bernanos, puis en 2019 *Rémi*, d'après *Sans famille* d'Hector Malot, un diptyque composé d'un spectacle et d'une fiction audio. Il poursuit également des collaborations avec plusieurs artistes, dont Jérôme Marin et Marco Berrettini pour *Music All* (2021) et Jean-Luc Verna pour *Sinistre et festive* (2023). Jonathan Capdevielle est artiste associé au T2G Théâtre de Gennevilliers et membre de l'Ensemble Associé au Théâtre des 13 vents, Centre Dramatique National de Montpellier.

Jonathan Capdevielle au Festival d'Automne :

- 2021 *Music all*, avec Marco Berrettini et Jérôme Marin (T2G Théâtre de Gennevilliers)
- 2019 *Rémi* (Théâtre Nanterre-Amandiers ; Théâtre Cinéma de Chosiy-le-Roi ; La Ferme du Buisson ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)
- 2017 *À nous deux maintenant* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2017 *Adishatz/Adieu* (Théâtre du Rond-Point)



SYLVAIN CREUZEVault

Edelweiss (France Fascisme)

Mise en scène, Sylvain Creuzevaul
Interprètes, Juliette Bialek, Valérie Dréville, Vladislav Galard,
Pierre-Félix Gravière, Arthur Igual, Charlotte Issaly, Frédéric
Noaille, Lucie Rouxel et Antonin Rayon, musicien
Dramaturgie, Julien Vella
Assistanat mise en scène, Ivan Marquez
Lumière, Vyara Stefanova
Création musique et son, Antonin Rayon
Scénographie, Jean-Baptiste Bellon, Jeanne Daniel-Nguyen
Maquillage et coiffures, Mityl Brimeur
Costumes, Constant Chiassai-Polin

Production Le Singe (Élodie Régibier)
Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe ; Festival d'Automne
à Paris ; La Comédie de Saint-Étienne ; Théâtre Garonne-
Toulouse ; L'Empreinte scène nationale Brive-Tulle ; La Comédie
de Béthune ; Points communs scène nationale de Cergy-Pontoise
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre national
Construction du décor aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe
La compagnie est soutenue par la Drac Nouvelle-Aquitaine / ministère
de la Culture

L'Odéon-Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Dans *Edelweiss (France Fascisme)*, conçu comme le pendant français à son travail sur *L'Esthétique de la résistance*, Sylvain Creuzevaul met en scène les figures politiques et intellectuelles de la Collaboration. Et prend le risque de sonder un passé qui n'a peut-être jamais été aussi présent.

Sur scène, quatre comédiennes, quatre comédiens, et un musicien dont les synthétiseurs modulaires bardés de câbles évoquent les postes de radio du siècle dernier. Ils et elles sont Pierre Laval, Fernand de Brinon, Louis-Ferdinand Céline, Lucien Rebatet, Robert Brasillach ou Pierre Drieu la Rochelle, entre autres noms sulfureux à jamais rattachés à l'une des pages les plus noires de l'histoire de France... Après avoir travaillé sur le Comité de salut public de 1793, les écrits de Marx et certains mouvements sociaux du XIX^e siècle, Sylvain Creuzevaul se risque à l'autre bout de l'échiquier politique, et met les figures politiques et intellectuelles du fascisme français à l'épreuve du théâtre. De Vichy à Sigmaringen, de la Collaboration à l'épuration, puis à la construction du grand récit national gaullien, entre farce et tragédie, il poursuit avec *Edelweiss (France Fascisme)*, conçu comme le pendant français à son *Esthétique de la résistance*, son exploration des rouages des luttes politiques et de la capacité de résistance des êtres et des œuvres, sondant les racines d'un mal qui n'a peut-être, malheureusement, jamais été aussi contemporain...

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER

Du jeu. 21 septembre au dim. 22 octobre

Durée estimée : 2h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Odéon-Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher

01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

Edelweiss (France Fascisme) en tournée :

Du 28 février au 5 mars 2024

Théâtre Garonne (Toulouse)

SYLVAIN CREUZEVault

L'Esthétique de la résistance

D'après le roman de Peter Weiss

Adaptation et mise en scène, Sylvain Creuzevault

Interprètes – Groupe 47 de l'École du TNS, Jonathan Bénéteau de la Prairie, Juliette Bialek, Yanis Bouferrache, Gabriel Dahmani, Hameza El Omari, Jade Emmanuel, Felipe Fonseca Nobre, Charlotte Issaly, Vincent Pacaud, Naïsha Randrianasolo, Lucie Rouxel, Thomas Stachorsky, Manon Xardel et Boutaina El Fekak, Vladislav Galard, Arthur Igual, Frédéric Noaille

Scénographie, Loïse Beauseigneur, Valentine Lè

Costumes, Jeanne Daniel-Nguyen, Sarah Barzic

Lumière, Charlotte Moussié

Son, Loïc Waridel

Vidéo, Simon Anquetil

Assistanat à la mise en scène, Ivan Marquez

Dramaturgie, Julien Vella

Composition musicale, Pierre-Yves Macé

Maquillage et coiffure, Mityl Brimeur

Production Théâtre National de Strasbourg / Coproduction Compagnie Le Singe / Production déléguée Compagnie Le Singe

L'Esthétique de la résistance est publié aux éditions Klincksieck (2017), traduction E. Kaufholz

Peter Weiss est représenté par l'Arche – agence théâtrale

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

Avec *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, roman phare du XX^e siècle, Sylvain Creuzevault continue de sonder au plateau les rouages de l'histoire des luttes politiques, et de la capacité de résistance des êtres et des œuvres.

Après avoir sillonné durant quinze ans le XIX^e siècle et l'œuvre de Dostoïevski, Sylvain Creuzevault poursuit au XX^e siècle son inlassable excavation d'une certaine histoire du socialisme et des luttes sociales – et à travers elle des potentialités théâtrales des monuments de la littérature. Avec *L'Esthétique de la résistance* de l'allemand Peter Weiss, paru en trois tomes entre 1971 et 1981, c'est un nouveau roman-monde qu'il aborde, grand-œuvre testamentaire que l'on a pu comparer à Proust ou Walter Benjamin : une histoire collective (et mélancolique) de la résistance au fascisme et des luttes ouvrières allemandes, à travers l'itinérance, de 1937 à 1945 et de Berlin à l'Espagne, d'un jeune ouvrier antifasciste et de ses camarades, dont les rencontres ont lieu dans des musées ou des galeries, face aux grandes œuvres que l'art a suscitées en réponse à la barbarie. La résistance politique serait-elle un art ? Ou bien est-ce l'œuvre d'art qui peut être une arme ? Et pour combien de temps ? À travers cette dantesque histoire de l'art de la résistance, Peter Weiss et Sylvain Creuzevault sondent les rouages de l'engagement politique, du refus du renoncement, et de ce qu'il en reste lorsque les sociétés mettent le cap au pire.

MC93

Du jeu. 9 au dim. 12 novembre

Durée : 5h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin

myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

TNS

Anita Le Van

06 20 55 35 24 | info@alv-communication.com

ENTRETIEN

Vous avez commencé par travailler sur L'Esthétique de la résistance en petits groupes, avec ce que vous avez appelé les « Conseils Arlequin ». Pourquoi ?

Sylvain Creuzevault : *L'Esthétique de la résistance* fait partie de ces romans dont on ne dit pas : « Je l'ai lu », mais que l'on visite tout le temps. C'est un travail proprement surhumain, presque « impossible » au sens lacanien du terme, qu'à la fin de sa vie, Peter Weiss a produit avec ce livre. Au point que je me suis souvent dit que cette somme n'était pas faite pour un seul individu. C'est d'ailleurs ce que j'ai toujours trouvé génial dans le procédé de Weiss : alors que normalement, quand on est face à un écrivain, il y a un rapport de solitude à solitude, de personne à personne, ce livre-là a ceci de sidérant qu'il invite immédiatement à la lecture collective, un exercice qu'on fait très peu. Sa forme très dense : le roman est composé de 3 livres, divisés chacun en 2 parties, chaque partie étant constituée de paragraphes qui se présentent sous forme de blocs extrêmement longs et compacts. Elle appelle à allier ses forces, ses énergies, ses désirs, à s'associer à plusieurs, comme on peut le faire face à une matière qu'il n'est pas possible de transformer seul... En ce sens, sa forme traduit son contenu même, puisqu'il y est question de la lutte antifasciste, et des raisons historiques pour lesquelles - en Allemagne, puis dans toute l'Europe - les forces de gauche n'ont pas réussi à s'unir pour contenir la montée des différentes formes de fascisme européen.

Pendant le confinement et la fermeture des théâtres, j'ai eu ainsi la possibilité de commencer d'y travailler avec d'autres. L'idée des Conseils Arlequin - il y en a eu à Strasbourg, Colmar, Aubervilliers, Limoges... -, c'était d'allumer des petits feux, de produire de petites formes de quarante-cinq minutes, pour un acteur et une actrice : à chaque fois, une œuvre citée par le roman était reproduite et on proposait une mise en jeu devant cette œuvre et avec elle. Il s'agissait d'aller jouer en dehors des théâtres, pour des personnes qui étaient sur leur lieu de travail ; de mettre en relation, de construire une école du regard, que j'ai appelé le Parti de l'École.

L'une des particularités de ce roman est en effet la place qu'y tiennent les œuvres d'art...

Sylvain Creuzevault : Oui. Pendant qu'ils font la guerre, ou plutôt pendant qu'ils sont plongés dans la catastrophe comme dans les cercles de l'Enfer - car c'est vraiment un roman qui va vers l'anéantissement -, le narrateur et ses amis prolétaires traversent un certain nombre d'œuvres d'art, les étudient, en essayant de s'approprier les outils de lecture qui leur permettraient de lire la confusion du monde dans lequel ils évoluent. C'est comme une histoire de l'art du point de vue de la lutte des classes, ou une histoire de la lutte des classes à travers les arts. Durant tout le livre, ces jeunes gens, issus d'un milieu social qui n'a pas accès à ces œuvres détenues par la bourgeoisie, vont essayer de se construire leurs propres outils, leur propre lecture de cette généalogie artistique. C'est une école du regard : comment on se forge un regard autre que celui de la classe qui nous opprime ou contre laquelle on lutte pour obtenir de meilleures conditions d'existence, comment on construit nos propres interprétations... La phrase la plus importante du début du roman, c'est : « Pour nous, étudier, c'était déjà se révolter. ». Ce livre n'est pas du tout drôle ! Mais il est passionnant de travailler sur cette matière avec les actrices et acteurs du Groupe 47 de l'École du TNS, de travailler sur des jeunes gens de 1937 avec des jeunes gens nés au XXI^e siècle.

En quel sens ?

Sylvain Creuzevault : Parce que le monde néolibéral dans lequel ils sont nés produit tellement d'incendies, tellement de fumée, qu'il s'isole et s'insularise du continent historique - c'est d'ailleurs son vœu, que de construire une sorte d'éternel présent de la marchandise - au point que nous ne percevons plus les catastrophes qui se produisent partout. On ne voit plus d'où on vient. Étudier ce genre de livre avec eux est une manière de lancer un grappin à travers les fumées pour venir se replanter sur un continent historique. Et ce travail, quand je le vois là, me paraît lui aussi impossible. Il y a quelque chose de magnifique à essayer de le faire exister dans un monde qui semble, par ailleurs, constitué pour que ce genre de choses n'existe pas - où ce genre de texte peut paraître élitaire et presque antidémocratique, alors même que c'est l'inverse qui est le foyer de son mouvement. C'est l'ironie de l'histoire. Nous avons commencé en décembre 2021, durant le confinement. Quelques mois plus tard est venu le mouvement de lutte contre la réforme de l'assurance chômage : ces jeunes gens se sont mis en grève, ils ont occupé leur théâtre et commencé à organiser une certaine forme de vie collective et militante. Puis Poutine a agressé l'Ukraine. Tout à coup, ces villes qu'ils avaient découvertes un an plus tôt dans la lecture et qui leur semblaient appartenir à un récit mythologique - Donetsk, Marioupol - prenaient une dimension très concrète... Tout à coup, une réalité a surgi comme un bloc et agi comme une gigantesque chambre d'écho avec le livre. C'était comme un stage intensif : à mesure que je revenais au TNS, ce qui nous environnait faisait s'allumer dans le texte de plus en plus de miroirs. Ce qui au départ était un travail d'école rentrait en fusion avec certaines situations présentes, c'était fou !

Comment avez-vous travaillé pour produire du théâtre à partir de ce roman ?

Sylvain Creuzevault : Je me suis servi du fait que dans le livre, on a justement cette généalogie de l'histoire de l'art. Pour visiter *L'Esthétique de la résistance* avec les dix-sept actrices et acteurs - treize sont issu.e.s du Groupe 47, et quatre de la compagnie -, j'ai travaillé via certaines formes d'écriture théâtrale et de jeu scénique qui ont en commun d'exiger de l'acteur un art de la distance. On a utilisé le théâtre de tréteaux, le théâtre agit-prop, le théâtre épique brechtien, le théâtre documentaire (dont Peter Weiss a été l'un des inventeurs), le théâtre-récit - des formes qui cherchent à ne pas aveugler le spectateur, mais au contraire à présenter le monde et les situations humaines comme modifiables. Tous ces théâtres-là forment une généalogie de ce que j'appelle le « théâtre des distances », qui me permettait d'une part d'aborder l'adaptation du texte du roman, qui pour moi appartient à cette généalogie sur le plan littéraire, et d'autre part de construire une arche pédagogique, c'est-à-dire de transmettre à ces jeunes avec qui j'allais travailler pendant six mois, un ensemble de techniques. Puisque l'art de l'acteur, c'est un agencement de techniques, ce n'est pas simplement la question de la subjectivité et de l'affirmation de soi. Autrement, le théâtre devient un discours, sorti du domaine des arts.

EDELWEISS (France Fascisme) est selon vous le pendant français à L'Esthétique de la résistance : est-ce à dire qu'il a comme émergé de ce travail ?

Sylvain Creuzevault : J'avais été assez amusé de noter, dans *L'Esthétique de la résistance*, l'absence de la situation française. Et je comprenais que mon amusement venait du fait que j'étais français, et que comme beaucoup de Français,

j'avais cette espèce d'inclination à penser que la Seconde Guerre mondiale se passe à l'Ouest - ce qui, pour la plupart des Européens, est évidemment une blague française (*rires*). Il y avait d'un côté cette absence, et de l'autre, une envie de me poser la question de savoir s'il existait un fascisme à la française, de me pencher sur les figures politiques et artistiques de « l'extrême droite », et plus particulièrement ce conflit entre les nationalistes français et les nationalistes pro-allemands, entre vieille droite maurrassienne et jeunes « ultras ». Les trajectoires ambiguës de bon nombre de ces figures, ce que j'appelle le jeu des contraires, m'intéressaient énormément. Il n'y a pas que le jeu des gens de l'extrême-gauche qui passent à l'extrême-droite, mais aussi des situations politiques, des opportunités et des opportunismes, comme d'habitude : des déchirements, des oxymores, des contradictions absolues qui produisent un potentiel théâtral important.

Nous regardons donc les écrivains, les artistes, les politiques pendant le régime de Vichy - plus particulièrement à partir de la rupture du pacte germano-soviétique le 22 juin 1941 - et jusqu'à Sigmaringen : 2 000 ou 3 000 personnes dans un village, dominé par un rocher où se dresse un château appartenant à une vieille famille aristocratique allemande et sur lequel on plante un drapeau français... C'est la bouffonnerie la plus totale, le cinquième acte shakespearien par excellence.

Votre méthode de travail est-elle la même que pour vos autres pièces historiques, comme Notre terreur ou Le Capital et son singe ?

Sylvain Creuzevault : Oui, dans la dramaturgie collective, chaque acteur et chaque actrice est dédié à la fréquentation d'une ou plusieurs figure(s) historique(s), non seulement pour les incarner, mais aussi pour les transmettre aux autres : Charlotte Issaly travaille sur Robert Brasillach, Vladislav Galard sur Drieu La Rochelle, Lucie Rouxel sur Lucien Rebatet, Valérie Dréville sur Brinon et Maurras, Arthur Igual sur Laval, etc. Il est tout à fait passionnant de voir combien le fascisme a produit à l'époque une immense séduction - c'est un mouvement révolutionnaire et un mouvement de masse, d'abord anti-républicain, puis viscéralement anti-bolchévique. Et d'observer la scission entre la génération de ceux qui ont fait la guerre - qui passent du pacifisme au pétainisme - et la suivante : quand on lit Brasillach, Rebatet, Pierre-Antoine Cousteau, on ne lit pas tout à fait Céline et Drieu la Rochelle...

C'est ce qui nous permet de réfléchir à la manière de représenter ça. Qu'est-ce que cela pourrait signifier, de regarder cette période - qui est sans doute celle qui a fait l'objet du plus grand nombre d'études et de « biens culturels » - d'un point de vue théâtral ? Y a-t-il un point à partir duquel on peut regarder théâtralement cette séquence, les êtres qui l'ont constituée, les rapports de force qui ont organisé la situation ? Est-ce qu'on la « farce », est-ce que ça joue si on la farce, est-ce qu'il faut le faire ? Par moments, faire de la comédie ne semble pas inopérant, alors que faire du documentaire, oui... Il y a un réel danger à travailler sur ce genre de textes, je le sens bien. Parfois, on se demande s'il est vraiment possible d'aborder cette chose-là sans en faire la promotion. Parce qu'on est rentré dans un moment où il y a une jouissance du pire qui circule. À grande intensité.

Justement, quel sens y a-t-il à mettre en scène ce projet aujourd'hui, où la menace semble n'avoir jamais été aussi concrète...

Sylvain Creuzevault : La généalogie philosophique, historique, politique et théâtrale dans laquelle je me reconnais. La

manière dont j'ai pensé la construction de ma compagnie. La volonté de faire un théâtre d'ensemble. Tout m'a toujours porté à croire que la résistance n'était pas un projet éditorial - si vous voyez ce que je veux dire... Ce que je déteste, ce sont les dramaturgies dans lesquelles, encore aujourd'hui, un auteur montre par exemple une famille des années 1930 en se demandant pourquoi les gens n'ont pas vu la chose venir, comment ils ont pu être à ce point aveugles. Mais la question n'est pas là : tout le monde a vu la chose venir, comme tout le monde la voit venir aujourd'hui ! La question, qui se posait dans les années 1920 et 1930 comme elle se pose aujourd'hui, c'est : pourquoi on n'agit pas ? Alors, que peut le théâtre là-dedans ? Pas grand-chose. Est-ce qu'il peut rire avec tout ça ? Sans doute. Est-ce qu'en rigolant, il peut quand même raconter deux ou trois trucs ? C'est possible...

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Sylvain Creuzevault

Né en 1982, cofondateur du groupe d'ores et déjà, Sylvain Creuzevault fait ses débuts de metteur en scène en 2003 avec *Les Mains bleues* de Larry Tremblay, puis monte en 2005 *Visage de feu* de Marius von Mayenburg. À l'Odéon, il participe à la création de *Fœtus* dans le cadre du Festival Berthier '06, puis monte *Baal* de Brecht (2006). L'année suivante, il monte *Le Père Tralalère* au Théâtre-Studio d'Alfortville (2007), repris à La Colline, où Sylvain Creuzevault crée également *Notre terreur* (2009). Se suivent, dans le cadre du Festival d'Automne, *Le Capital et son Singe* (2014) et *ANGELUS NOVUS AntiFaust* (2016), créé au TNS. Depuis 2016, il est installé à Eymoutiers, en Haute-Vienne, où il transforme d'anciens abattoirs en lieu de théâtre avec le groupe Ajedtes Erod. Artiste associé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis 2016, il consacre un cycle à Dostoïevski, avec *Les Démons* en 2018, *Le Grand Inquisiteur* en 2020 et *Les Frères Karamazov* en 2021.

Sylvain Creuzevault au Festival d'Automne :

- | | |
|------|---|
| 2022 | <i>Les Frères Karamazov</i> (La Ferme du Buisson ; Théâtre-Sénart, Scène nationale ; Odéon - Théâtre de l'Europe) |
| 2021 | <i>Les Frères Karamazov</i> (Odéon - Théâtre de l'Europe ; Points Communs / Théâtre des Louvrais) |
| 2020 | <i>Le Grand Inquisiteur</i> (Odéon - Théâtre de l'Europe) |
| 2018 | <i>Les Démons</i> (Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier ; Points Communs / Théâtre des Louvrais) |
| 2018 | <i>Les Tourmentes</i> (MC93) |
| 2016 | <i>ANGELUS NOVUS AntiFaust</i> (La Colline - Théâtre National ; La Scène Watteau ; Points Communs / Théâtre des Louvrais) |
| 2014 | <i>Le Capital et son Singe</i> (La Colline - Théâtre National ; La Scène Watteau) |
| 2010 | <i>Notre terreur</i> (La Colline - Théâtre National ; La Scène Watteau) |
| 2009 | <i>Notre terreur</i> (La Colline - Théâtre National) |
| 2009 | <i>Le Père Tralalère</i> (La Colline - Théâtre National) |
| 2006 | <i>Baal</i> (Odéon - Théâtre de l'Europe) |



FRANÇOIS GREMAUD

Carmen.

Concept et mise en scène, François Gremaud
Interprète, Rosemary Standley
Musique, Luca Antignani, d'après Georges Bizet
Musiciennes et musiciens en alternance, Laurène Dif, Christel Sautaux, Tjasha Gafner, Célia Perrard, Héléna Macherel, Irène Poma, Sandra Borges Ariosa, Anastassia Lindeberg, Bera Romairone, Sara Zazo Romero
Texte, François Gremaud, d'après Henri Meilhac et Ludovic Halévy
Assistant à la mise en scène, Emeric Cheseaux
Apports dramaturgiques, Benjamin Athanase
Lumière, Stéphane Gattoni – Zinzoline
Son, Anne Laurin

Production 2b company
Coproduction (en cours) Théâtre de Vidy-Lausanne ; Théâtre de la Cité – CDN Toulouse Occitanie ; Espace 1789, scène conventionnée d'intérêt national – art et création – pour la danse de Saint-Ouen ; Espace Jean Legendre – Théâtre de Compiègne
Résidence Théâtre National de Bretagne (Rennes)
La 2b company est au bénéfice d'un Contrat de Confiance de la Ville de Lausanne et d'une Convention de Subvention du Canton de Vaud Avec le soutien de Loterie Romande ; Fondation Leenaards ; Ernst Göhner Stiftung ; Fondation suisse des artistes interprètes SIS

Le Théâtre de la Ville-Paris, et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

THÉÂTRE DE SURESNES JEAN VILAR

Le ven. 22 septembre

MALAKOFF SCÈNE NATIONALE - THÉÂTRE 71

Les mar. 03 et mer. 04 octobre

THÉÂTRE DE LA VILLE / LES ABBESSES

Du mer. 18 au dim. 22 octobre

ESPACE 1789 / SAINT-OUEN, SCÈNE CONVENTIONNÉE DANSE

Les jeu. 16 et ven. 17 novembre

Durée : 2h

Dates de tournée page 36

Carmen. n'est pas Carmen : Carmen. est une pièce théâtrale et chantée qui parle de Carmen, tragique opéra-comique le plus joué au monde. François Gremaud réécrit pour Rosemary Standley et cinq musiciennes une réduction sur mesure de l'œuvre de Bizet. Avec joie, la chanteuse incarne celle qui provoque le chaos et engendre l'action : la liberté.

Seule, une oratrice raconte *Carmen*, son contexte de création, sa fable et ses résonances actuelles. De formation lyrique, Rosemary Standley, chanteuse de Moriarty et Birds on a Wire, réinterprète librement aussi bien la folk américaine que le maloya. Elle est cette oratrice qui, emportée par la passion, parle jusqu'à chanter et endosser plusieurs rôles pour retracer le destin de l'héroïne. Après *Phèdre ! et Giselle...*, François Gremaud clôt sa trilogie sur les figures féminines tragiques des arts vivants classiques. Pour faire entendre les mots, il condense le livret original de Ludovic Halévy et Henri Meilhac tandis que Luca Antignani, pour faire entendre la musique, compose une synthèse pour flûte, harpe, violon et saxophone, auxquels il adjoint l'accordéon, instrument populaire par excellence. Si aujourd'hui, *Carmen* est une œuvre qui provoque encore et autrement, *Carmen*. incite à la joie, cette force vitale.

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de Suresnes

Dominique Berolatti

06 14 09 19 00 | dominiqueberolatti@gmail.com

Malakoff scène nationale

ZEF-Bureau - Isabelle Muraour

01 43 73 08 88 | isabelle@zef-bureau.fr

Théâtre de la Ville

Audrey Burette

06 46 78 19 97 | aburette@theatredelaville.com

Espace 1789 / Saint Ouen

Johanne Poulet

01 40 11 50 23 | jpoulet@espace-1789.co

ENTRETIEN

Carmen. est le dernier opus d'un cycle dédié aux œuvres classiques qui consacrent des héroïnes tragiques. Ce point après Carmen succède au point d'interrogation après Phèdre et aux points de suspension après Giselle. Que signifie cette ponctuation qui différencie votre pièce de l'œuvre originale ?

François Gremaud : Le grammairien Jacques Drillon prête au point posé à la fin d'une phrase brève un pouvoir exclamatif qui a l'avantage (par rapport au point d'exclamation) non pas d'exprimer mais de provoquer l'étonnement, de condamner le lecteur ou la lectrice à s'émerveiller. Cette provocation se situe à l'endroit du personnage de Carmen, dont l'immense liberté d'aimer défie, et de l'œuvre de Bizet, dont la première représentation en 1875 fit scandale. Le point traduit parfaitement ce que je cherche dans cette pièce : contrairement à Phèdre qui est soumise à la volonté des dieux et à Giselle qui est soumise à une sorte de destin, Carmen est la première des trois héroïnes à être profondément libre.

Les précédentes pièces de cette trilogie reposent sur vos rencontres avec leurs interprètes : Romain Daroles et Samantha van Wissen. Comment avez-vous rencontré Rosemary Standley ?

François Gremaud : En 2021, au Festival d'Avignon, j'évoque à la personne qui m'a assisté sur *Phèdre !* le fait que je cherche une interprète pour Carmen qui serait également un coup de cœur. Au même moment, j'entends la voix d'une femme chanter du jazz et je me dis : « c'est elle », sans savoir que cette voix était celle de la chanteuse de Moriarty ! Je n'ai pas choisi Rosemary Standley parce qu'elle serait une Carmen, de la même façon que Samantha et Romain ne sont ni Giselle ni Phèdre mais parce que dans son art, elle se réapproprie les grandes chansons avec une liberté qui s'apparente à celle du personnage.

En effet, Rosemary Standley a une formation lyrique et elle est connue pour traverser les styles, de la folk américaine au maloya réunionnais. Quelle direction prenez-vous pour son interprétation ?

François Gremaud : Nous adaptons les tonalités de quelques pages, notamment lorsque l'on considère que sa voix, plus grave que mezzo-soprano, pose autrement le personnage de Carmen. C'est un opéra dont les airs sont mondialement connus mais dont on ne connaît pas toujours les mots, pourtant joliment choisis. De la même manière que pour *Phèdre*, j'ai souhaité faire entendre l'alexandrin, je veux faire entendre le verbe de *Carmen*. Rosemary travaille respectueusement la partition originale, pour ensuite retrouver la liberté absolue avec laquelle elle a chanté la *Habanera* la toute première fois, sans préparation. Je nous souhaite la bravoure de Carmen pour assumer notre liberté de geste face aux codifications et à l'exigence de l'art lyrique codifié.

Luca Antignani, compositeur, a réinstrumentalisé la partition pour flûte, harpe, violon, saxophone (l'instrumentarium employé pour Giselle...) auquel il adjoint un accordéon. De quelle manière opérez-vous la réduction du livret et de la musique originale ?

François Gremaud : Pour rendre hommage à Célestine Galli-Marié qui a créé le rôle, à Georges Bizet qui a signé une œuvre incroyable, je respecte la narration et quand je paraphrase ce que dit un personnage pour accélérer la fable, je conserve le registre de vocabulaire et le style d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy. J'ai tout de même pris, parfois, rarement, la liberté de raccourcir des vers entiers en reformulant le propos à ma manière. Pour la musique, il n'y a pas de réécriture

mais une adaptation et une réduction. Selon Luca Antignani, l'accordéon est l'instrument adéquat pour rendre honneur à l'immense popularité de l'œuvre. À l'intérieur d'un même air, alors que la musique continue, Rosemary dit ce qui se passe, fait un commentaire, ce qui convient parfaitement à l'opéra-comique qui est une alternance entre parlé et chanté. On ne trouve pas de version instrumentale de *Carmen* et, en mettant la musique à nue, notre pièce minimaliste présente l'œuvre originale sous un jour inédit.

Avec Conférence de choses, la trilogie Phèdre !, Giselle... et Carmen., Auréliens, Allegretto et le récent Aller sans savoir où, d'aucuns vous présentent comme expert de la « conférence-spectacle ». Qu'en dites-vous ?

François Gremaud : Il y a dix ans, j'ai créé *Conférence de choses*, qui était un jeu avec les principes de la conférence. Depuis, j'ai employé la figure du conférencier ou de la conférencière pour poser un certain contrat d'énonciation avec le public. Aujourd'hui, je crois davantage faire des pièces de théâtre que des conférences. Ce terme de conférence-spectacle m'encombre un peu, car il fait ombrage à quelque chose que j'espère être plus grand, sans dénigrer le genre. Mettre en partage me plaît mais la discipline n'est pas conférencière.

Dans votre trilogie, vous revalorisez la puissance d'agir de ces trois femmes. Était-ce intentionnel, au regard du mouvement actuel de visibilité des violences patriarcales ?

François Gremaud : Cette question était déjà présente au moment de monter *Phèdre !* en 2017. J'avais alors exagéré la dimension mâle alpha de Thésée et voulu rendre justice au personnage d'Aricie, souvent considérée comme secondaire bien qu'elle soit la seule à tenir tête au roi. Avec *Giselle...* j'avais conscience de m'attaquer au ballet blanc romantique, problématique en termes de corsetage imposé au corps de la femme, plié à une vision très masculine. J'ai cherché comment ne pas effacer ni corriger, mais expliciter et puis renverser le geste : raconter le ballet et ses corps féminins contraints avec cinq femmes fortes et libres. Dans *Carmen.*, je poursuis cette démarche avec la question épineuse du féminicide. Comment ne pas parler à la place des autres ? Comment, en tant qu'homme, je m'empare de cette question fondamentale dans l'histoire de l'humanité : pourquoi les hommes se sont permis de tuer les femmes ? De ce que j'ai pu faire artistiquement, c'est sans doute la question qui m'oblige le plus. L'œuvre raconte elle-même, je m'abstiens de tout commentaire en essayant d'être le plus juste possible et je tente simplement de réactualiser la liberté de cette femme, qui a paru inadmissible pour les critiques et que la fable met à mal.

Carmen, tragique opéra-comique, parachève votre cycle à travers cette tension entre le tragique et cette joie qui vous est chère. Si la tragédie dépeint des personnages aux prises avec un destin funeste, qu'y peut la joie ?

François Gremaud : Des trois spectacles, *Carmen.* sera le moins drôle. Ceci dit, faire rire n'a jamais été mon ambition. Mais ce que je trouve fort et beau, c'est que la joie, une nouvelle fois, raconte le tragique. Dans *Allegretto*, je raconte qu'au moment où Beethoven écrit l'*Allegretto* de la *Septième symphonie*, il est inquiet. Alors en pleine campagne de Russie, il compose plutôt que de renoncer. C'est ce que j'éprouve avec *Carmen.* Sans l'avoir prémédité, la dernière œuvre de la trilogie est à l'endroit le plus profond de ce que la joie peut face au tragique : lui faire face, le dire et rester de la joie.

Propos recueillis par Mélanie Jouen

BIOGRAPHIE

François Gremaud

Après une formation de metteur en scène à l'Institut national supérieur des arts du spectacle, à Bruxelles, François Gremaud (né en 1975 en Suisse) cofonde la 2b company avec Michael Monney en 2005, où il crée ses premières pièces *My Way* (2006) et *Simone, two, three, four* (2009). En 2009, *KKQQ* marque le début de sa collaboration avec Tiphonie Bovay-Klameth et Michèle Gurtner ; ils fondent le collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY et cosignent ensemble plusieurs spectacles. François Gremaud poursuit en parallèle ses activités de metteur en scène avec la 2b company pour les pièces *Re* (2011) et *Conférence de choses* (2013-2015), une déambulation interprétée par Pierre Mifsud. En 2014, au Festival d'Automne, il joue sous la direction de la compagnie GRAND MAGASIN dans *Inventer de nouvelles erreurs*, puis au sein du collectif SCHICK/GREMAUD/PAVILLON, il présente *X MINUTES*. Le spectacle, d'une durée initiale de 0 minute, s'augmente de 5 nouvelles minutes à chaque fois qu'il est présenté dans un nouveau lieu. En 2017, il entame avec *Phèdre !* une trilogie consacrée à des figures féminines tragiques des arts vivants classiques. L'année suivante, *Partition(s)* marque sa première collaboration avec Victor Lenoble, qui se poursuit avec *Pièce sans acteur(s)* (2020). En 2021, il crée au Festival d'Automne *Giselle...*, deuxième volet de sa trilogie, achevée avec *Carmen*. (2023).

François Gremaud au Festival d'Automne :

- 2022 *Pièce sans acteur(s)* (Théâtre Silvia Monfort)
- 2021 *Phèdre !* (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2021 *Giselle...* (L'Avant Seine ; Espace 1789 ; Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2021 *Auréliens* (Théâtre du Fil de l'eau ; Théâtre de la Ville / Espace Cardin)
- 2019 *Pièce*, Collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)

Carmen. en tournée :

- Les 16 et 17 juin 2023**
Printemps des comédiens (Montpellier)
- Le 3 septembre 2023**
Théâtre du Jorat (Mézières, CH)
- Les 8 et 9 septembre 2023**
La Bâtie / Théâtre de Carouge (Carouge, CH)
- Le 19 septembre 2023**
Théâtre populaire romand (La Chaux-de-Fonds, CH)
- Le 20 septembre 2023**
Théâtre du Jura (Delémont, CH)
- Le 6 octobre 2023**
Festival des Arts de Bordeaux
- Le 28 novembre 2023**
Théâtre de Grasse
- Le 29 novembre 2023**
Théâtre d'Arles
- Le 30 novembre 2023**
La Garance, Scène nationale de Cavillon
- Du 19 au 23 décembre 2023**
Célestins Théâtre de Lyon
- Le 12 mars 2024**
Le Théâtre de Compiègne
- Le 14 mars 2024**
Le Bateau Feu (Dunkerque)
- Le 26 mars 2024**
Le Reflet, Théâtre de Vevey (Vevey, CH)
- Le 29 mars 2024**
Bonlieu Scène nationale d'Annecy
- Du 9 au 13 avril 2024**
Théâtre National Wallonie-Bruxelles (Bruxelles, BE)
- Du 23 au 27 avril 2024**
Théâtre de la Cité (Toulouse)



ALEXANDER ZELDIN

The Confessions

Texte et mise en scène, Alexander Zeldin
Interprètes, Joe Bannister, Amelda Brown, Jerry Killick,
Lilit Lesser, Brian Lipson, Eryn Jean Norvill, Pamela Rabe,
Gabrielle Scawthorn, Yasser Zadeh
Scénographie et costumes, Marg Horwell
Mouvement et chorégraphie, Imogen Knight
Lumière, Paule Constable
Composition musicale, Yannis Philippakis
Son, Josh Anio Grigg
Directeur de casting, Jacob Sparrow
Collaboration à la mise en scène, Joanna Pidcock
Assistante à la dramaturgie, Sasha Milavic Davies
Travail de la voix, Cathleen McCarron

Production Compagnie A Zeldin
Commande de The National Theatre of Great Britain ; RISING :
Melbourne ; Théâtres de la Ville de Luxembourg
Coproducteur Wiener Festwochen ; Comédie de Genève ; Odéon-
Théâtre de l'Europe ; CCB - Centro Cultural de Belém ; Théâtre
de Liège ; Festival d'Avignon ; Festival d'Automne à Paris ; Athens
Epidaurus Festival ; Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa ;
Adelaide Festival ; Centre Dramatique National de Normandie-Rouen
La Compagnie A Zeldin est conventionnée par la Drac Île-de-France
Alexander Zeldin est artiste associé au National Theatre of Great
Britain ; Odéon-Théâtre de l'Europe ; Théâtres de la Ville de
Luxembourg ; Centre Dramatique National de Normandie-Rouen
Mécènes de la production Nancy et Michael Timmers, David
Schwimmer, Cas Donald, Elisabeth de Kergorlay, Mazdak Rassi et
Zanna Roberts Rassi, Andrew et Raquel Segal, Victoria Reese et Greg
Kennedy, Studio Indigo Architects & Interior Designers

L'Odéon-Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE

Du ven. 29 septembre au dim. 15 octobre

Durée estimée : 3h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Odéon-Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher

01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

De l'Australie au Royaume-Uni, le dramaturge et metteur
en scène Alexander Zeldin compose avec *The Confessions*
une fresque épique racontant l'histoire d'une femme de
sa naissance jusqu'à sa mort.

Brosser un portrait de femme au carrefour de la grande et
de la petite histoire, avec ses aspirations, ses amours, tel est
le projet d'Alexander Zeldin dans cette épopée humaine à
cheval entre deux continents. Née en 1943 en Australie, Alice
est d'abord confrontée à l'étroitesse d'esprit d'une société
dominée par le conservatisme des années 1950, pour bientôt
s'émanciper sur fond de féminisme et de libération sexuelle,
et rechercher la paix en quittant son pays. À travers elle, le
spectacle retrace les nombreux mouvements qui ont façonné
une époque en transformation perpétuelle. Ce récit d'une
femme qui au soir de sa vie revient sur les moments heureux
ou tragiques ayant marqué son existence, ce « portrait d'un
cœur alors qu'il se prépare à cesser de battre », compose une
vaste fresque d'autant plus touchante qu'inspirée librement
de l'histoire familiale du metteur en scène.

The Confessions en tournée :

Du 14 au 17 juin 2023

Wiener Festwochen (Vienne, AT)

Du 23 au 26 juin 2023

Athens Epidaurus Festival (Athènes, GR)

Du 2 au 4 juillet 2023

GREC Festival (Barcelone, ES)

Du 17 au 23 juillet 2023

Festival d'Avignon

Du 19 au 4 novembre 2023

National Theatre of Great Britain (Londres, UK)

Du 8 au 12 novembre 2023

Comédie de Genève (Genève, CH)

Du 15 au 18 novembre 2023,

Théâtre de Liège (Liège, BE)

Du 22 au 24 novembre 2023

La Comédie de Clermont-Ferrand

Du 3 au 5 mai 2024

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg (Luxembourg, LU)

ENTRETIEN

D'où est venu l'envie de créer un spectacle retraçant l'histoire de la vie d'une femme ? Est-ce que cela ne suppose pas une approche différente du temps et de l'espace en comparaison de vos créations précédentes ?

Alexander Zeldin : Effectivement je prends un risque en mettant en scène ce récit. Cela pose la question de savoir si on peut garder la même densité dans la représentation, comme dans le rythme, avec des changements de lieux et des changements d'époque. C'est un pari. Pour *Une mort dans la famille*, il y avait quand même un changement de lieu, mais, avec l'équipe qui travaillait sur le spectacle, on avait trouvé cette idée de changer le décor à vue. Cela fait vingt ans que je fais du théâtre, j'ai commencé très jeune, donc j'ai déjà expérimenté des approches très différentes de la mise en scène. Mon spectacle *LOVE* a eu beaucoup de précédents ; j'ai essayé de faire des spectacles chorégraphiques, des performances, des mises en scène de Shakespeare, des poèmes. La question de la forme vient après, pas avant le sens et le besoin de ce qui est dit. Ce qui m'intéresse dans *The Confessions*, c'est qu'il s'agit d'une personne, d'un destin. En travaillant à cette pièce, j'ai pensé notamment au théâtre d'Eugene O'Neill et à la façon magnifique dont il utilise l'ellipse du temps. Même si dans *The Confessions*, on est très loin d'O'Neill. Celui qui m'a beaucoup inspiré pour ce rapport au temps et à l'espace, c'est Giotto. J'ai vu ses fresques de la vie de Saint-François dans la nef de la basilique Saint-François à Assise, un jour où par chance il n'y avait personne. Je suis resté longtemps à les regarder, seul. Ça a été une expérience très intense. J'avais des photos prises par ma mère quand elle avait, elle-même, visité la basilique des années plus tôt. Donc j'étais à la fois un peu avec elle et en même temps dans ce lieu face à l'intensité captivante de ces fresques qui donnent à voir une intériorité saisie dans l'instant ; autrement dit, un miracle. J'ai été confronté à cette forme de tension que l'on ressent devant quelque chose qui a lieu dans un temps passé ; où le temps qui est raconté, le lieu qui est exposé n'est pas forcément le même que celui où l'on se trouve, ni celui où ça a été écrit ou peint. À partir de là, j'ai su que je pouvais approfondir l'approche très réaliste que j'ai déjà expérimentée dans certains de mes spectacles et aller encore plus loin. C'est possible parce que j'ai des acteurs extraordinaires qui me permettent de prendre des risques.

À l'origine de ce spectacle, il y a les conversations que vous avez eues avec votre mère, qui est le modèle du personnage d'Alice dans la pièce. Aviez-vous déjà l'idée d'en tirer une histoire au moment où vous aviez ces conversations avec elle ?

Alexander Zeldin : Bizarrement, beaucoup de mes pièces sont issues de conversations que j'ai eues avec des personnes. Elles viennent de ce que j'ai ressenti en parlant avec elles. Cette conversation avec ma mère s'est déroulée dès le début dans une perspective théâtrale. Je sentais qu'elle était malade, qu'elle n'arrivait plus à bouger et que, peut-être, elle n'allait bientôt plus être là. Pour cette raison, j'ai vraiment voulu parler avec elle. Ce qui se passe, c'est que pour moi le théâtre est toujours une référence. Quoi que je fasse dans la vie de tous les jours, mon point de vue est toujours en relation avec mon métier d'homme de théâtre. Dès lors, au cours de ces conversations avec ma mère, j'ai tout de suite envisagé l'architecture d'une pièce. Je trouvais intéressant de me confronter à cette question : qu'est-ce que ça veut dire de se trouver face à

une vie entière ? Quand la pandémie est arrivée, cela a pris encore plus de force parce que tous les soirs aux informations télévisées, on affichait le nombre de morts de la veille. Je me suis dit : c'est intéressant de ressentir en quoi consiste une vie ordinaire, pas celle de Malcom X ou d'Edith Piaf, mais une vie ordinaire qui en même temps est toujours miraculeuse d'une certaine façon, qui traverse le temps, l'époque. C'est ce que j'ai déjà pu faire avec mes dernières pièces. Dans *LOVE*, par exemple, nous sommes confrontés à des situations de vies d'aujourd'hui où les conditions économiques et sociales conduisent à traiter les pauvres comme du rebut.

L'histoire de votre mère raconte quand même beaucoup de choses sur l'évolution de la société depuis les années 1950. À travers ce qu'elle a vécu, on voit comment le monde a changé et à quel point c'est une femme forte qui réussit à s'émanciper. Ce n'est pas simplement une vie ordinaire...

Alexander Zeldin : Ce que je pense, et c'est le pari de mon spectacle, c'est que, regardée de près, n'importe quelle vie est extraordinaire. Donc ce n'est pas seulement parce que c'est ma mère que c'est intéressant. La pièce est librement inspirée d'une vie réelle, et il me semble que cela ajoute une qualité, une densité. Vous avez raison, cette question du rapport de l'individu à l'époque est très importante. J'ai cherché à la raconter de manière sensible et, je l'espère, de suggérer comment on est *dans* une époque sans forcément en être conscient, ou être conscient des forces qui la régissent. L'idée d'une vie ordinaire observée dans le contexte d'une époque me tient à cœur. Si je suis dans la rue, par exemple, et que j'observe la personne qui est devant moi, je vois sa façon de marcher, comment elle est habillée, ou tout autre détail. Très vite j'imagine son histoire. C'est comme ça que je regarde le monde. Marguerite Duras a une phrase très belle dans *Emily L.* « On a dit que tous les gens qu'on voyait dans les bars, les bateaux, les trains, étaient inoubliables, même si après on les oubliait ». Ce que veut dire Marguerite Duras, c'est que chaque personne que l'on croise nous laisse une empreinte. Chaque personne a une dignité, une qualité unique. Je tiens à cette idée.

Votre mère est née en Australie, pays qu'elle a quitté à l'âge de quarante ans pour le Royaume-Uni où elle a fait la connaissance de votre père avec qui elle a eu deux enfants, vous et votre frère. Ce qui n'est déjà pas courant. Elle a été mariée puis a vécu la libération des mœurs. Vous assumez d'avoir écrit une pièce autobiographique ?

Alexander Zeldin : Oui, ça ne me pose pas de problème, même s'il y a des choses que j'ai changées dans l'histoire et, je le répète, la base est vraie, mais après j'ai travaillé. Je pars de faits réels, mais ce n'est pas une retranscription littérale de ce que mes parents ont vécu et ma mère en particulier. Je crois qu'un des thèmes importants de cette pièce, c'est la violence masculine, sous ses différentes formes et cultures. Dans la pièce, il y a un autre personnage qui compte beaucoup pour moi, Jakob, mon père. Il a eu du mal à trouver sa place dans la société. Il était professeur de mathématiques mais voulait être écrivain. Il a écrit un seul livre dans sa vie, sur Charles Fourier. Un livre que personne n'a lu. Jakob est quelqu'un qui a le sentiment de n'avoir jamais pu commencer sa vie. Il est né en Egypte. Il est juif. Il ne sait pas comment vivre dans un pays comme l'Angleterre. Je ne dis pas que mon père était ainsi – d'ailleurs j'ai changé son nom, mais je l'imagine ainsi. La

BIOGRAPHIE

question de l'expression de soi est finalement cruciale dans la pièce, et je pense aussi dans la vie. Tout le monde doit pouvoir s'exprimer, tout le monde doit, à un certain endroit, exercer ce droit de créativité. La honte, les conditions historiques, la peur et l'obéissance nous font taire ce qui est essentiel en nous. C'est une tragédie silencieuse et constante.

Vous avez demandé à Yannis Philippakis du groupe Foals de composer la musique du spectacle. Pourquoi ?

Alexander Zeldin : C'est un ami très proche. Cela fait quinze ans que l'on parle de travailler ensemble. Il connaît bien ma mère. Il a un talent énorme. Il réussit à émouvoir des milliers de personnes partout dans le monde avec une musique d'une grande originalité et sophistication. J'avais envie de faire une place particulière à la musique dans ce spectacle. J'ai parlé à Yannis de ce projet pendant quatre ans. Donc il a pu se forger une vision personnelle de la pièce. Je lui ai laissé carte blanche. Il a écrit beaucoup de musique, dont tout n'a pas été utilisé évidemment. Il ne sera pas présent sur scène parce qu'il est déjà très pris avec les tournées de son groupe.

Que nous apprend l'histoire d'Alice, son combat pour s'affirmer au sein d'une société en pleine mutation, celle des années 1960 et 1970, quand on la met en perspective avec le monde d'aujourd'hui ?

Alexander Zeldin : C'est une question difficile. J'ai trente-sept ans. J'ai le sentiment d'appartenir à une génération qui essaie de comprendre de quoi elle a hérité, de savoir d'où l'on vient. Le monde est extrêmement confus aujourd'hui et nous ne savons pas bien quoi faire de toute cette confusion. J'ai lu quelque part que le problème de notre époque, c'est quoi faire avec le trop plein d'informations dont nous disposons. Cela a été écrit dans les années 1980. Depuis, le phénomène s'est largement accentué. Alors, si on pense au combat des féministes dans les années 1970, à la question de la libération des femmes vis-à-vis du contrôle de la société sur leurs corps, et de leur destin, à leur volonté de changer le monde, tout comme leur conviction qu'un autre monde est possible, je pense que ces sentiments sont toujours aussi forts aujourd'hui. Un des thèmes importants de la pièce, est de savoir comment on raconte son histoire, par qui elle est racontée et pour qui. Comment trouver la voie pour articuler son histoire, quand les modèles et les formes ne correspondent pas à ce que l'on voudrait exprimer. C'est la question de la vie d'Alice : comment être proche de ce qui est essentiel. Elle a un désir de vérité qui donne courage.

Propos recueillis par Hugues Le Tanneur

Alexander Zeldin

Le parcours théâtral d'Alexander Zeldin (né en 1985) débute en Corée du Sud, au Moyen-Orient et en Russie, et se poursuit à l'East 15 Acting School en Angleterre, où il est professeur entre 2011 et 2014. Il se forme également auprès de Peter Brook, qu'il assiste sur plusieurs pièces. Dans la continuité de ses expériences où il enseigne le théâtre à des personnes de tous horizons, Alexander Zeldin mêle au plateau acteurs professionnels et non professionnels, comme dans *Beyond Caring* (2014), qui forme le point de départ de sa trilogie dite des Inégalités. La pièce, créée à The Yard en Angleterre, suit le quotidien de travailleurs de nuit dans une boucherie industrielle, et tourne au Royaume-Uni et en Europe. Cette dernière est recréée aux États-Unis par The Lookingglass Theater Company, et en Allemagne par la Schaubühne. La trilogie se poursuit avec *LOVE* (2016), qui se déroule dans un foyer d'urgence de l'aide sociale britannique, et *Faith, Hope and Charity* (2019), récit d'une banque alimentaire menacée de fermeture, deux spectacles présentés à l'Odéon-Théâtre de l'Europe dans le cadre du Festival d'Automne. En 2022, Alexander Zeldin crée sa première pièce en langue française, *Une mort dans la famille*. Il est actuellement artiste associé au National Theatre of Great Britain, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, aux Théâtres de la Ville de Luxembourg et au Centre Dramatique National de Normandie-Rouen.

Alexander Zeldin au Festival d'Automne :

- 2022 *LOVE* (La Commune CDN d'Aubervilliers)
- 2020 *Faith, Hope and Charity* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2018 *LOVE* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)



SPORTS

Pourquoi Domont attire les pointures du prochain Mondial de rugby

Lucia Calamaro, 'Le Bruit de l'Autre', Photo de recherche © Lucia Calamaro

TALENTS ADAMI THÉÂTRE LUCIA CALAMARO

Le Bruit de l'autre

Écriture et mise en scène, Lucia Calamaro
Interprètes, Thomas Bellein, Célia Bouy, Maxime Boutéraon,
Adèle Journeaux, Zakaria Kadoussi, Madalina, Savannah
Rol, Thomas Sagot

Coproduction Adami ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec l'Atelier de Paris / CDCN
Avec le soutien de l'Institut culturel italien de Paris

L'Adami et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs
de ce spectacle et le présentent en collaboration avec l'Atelier
de Paris / CDCN.



Grâce au dispositif Talents Adami Théâtre - accueilli pour la onzième année à l'Atelier de Paris - et à l'invitation du Festival d'Automne, Lucia Calamaro a sélectionné huit jeunes interprètes et signe le premier volet d'une recherche personnelle intitulée *La Trilogie des humeurs affectives*. *Le Bruit de l'autre* est une réflexion sur la naissance, le maintien, l'effilochage des liens. Sur ce qui les fait éclore, durer, se détruire, renaître.

L'état affectif - *affetto* en italien - implique constamment une double contrainte : un intérieur/extérieur qui charrie avec lui tout un attirail de besoins, gênes, désespoirs, actions, inerties, joies et peurs rarement avoués mais très activés dès que l'Autre intervient dans notre périmètre. Cet état est le territoire qui se crée, ou pas, entre Moi et l'Autre, où l'on peut se poser cette question : « Ça va ? ». Dans une vie, l'humain s'entête à chercher ces Autres qui provoqueront en lui des sentiments. Pour l'artiste Lucia Calamaro, ces perpétuelles tentatives d'aimer beaucoup, d'aimer tout court, de choyer, de chérir, de chercher et parfois trouver - ou pas - à qui donner son amour sont profondément émouvantes. Selon elle, « cette quête est une chose qui me rassure ». Peut-être témoigne-t-elle du fait que l'humain, bien que fortement replié sur lui-même, ne peut pas encore se passer totalement de l'Autre. Du moins pour le moment.

ATELIER DE PARIS / CDCN

Du mar. 3 au sam. 7 octobre

Durée estimée : 1h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Atelier de Paris / CDCN

Patricia Lopez
06 11 36 16 03 | patricialopezpresse@gmail.com

Talents Adami

Sabine Arman, Doris Audoux
01 44 52 80 80 | sabine@sabinearman.com
doris@sabinearman.com

ENTRETIEN

Le Bruit de l'autre est le premier volet de votre projet intitulé La Trilogie des humeurs affectives. Quel est le fil rouge de ce spectacle au long cours ?

Lucia Calamaro : En général, pour moi, tout commence par un faisceau d'émotions, produites par un univers de relations, d'idées, d'être humains qui me causent une sorte d' « embargo » émotionnel. Je m'en libère uniquement lorsque je produis une œuvre : celle-ci pose une question pour laquelle je n'ai pas forcément de réponse. En ce moment, ma préoccupation principale, c'est l'effilochement des liens affectifs et surtout leurs mutations. Le concept de présence, comme il a été développé par le philosophe allemand, Wilhelm von Humboldt dans son livre *El sentido de la presencia*, m'aide énormément dans mes raisonnements autour du bien que l'on veut à l'autre. « Ça va ? » est cette petite question que l'on pose et l'on nous pose plusieurs fois par jour : pour moi, elle résume de façon minimaliste un espace affectif minimum qui se crée entre Moi et l'Autre. Elle entretient le Nous. Elle me soulage du Je. Je suppose que la présence est à la base d'une forme unique, très animale, de vitalité, d'entrain, qui m'intéresse et me trouble en même temps. Serait-elle l'antidote du vivant face à l'hyper technologisation des rapports humains ? Technologisation qui risque de faire glisser l'univers affectif du rituel au contrat, et qui couve en nous toutes et tous, des nuances arborescentes de dépression ?

La scène doit être l'apothéose de la présence dans la rencontre entre des artistes et un public rassemblé. Je cherche cet impact fondamental, presque un rendez-vous sentimental qui dérive de la coprésence volontaire. Quelque part, je lie ce rendez-vous avec le public au concept de « lien affectif répandu ».

Le moment théâtral, aujourd'hui, est à l'opposé du quotidien, où tout se passe à travers l'habilité à transcrire ses émotions et informations en les passant au tamis de cet outil addictif qu'est le téléphone. Mais cela n'a évidemment rien à voir avec la relation à l'autre quand tu le regardes dans les yeux. Je dirais donc qu'on vit le réel à moitié, un œil dans le monde, l'autre sur le téléphone. L'acte théâtral réoriente le regard vers un seul objet ; de ce fait il a pour moi la responsabilité de traduire un présent aux spectateurs qui sans cela, le subissent sans répit, comme une matraque. Ce réel va très vite et les gens le traversent comme ils peuvent, de plus en plus éternés ou déprimés. L'état d'âme fondamental est la sensation d'être brisé. L'éternement s'accompagne souvent d'une dépression, d'une réduction de la vision. L'individu devient consommateur : il passe de sujet à simple proie de l'attirail du marché. C'est insupportable. Ma responsabilité aujourd'hui, en tant qu'artiste contemporaine, est d'avoir saisi cet état d'âme fondamental et d'essayer, le temps d'une représentation, d'indiquer ici et là, si j'y arrive, la possibilité de le réparer un peu.

C'est quand la vie ne suffit pas que le théâtre peut intervenir. On essaiera donc, avec l'énorme potentiel symbolique dont disposent le langage et les corps sur scène, de créer une brèche d'espoir et de lutte dans le public.

En souhaitant que les spectateurs puissent l'emporter avec eux à la sortie de la pièce, pour se sentir, peut-être, un peu moins seuls, un peu plus aimés.

Comment vivez-vous cette expérience de travail avec de jeunes acteurs et actrices dans le cadre de Talents Adami ?

Lucia Calamaro : Je les ai choisis parmi plus de 400 profils et ce sont de très belles rencontres. Le groupe s'est formé naturellement, instinctivement. Nous étions tout de suite à l'écoute, ce qui est pour moi l'endroit où les choses s'imposent avec évidence, avec grâce. Et puis, j'adore échanger avec une jeunesse qui me raconte sa génération d'un point de vue étranger au mien. J'adore changer d'imaginaire et là, l'univers francophone me stimule beaucoup. Il y a un autre ton, d'autres références, un humour très particulier. Vous, les français, vous parlez toujours au deuxième ou troisième degré ! J'adore travailler cet humour. Et ce groupe est passionnant : ils sont comédiens, chanteurs, parfois même auteurs et metteurs en scène de leurs propres projets. Ils me stimulent beaucoup. Leur monde m'amène ailleurs... Par exemple, on travaille avec eux sur des situations et on s'interroge si elles sont « OK » ou « pas OK » (comme on le dit aujourd'hui...) et leur regard sur le monde contemporain m'intéresse.

Comment travaillez-vous avec eux ?

Lucia Calamaro : On travaille à partir d'improvisations qui interrogent le lien à l'Autre, et son mystère. Comment rentre t-on en contact avec les autres ? Comment se « relationne »-t-on les uns aux les autres ? On interroge la question des affects et des liens, de l'attachement. Cela va se faire au fur et à mesure sur le plateau, avec des textes que j'écris, des dialogues que je leur propose, que je leur fais travailler et retravailler. C'est un processus qui se construit progressivement et qui ne part d'aucune idée ou théorie préétablie. Je travaille beaucoup avec l'instinct. Je cherche l'équilibre entre la liberté de l'acteur et ces sujets qui m'obsèdent en tant que metteuse en scène. Il doit y avoir une sorte de complicité d'imaginaires qui s'instaure quand on répète avec moi et il faut absolument que cette harmonie se trouve. Je ne peux pas travailler avec des artistes qui ne me génèrent pas de sympathie. On est, temporairement, une famille – sans les dysfonctionnements habituels de la famille – et en même temps une sorte de chorale ! Je donne le *la* et après on peut chanter tous ensemble, avec des 1ères voix, 2ème voix, des solos...

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

BIOGRAPHIE

Lucia Calamaro

Dramaturge, metteuse en scène, et comédienne, Lucia Calamaro a vécu son enfance à Rome, son adolescence à Montevideo, et ses années d'études à Paris. Après des études d'esthétique et de théâtre en France, à la Sorbonne et à l'École Jacques Lecoq, elle fonde en 2003 la compagnie Malebolge au sein de laquelle elle développe un travail d'écriture scénique et de mise en scène, d'abord avec des adaptations (*Medea, tracce*, d'après Euripide (2003) ; *Woyzeck* de Georg Büchner (2003)) puis à partir de 2004, en mettant en scène ses propres textes : *Guerra* (2004), *Tumore, uno spettacolo desolato* (2006), *Magick, autobiografia della vergogna* (2008). De Lucia Calamaro, le Festival d'Automne présente en 2015 *L'Origine del mondo. Ritratto di un interno* puis deux ans plus tard *La Vita ferma. Sguardi sul dolore del ricordo*, deux pièces éditées en France chez Actes Sud-Papiers. Parmi ses créations récentes, *Smarimento* (2019), un monologue pour l'actrice Lucia Mascino et *Darwin inconsolabile. Un pezzo per anime in pena* (2021). Lucia Calamaro est également enseignante. Elle a dispensé des cours à l'Universidad Catolica de Montevideo et à la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, et dirige actuellement SCRITTURA, une école itinérante dédiée aux écritures dramatiques, créée et soutenue par Riccione Teatro.

Lucia Calamaro au Festival d'Automne :

- 2017 *La Vita ferma. Sguardi sul dolore del ricordo* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2015 *L'Origine del mondo. Ritratto di un interno* (La Colline - Théâtre national)



TEATRO LA PLAZA

Hamlet

Écriture et mise en scène, Chela De Ferrari
Assistants à la mise en scène et dramaturgie, Claudia Tangoa,
Jonathan Oliveros, Luis Alberto León
Interprètes, Octavio Bernaza, Jaime Cruz, Lucas Demarchi,
Manuel García, Diana Gutierrez, Cristina León Barandiarán,
Ximena Rodríguez, Álvaro Toledo
Chorégraphie, Mirella Carbone
Conception vidéo, Lucho Soldevilla
Conception lumière, Jesús Reyes
Travail vocal, Alessandra Rodríguez

Production déléguée et distribution en Europe, Carlota Guivernau
Production Teatro La Plaza
Avec le soutien de l'Onda office national de diffusion artistique

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation



Questionner, provoquer, surprendre, dénoncer et rêver : tels sont les principes fondateurs du Teatro La Plaza, créé il y a vingt ans à Miraflores, un quartier de Lima, au Pérou. Un théâtre comme une place publique, un théâtre qui entend « réunir démocratiquement ceux qui l'habitent » pour œuvrer à la construction d'un « pays de citoyens empathiques ».

En faisant monter sur scène huit interprètes atteints de trisomie 21 pour jouer *Hamlet*, Chela De Ferrari a construit avec eux une version résolument libre de la pièce de Shakespeare : libre car le texte original dialogue avec d'autres, plus personnels, où les uns et les autres se racontent, se représentent ; libre aussi de préjugés et de discriminations, émancipée des normes sociales et théâtrales. Être ou ne pas être : la phrase, soudain, se charge d'un sens nouveau. Comment être au monde si ce monde vous rend invisible ou vous marginalise ? Chela De Ferrari n'entend pas seulement revisiter un classique, elle le fait dialoguer – non sans humour – avec le monde qui nous entoure, que parfois nous préférons ignorer ou occulter, et qu'elle donne à voir et à entendre sur scène. Elle rend ainsi tout son sens à l'art de faire du théâtre : « Notre ultime recours ».

THÉÂTRE DE LA VILLE / LES ABBESSES

Du mer. 4 au sam. 7 octobre

MAISON DES ARTS DE CRÉTEIL

Les mar. 10 et mer. 11 octobre

THÉÂTRE JEAN VILAR / VITRY-SUR-SEINE

Le dim. 15 octobre

Durée : 1h35

En espagnol, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Audrey Burette
06 46 78 19 97 | aburette@theatredelaville.com

Maison des Arts Créteil

Myra
Rémi Fort, Célestine André-Dominé, Déborah Nogaredes
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine

ZEF-Bureau - Isabelle Muraour, Clarisse Gourmelon
06 18 46 67 37 | contact@zef-bureau.fr
06 32 63 60 57 | clarisse@zef-bureau.fr

Hamlet en tournée :

Du 26 août au 8 septembre 2023

Tournée au Chili (Concepcion, Viña, Santiago)

Automne 2023

Tournée en Espagne (Grenade, Séville, Palma)

Du 18 au 20 octobre 2023

Théâtre de la Croix-Rousse (Lyon)

Du 1er au 10 décembre 2023

Encuentro Otros Territorios (Mexico, MX)

ENTRETIEN

Avec quels objectifs le Teatro la Plaza a-t-il été fondé ?

Chela De Ferrari : Il a été fondé en 2003, après des années de dictature marquées par le conflit armé interne le plus sanglant de l'histoire du Pérou : près de soixante-dix mille morts en vingt ans et, chez les survivants, les séquelles de la terreur. Trois ans auparavant, le président Alberto Fujimori (aujourd'hui en prison) avait quitté le pouvoir suite à une affaire de corruption : vingt années d'un pouvoir populiste et autoritaire qui avait révélé la déliquescence morale de l'État, la corruption et le manque de confiance des citoyens à l'égard de la classe politique. Et c'est la même histoire qui se répète à chaque nouveau président. Les arts de la scène n'ont bénéficié durant cette période d'aucun programme national cohérent, d'aucun financement de la part de l'État. Le symbole de cet abandon fut l'incendie en 1998 du Théâtre municipal de Lima, le théâtre le plus important du pays. Les représentations qui s'y déroulèrent par la suite étaient l'image vivante d'un art qui refuse de mourir, qui habite un bâtiment en cendres du fait de l'inaction de l'État. Les compagnies indépendantes ont été la base d'un théâtre qui ne pouvait compter que sur lui-même. Le Teatro La Plaza est né avec l'idée d'offrir une programmation qui nous relie au monde. Le Pérou se remettait à peine de vingt années de violence, c'était un pays fermé. Nous avons monté des textes d'auteurs contemporains de renom, des classiques abordés avec un regard actuel, et aussi quelques textes péruviens. Pas assez. Nous avions du mal à nous identifier avec les pièces péruviennes du passé et le répertoire national contemporain restait limité. Nous avons ouvert notre salle dans l'un des quartiers les plus aisés de Lima, dans un petit centre commercial. Une partie du milieu nous regardait à l'époque avec une certaine méfiance. La culture peut-elle respirer dans un espace destiné à la consommation ? La confiance venant, nous avons pris davantage de risques. Nous voulions des textes plus urgents, des textes à nous. Nous savions que le moment était venu de développer une programmation de dramaturgie péruvienne. C'est ainsi que le Teatro La Plaza a créé SDP, *Sala de Parto* (Salle d'accouchement) : un projet visant à favoriser la naissance de pièces et d'auteurs péruviens. En dix ans, nous avons aidé à la naissance de plus de cinquante pièces, avec l'aide de partenaires locaux et internationaux, comme le Royal Court. Ces dernières années, nous avons particulièrement encouragé la création féminine.

Pourquoi Hamlet ?

Chela De Ferrari : L'idée est née d'une rencontre avec Jaime Cruz, qui travaillait à La Plaza comme ouvrier. Mais ce qu'il voulait vraiment, c'était monter sur scène. Moi, j'avais depuis longtemps le désir de monter *Hamlet* et, à chaque fois, je laissais tomber parce que je ne trouvais pas l'acteur adéquat. Nous avons passé un long moment autour d'un café et c'est là que j'ai visualisé cette image : Jaime avec la couronne du prince. J'ai vu ce qu'un acteur comme lui pouvait apporter à la pièce. J'ai imaginé dans sa bouche la grande question du monologue et j'ai senti à quel point cela pourrait être électrisant. Ce même soir, j'ai relu *Hamlet* et j'ai noté des idées en vrac et des connexions possibles entre la vie d'une personne atteinte de trisomie 21 (syndrome de Down) et Hamlet.

Comment avez-vous travaillé pour arriver à cette version résolument libre de la pièce ?

Chela De Ferrari : Notre travail s'est développé autour de deux axes. En premier lieu, l'étude du syndrome et de la ré-

alité à laquelle sont confrontées les personnes qui en sont porteuses : nous avons réalisé des entretiens, effectué un travail d'observation, rencontré des experts, échangé avec des institutions. Pour cette étape, nous avons été guidés au début par Jaime, qui m'a mise en contact avec des membres de la Société péruvienne du syndrome de Down, des groupes de parents et des amis à lui.

La deuxième approche s'est centrée sur l'étude et l'analyse du texte de Shakespeare. J'ai repéré certaines connexions entre la pièce et les histoires vécues récoltées durant notre recherche. En plus du monologue, je soulignais dans le texte de Hamlet des scènes et des extraits qui me semblaient coller avec notre projet : *Qui va là ?*, *Au couvent !*, les conseils de Polonius à son fils (à sa fille dans notre mise en scène), *La Souricière*, le monologue de Hamlet sur le théâtre... Tout ce travail a été mené avant le début des répétitions.

Et comment se sont déroulées les répétitions ?

Chela De Ferrari : Pour la dramaturgie, j'ai travaillé en étroite collaboration avec Jonathan Oliveros, Claudia Tangoa et Luis Alberto León. Nous sommes repartis de la question : *être ou ne pas être ?* Le but n'était pas de raconter l'histoire de Hamlet mais d'en récupérer les thèmes principaux pour réaliser un tissage avec la vie des acteurs et créer ainsi notre propre dramaturgie. Nous avons conservé certains monologues, des phrases, des scènes et des personnages. Nous nous sommes servis de *Hamlet*, et nous l'avons fait en toute liberté. Le message traditionnellement associé à un individu est ici énoncé par un collectif. Tout le monde est Hamlet, mais, durant les répétitions – qui ont duré près d'un an, un luxe précieux – chacun s'est spécialisé dans un personnage et partageait le fruit de ses recherches avec le reste du groupe en faisant appel à toutes sortes de procédés : costumes, danses, dessins, chansons. Au nom de leurs personnages, en les reliant à leurs propres vies, les acteurs ont écrit des lettres d'amour, ils ont rêvé et ils ont rappé. Ils ont donné vie à leurs Ophélie, Hamlet, Claudius, Polonius, Horatio.

Pourquoi le rap ?

Chela De Ferrari : Quand Álvaro a passé le casting, au lieu de dire le monologue que nous demandions à tous les participants, il a décidé de le rapper. Et cela nous a donné l'idée d'inclure le rap dans le spectacle. Nous avons invité à une répétition l'une des rappeuses les plus célèbres de Lima, qui les a encouragés à utiliser le rap comme arme de dénonciation. Ils ont tous improvisé quelque chose ce jour-là, mais la dénonciation se logeait davantage dans la forme que dans le contenu. Nous nous sommes souvenus de trois histoires racontées durant les répétitions. Ce soir-là, j'ai écrit les trois raps en me basant sur ces trois histoires fortes. Le rap de Álvaro raconte son besoin d'être écouté et respecté, « être ou ne pas être, je suis là mais tu ne veux pas me voir ». Manuel se souvient d'un camarade d'école qui le maltraitait, il nous disait qu'il aimerait le revoir pour lui dire qu'il va jouer Hamlet : « Aujourd'hui, je suis Hamlet et je te détrône, et si je te croise, je te pardonne ». Ximena demande qu'on ne la touche pas sans son consentement : « ... et si mon corps t'excite, c'est triste ».

Diriez-vous que vous pratiquez une forme de théâtre politique ?

Chela De Ferrari : Le théâtre politique est souvent associé à des formes didactiques ou pédagogiques qui ne nous inté-

BIOGRAPHIE

ressent pas. Le théâtre que nous pratiquons dévoile, il ne fait pas la leçon, il cherche des questions plus que des réponses. Mais si par *politique* on entend la capacité d'un groupe de personnes à exercer une influence sur des pensées ou des comportements liés à des préjugés, nous faisons sans aucun doute du théâtre politique.

Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot

Teatro La Plaza

Le Teatro la Plaza est un collectif et théâtre péruvien, fondé en 2003 et inspiré par le désir de devenir un espace de rassemblement démocratique. Il compte plus de soixante-dix productions à son actif, dont récemment *La omisión de la familia Coleman* (2023) sur un texte de l'écrivain Claudio Tolcachir, *San Bartolo* (2018), à partir de témoignages de personnes abusées par le mouvement Solidacio ou encore *Savia* (2017), sur les victimes de la fièvre du caoutchouc. En proposant à la fois des relectures d'œuvres classiques, et des textes issus de dramaturgies contemporaines, le collectif cherche à formuler des questions susceptibles d'éclairer la réalité contemporaine et la complexité de la nature humaine. Chela de Ferrari, qui met en scène *Hamlet*, en est la directrice générale.



VINCENT MACAIGNE

Avant la terreur

Écriture, mise en scène, conception visuelle et scénographique, Vincent Macaigne

D'après Shakespeare et autres textes

Interprètes (distribution en cours), Sharif Andoura, Maxime Baissette de Malglaive, Candice Bouchet, Clara Lama Schmit, Pauline Lorillard, Thibault Lacroix, Pascal Rénéric, Sofia Teillet – et des enfants en alternance

Assistanat à la mise en scène, Clara Lama Schmit

Création lumière, Kelig Le Bars

Accessoires et régie générale adjointe, Lucie Basclat

Conception vidéo, Noé Mercklé-Detrez, Typhaine Steiner

Conception son, Sylvain Jacques, Loïc Le Roux

Costumes, Camille Aït Allouache

Régie générale, François Aubry, Sébastien Mathé

Collaboration scénographique, Carlo Biggioggero, Sébastien Mathé

Assistance création et régie lumière, Edith Biscaro

Régie plateau et accessoires, Manuia Faucon

Régie vidéo, Laurent Radanovic, Stéphane Rimasauskas

Administration de production, Lucila Piffer

Construction du décor, Atelier de la MC93 et atelier du

Théâtre de Liège

Stagiaires à la mise en scène, Nathanaël Ruetschman, Lola

La Rocca

Stagiaire aux accessoires, Anna Letiembre-Baës

Et les équipes de la MC93

Production MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis ; Compagnie Friche 22.66

Coproduction TNB Théâtre national de Bretagne ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg ; TANDEM – Scène nationale (Douai-Arras) ; Bonlieu – Scène nationale d'Annecy ; Festival d'Automne à Paris ; La Colline – théâtre national ; Célestins, Théâtre de Lyon ; Le Quartz – Scène nationale de Brest ; Domaine d'O Montpellier – Cité européenne du théâtre ; Théâtre de Liège (en cours)

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

Vincent Macaigne dépouille le plus culte des Richard shakespeariens, *Richard III*, de son aura sulfureuse pour en faire un dangereux idiot. De ce texte à la fois terrible et hilarant, il tire un spectacle de théâtre total en forme d'apocalypse joyeuse, où le rire tient en respect le pire.

Vincent Macaigne retrouve les scènes de théâtre après six ans d'absence, et c'est pour renouer le fil avec ses relectures de *Hamlet* (*Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*) et de *L'Idiot* de Dostoïevski. À travers le personnage de Richard, il ne s'attaque pas seulement à une figure du patrimoine culturel, mais surtout à un homme plus bête que méchant : un idiot au sens le plus négatif du terme, un Hamlet qui aurait bien mal tourné, obnubilé par le pouvoir et enfermé dans sa bulle, avec son cercle de congénères calculateurs. En adaptant librement ce grand texte aussi burlesque que glaçant, il offre un grand spectacle de théâtre joyeusement apocalyptique, où le rire est toujours là pour nous venir en aide. Sur un plateau brut débordant d'accessoires, les comédiennes et comédiens – parmi lesquels des enfants –, mus par une énergie folle qui est peut-être celle du désespoir, donnent à voir un monde dans lequel la bouffonnerie n'est jamais loin du pire ni l'utopiste du nihiliste, un monde où la brutalité ambiante aurait irrémédiablement souillé l'innocence. Toute ressemblance...

MC93

Du jeu. 5 au dim. 15 octobre

Durée estimée : 3h30

Dates de tournée page 52

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin

myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

ENTRETIEN

Pouvons-nous parler du retour de Vincent Macaigne au théâtre, après un riche itinéraire au cinéma ces dernières années ?

Vincent Macaigne : En fait je ne me suis jamais arrêté de faire du théâtre ! Pendant toute la pandémie j'ai répété des spectacles que je n'ai pas montrés, et j'organise régulièrement des ateliers avec des comédiens, qui me servent de laboratoires d'essai pour de futures créations. Je ne cherche pas à sortir un spectacle tous les ans, je crée un spectacle quand je sens qu'il y a une nécessité, je mets toutes mes forces dans ce feu d'artifice. Je trouve très important, surtout en ce moment, de pouvoir continuer à faire des spectacles qui aient une certaine ampleur aux yeux du public. Il faut s'y lancer, sinon on va perdre l'habitude progressivement de ces rendez-vous, de ces productions qui font événement.

Quels textes constituent la trame d'Avant la terreur ?

Vincent Macaigne : Je travaille à partir de lectures portant sur l'Histoire d'Angleterre, notamment les textes de *Richard III* et *Henri VI* de Shakespeare, ainsi que divers ajouts : c'est un montage dans lequel je réécris beaucoup au plateau et en fonction des désirs des comédiens. L'Histoire d'Angleterre m'intéresse entre autres pour son aspect aberrant : des catastrophes en boucle et des assassinats en série entre familles prétendant au trône. Ainsi tous les ancêtres de Richard III, jusqu'à ses arrière-arrière-grand-pères et grand-mères ont été éliminés par une autre famille, de génération en génération. La famille des Tudors est une famille dissidente qui n'aurait jamais dû accéder au trône. Elle a assassiné tous les membres de la famille Plantagenêt pour y arriver puis a commandé à Shakespeare des pièces de propagande pour détériorer entre autres l'image de Richard III. Ce n'est pas la vérité qui nous est contée et peu importe. Ce qui m'intéresse c'est que Richard III soit dans un monde dysfonctionnel où des gens veulent le tuer. Il ne produit pas lui-même la violence, il répond aux violences qui l'entourent. C'est quelqu'un qui s'en prend plein la figure ! On veut le tuer ainsi que ses frères depuis leur enfance ! Malgré le projet de propagande de Shakespeare, on peut déceler que Henri V et Henri VI, qui sont censés être glorifiés, commettent des actions insensées.

Quels aspects politiques ou sociaux vous intéressent dans cette saga du royaume d'Angleterre ?

Vincent Macaigne : La thématique de la pièce, je dirais que c'est la mise à mal du rêve. C'est la toxicité de notre Histoire qui m'intéresse, elle est sensible chez Shakespeare dans cette légende des rois d'Angleterre. Fondamentalement, il y a là le thème de la malédiction, *Richard III* est une pièce de malédictions : des personnages viennent régulièrement le maudire ou maudire le monde tel qu'il va. Aujourd'hui tous les deux jours, il y a quelqu'un qui nous annonce une fin du monde possible à cause de l'intelligence artificielle, de la robotique, d'un nouveau virus, des problèmes écologiques, des dictateurs, de la guerre nucléaire... Ce qui n'est pas sans fondement. Je pense que Shakespeare répond à une forme de pressentiment de fin du monde, non pas le nôtre mais le sien, en décrivant des comportements complètement fous. Nous sommes aussi dans une transformation accélérée du monde qui est terrorisante et la réponse à la terreur que l'on fait subir aux gens va probablement être aussi très brutale.

D'où le titre de votre pièce Avant la terreur ?

Vincent Macaigne : Oui, par comparaison avec l'art dit d'*après-guerre*, j'ai souvent ressenti que je faisais des pièces d'*avant-guerre*, dans le sens où je suis d'une génération qui pressent que les choses vont trembler. D'ailleurs cela a déjà tremblé, je ne peux plus dire « avant la guerre », la guerre est là, donc c'est « avant la terreur ». Après, évidemment, il y a beaucoup d'humour, j'aime le ludique, le fantaisiste, l'énergie, ma référence majeure ce sont les Monty Python ! Je trouve les situations jouées terribles et hilarantes en même temps. J'y vois un côté burlesque, dans la lignée de ces pièces de bouffonnerie, jouées au Moyen Âge, dont les personnages très méchants n'arrêtent pas de s'entretuer.

Pour vous la fiction est une forme de résistance à la terreur ?

Vincent Macaigne : Dans le théâtre - et dans le cinéma aussi - il y a une forme de folie à vouloir créer, surtout dans le monde d'aujourd'hui où, quand on parle de l'importance de la culture, on vous répond : mais le monde est en train de disparaître ! Or d'une part la culture et la préservation de la planète ne s'opposent pas, et d'autre part, la disparition de la parole moderne, de la culture, c'est une forme de fin du monde en soi. L'attaque qui est systématiquement faite à la culture est terrifiante parce que c'est la seule manière que l'on a de se raconter, et de se dire que l'on est vivant. Et petit à petit, à force de ne pas se raconter on va s'effacer. La société tend à désertier en ce moment l'espace de la fiction, préférant une restitution du prétendu réel. Or la fiction ouvre un espace critique, on peut prendre position, aimer ou détester. La fascination du réel induit une sorte de chirurgie réparatrice mentale perpétuelle, admise par le spectateur, quitte à se déformer lui-même pour se retrouver dans cette proposition de réel. C'est une nouvelle terreur. L'idée de la fiction est très importante pour moi. Je pense que c'est un acte de civilisation au sens où Malraux l'entendait à propos de l'essor des maisons de la culture, des cinémas, de la littérature et des théâtres. J'ai envie que mes spectacles soient une source d'énergie tournée vers le monde.

Propos recueillis par Tony Abdo-Hanna, Juin 2023

BIOGRAPHIE

Vincent Macaigne

Né en 1978, Vincent Macaigne entre au CNSAD en 1999. Il monte ensuite ses premières pièces, *Friche 22.66* en 2004, *Requiem 3* en 2006 et *Idiot !* en 2007. Au Festival d'Avignon 2011, il présente *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, une adaptation de *Hamlet*. Il crée l'année suivante *En manque*, lors d'une résidence à la Ménagerie de verre, puis *Idiot ! parce que nous aurions dû nous aimer* (2014), d'après Dostoïevski. Vincent Macaigne entame en parallèle une œuvre cinématographique avec le moyen-métrage *Ce qu'il restera de nous* (2012) et *Dom Juan* (2015), avec la troupe de la Comédie-Française. Il joue également dans plusieurs films, parmi lesquels *La Bataille de Solferino* (Justine Triet, 2013), *La Loi de la jungle* (Antonin Prejeatko, 2016) et *Le sens de la fête* (Eric Toledano et Olivier Nakache, 2017). L'année 2017 est marquée par la présentation de son film *Pour le réconfort* à l'ACID à Cannes, et par trois spectacles présentés au Festival d'Automne, *En manque* (2016), et le diptyque *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* (2017). Depuis lors, Vincent Macaigne enchaîne les rôles au cinéma et à la télévision, avec notamment *Médecin de Nuit* (Elie Wajeman, 2020), *Irma Vep* (série, Olivier Assayas, 2022), *Chronique d'une liaison passagère* (Emmanuel Mouret, 2022) et *Bonnard, Pierre et Marthe* (Martin Provost, 2023).

Vincent Macaigne au Festival d'Automne :

- 2017 *En manque* (La Villette – Grande Halle)
- 2017 *Je suis un pays* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2017 *Voilà ce que jamais je ne te dirai* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2014 *Idiot ! parce que nous aurions dû nous aimer* (Théâtre de la Ville ; Théâtre Nanterre-Amandiers)

Avant la terreur en tournée :

Du 7 au 9 novembre 2023

TANDEM Scène nationale (Arras-Douai)

Les 16 et 17 novembre 2023

Bonlieu Scène nationale d'Annecy

Du 22 au 25 novembre 2023

Théâtre national de Bretagne (Rennes)

Les 9 et 10 mai 2024

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Du 18 au 23 mai 2024

Théâtre des Célestins (Lyon)

Les 29 et 30 mai 2024

La Comédie de Clermont-Ferrand





AMIR REZA KOOHESTANI MEHR THEATRE GROUP

Blind Runner

Texte et mise en scène, Amir Reza Koohestani
Interprètes, Ainaz Azarhoush, Mohammad Reza Hosseinzadeh
Dramaturgie, Samaneh Ahmadian
Assistant à la mise en scène, Dariush Faezi
Lumières et scénographie, Éric Soyer
Vidéo, Yasi Moradi, Benjamin Krieg
Musique, Phillip Hohenwarter, Matthias Peyker
Costumes, Negar Nobakht Foghani
Traduction française et adaptation surtitrage, Massoumeh Lahidji
Opératrice surtitres, Negar Nobakht Foghani

Production Mehr Theatre Group
Production-diffusion Bureau Format (Pierre Reis, Yuka Duplex)
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Berliner Festspiele (Berlin) ; Athens Epidaurus Festival ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; La rose des vents – scène nationale Lille Métropole – Villeneuve-d'Ascq ; La Vignette, scène conventionnée Université Paul-Valéry Montpellier ; Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds ; Triennale Milano Teatro (Milan) ; Festival delle Colline Torinesi – Fondazione TPE (Turin) ; Noorderzon Festival of Performing Arts & Society / Résidences de création
Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds ; Kunstenwerkplaats Pianofabriek (Bruxelles)
Projet soutenu par la Drac Île-de-France / ministère de la Culture
Avec le soutien de l'Institut français

Le Théâtre de la Bastille et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Avec le soutien de l'Onda office national de diffusion artistique



THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Du jeu. 5 au ven. 20 octobre

Durée estimée : 1h
En farsi, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Bastille

Emmanuelle Mougne
01 43 57 78 36 | emougne@theatre-bastille.com

Deux coureurs de fond s'entraînent et s'entraident pour traverser le tunnel sous la Manche, à pied, et rejoindre l'Angleterre. L'artiste iranien Amir Reza Koohestani met en scène ce défi, comme une réflexion sur la liberté, la solidarité et le dépassement de soi.

Né en 1978, à Shiraz, Amir Reza Koohestani porte la voix du théâtre iranien contemporain à l'étranger. À l'affiche des plus grands théâtres européens, ses créations traitent inlassablement de la question de la frontière et de la société de surveillance, qu'il met en scène de façon dépouillée et percutante. Après *En transit*, présenté en 2022 au Festival d'Automne, l'artiste est de retour avec *Blind Runner*, un spectacle en farsi pour une comédienne et un comédien. La pièce s'ouvre sur les retrouvailles d'un couple, dans le parloir d'un établissement pénitencier, en Iran. Prisonnière politique, la protagoniste demande à son compagnon de venir en aide à une amie aveugle, en France, pour traverser le tunnel sous la Manche et ses 27 kilomètres afin de rejoindre l'Angleterre, où cette dernière désire vivre et changer de vie. *Blind Runner* est le récit de leur entraînement, des terribles obstacles qu'ils doivent surmonter et de cette liberté qui se gagne dans l'obscurité, envers et contre tous.

Blind Runner en tournée :

Du 18 au 20 août 2023

Noorderzon Festival (Groningen, NL)

Les 27 et 28 septembre 2023

La Criée, Festival Actoral (Marseille)

Du 24 au 26 octobre 2023

La Triennale (Milan, IT)

Les 28 et 29 octobre 2023

Teatro Astra, Festival delle Colline Torinesi (Turin, IT)

Du 2 au 4 novembre 2023

Théâtre Populaire Romand (La Chaux-de-Fonds, CH)

Le 18 novembre 2023

Bundeskunsthalle (Bonn, DE)

Les 24 et 25 novembre 2023

La Condition Publique (Roubaix)

Du 28 au 30 novembre 2023

Théâtre La Vignette (Montpellier)

ENTRETIEN

Qui est le blind runner, le coureur aveugle, au cœur de votre pièce ?

Amir Reza Koohestani : C'est une femme. Le spectacle débute dans le parloir d'une prison, en Iran. On y découvre un couple, de part et d'autre d'une vitre en Plexiglas. Elle est incarcérée, pour des raisons que l'on devine politiques. Il lui rend visite toutes les semaines, pour la soutenir et l'intimer de garder espoir.

Au cours de leurs rencontres, elle va lui confier une mission : aider une femme, une coureuse de fond aveugle, à participer à une compétition en France. C'est cette dernière la *blind runner* de mon histoire.

Dans les marathons, les coureurs aveugles sont accompagnés par des guides, qui les tiennent par la main. En réalité, cette femme non-voyante souhaite profiter de son séjour en Europe pour traverser le tunnel sous la Manche à pied, en pleine nuit, afin de rejoindre l'Angleterre.

Il hésite... Et finit par accepter. Parce que les difficultés sont immenses : ils doivent impérativement parcourir ces vingt-sept kilomètres entre le dernier train du soir et le premier du matin, pour ne pas se faire percuter par l'Eurostar. La pièce raconte leur entraînement. Et traite de leur rapport à la liberté, en filigrane.

Pour quelle raison avez-vous choisi de mettre en scène ce couple au parloir ? La deuxième partie ne se suffisait pas à elle-même ?

Amir Reza Koohestani : Non. Je souhaitais rendre compte d'un problème politique global, parce que l'exil est un problème politique global.

Certes, il y a la dictature en Iran : l'arbitraire, l'injustice, la brutalité... Mais cet enjeu, de mon point de vue, va de pair avec le problème des migrants en Europe : les contradictions, l'hypocrisie, la violence...

Ces questions sont internationales et structurelles.

En Europe, on est très sensible quand les artistes dénoncent les dictatures qui sévissent dans leur pays ; c'est bien normal. Mais il m'a paru nécessaire d'aller un peu plus loin : montrer la dialectique de l'exil.

Cette histoire est inspirée d'un fait réel...

Amir Reza Koohestani : Le début, en effet. En Iran, une femme s'est entraînée à courir en prison, avec son mari de l'autre côté du mur. Elle était journaliste, incarcérée pour des raisons politiques.

Je m'en suis servi comme un point de départ. Mais la suite est une pure fiction.

Est-ce que la liberté se vit de la même façon que l'on soit aveugle ou pas ?

Amir Reza Koohestani : Non, je ne crois pas. Ce problème est au cœur de la pièce. L'obscurité dans laquelle vivent les personnes aveugles est une prison : l'impression de solitude est importante, les ténèbres les isolent du reste du monde. D'un autre côté, pour avoir longuement discuté avec celles-ci lors de la création du spectacle, j'ai saisi que la vue avait aussi tendance à nous éloigner de l'essentiel, à nous distraire, à nous hypnotiser en quelque sorte. En particulier à notre époque où nous sommes systématiquement bombardés d'images. Pour mon personnage, la liberté est une question de vie ou de mort. L'homme qui va l'aider n'est pas empêché. Mais à son contact, il va comprendre ce qu'est réellement la liberté : une

notion qui se conquiert. En réalité, c'est elle qui va le guider. **Pour quelle raison la frontière, sujet récurrent de vos pièces, est-elle une source d'inspiration inépuisable ?**

Amir Reza Koohestani : Au-delà des raisons politiques et artistiques qui m'amènent à voyager pour travailler dans différents pays, je pense que le statut d'étranger, et surtout d'exilé, donne l'occasion de décaler son point de vue. En quittant son pays, on sort toujours de sa zone de confort. En quittant son pays, on voit toujours des choses que l'on ne verrait pas autrement. Les évidences volent en éclat. La perception est plus claire. L'exil est toujours une douleur, bien sûr. Mais si l'on parvient à la dépasser, cet arrachement provoque une ouverture d'esprit.

La frontière se situe au carrefour de l'intime et du politique. Elle agit comme un puissant révélateur. C'est une notion arbitraire, très abstraite, mais ses répercussions sont extraordinairement concrètes : à un endroit donné, vous avez le droit de faire certaines choses. Trois mètres plus loin, vous risquez la peine de mort... C'est complètement dingue quand on y pense ! Je pourrais passer ma vie à parler des frontières.

Dans la plupart de vos spectacles, vous figurez des personnages empêchés et surveillés. Ici, vous bousculez vos codes avec la course et le mouvement. Comment expliquer un tel changement ?

Amir Reza Koohestani : Ce n'est pas tout à fait un changement. Vous avez raison : je figure des personnages qui courent, qui fournissent des efforts, qui sont engagés physiquement... Ceci est nouveau pour moi. En revanche, ils le font dans un périmètre restreint. Au plateau, ils courent en rond dans un huis clos. Du point de vue de la mise en scène, c'est intéressant. Il faut canaliser cette énergie, déployer un espace mental, ménager les comédiens... Au fond, l'espace représenté n'est pas tellement plus grand que celui de ma dernière pièce, *En transit*.

L'histoire telle que vous l'avez imaginée, avec sa tension, avec son défi final, avec cette question du dépassement de soi, évoque un scénario de cinéma...

Amir Reza Koohestani : Oui, c'est possible. Jeune, j'ai été très attiré par le cinéma. J'ai suivi des cours de réalisation. J'ai mis en scène deux films inachevés. Mais aujourd'hui, je crois que mon style théâtral est tout sauf cinématographique. J'aime les décors épurés. J'aime les huis clos. J'aime les contraintes imposées par la scène.

Auriez-vous pu créer la pièce en Iran ?

Amir Reza Koohestani : Non. Nous avons répété en Iran. Nous pouvons y travailler, en louant des locaux à titre privé, mais la production y est impossible. *Blind Runner* est créée en Suisse. Et elle sera diffusée en Europe, ou peut-être même ailleurs.

Propos recueillis par Igor Hansen-Love

BIOGRAPHIE

Amir Reza Koohestani

Né en 1978 en Iran, Amir Reza Koohestani suit des cours de réalisation puis rejoint le Mehr Theatre Group, d'abord en tant qu'interprète. Il se consacre ensuite à l'écriture de ses premières pièces notamment *Dance On Glasses* (2001), *Recent Experiences* (d'après Nadia Ross et Jacob Wren, 2003), et *Amid the Clouds* (2005). Il travaille avec le Schauspielhaus de Cologne pour *Einzelzimmer* (2006), et avec le Nouveau Théâtre de Besançon pour *Des Utopies ?* (avec Sylvain Maurice et Oriza Hirata, 2009). Après deux années d'études à Manchester, il retourne à Téhéran en juillet 2009 et crée *Where Were You On January 8th ?*, puis *Ivanov* (2011) et *The Fourth Wall* (2012). Amir Reza Koohestani est régulièrement invité dans plusieurs théâtres et festivals internationaux, dont Actoral pour lequel il crée *Timeloss* en 2013, l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart qui l'accueille en résidence pour *Hearing* (2015), le Kunstenfestivaldesarts qui donne la première de *Summerless* (2018) ou la Comédie de Genève, pour laquelle il crée *Miss Julie* (2018) et *En Transit* (2022). Le Festival d'Automne présente régulièrement son travail depuis 2007.

Amir Reza Koohestani au Festival d'Automne :

- 2022 *En transit* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2016 *Hearing* (Théâtre de la Bastille)
- 2014 *Timeloss* (Théâtre de la Bastille)
- 2010 *Where Were You on January 8th ?* (La Colline - Théâtre national)
- 2007 *Recent Experiences* (Théâtre de la Bastille)



THOMAS QUILLARDET

En addicto

Texte et interprétation, Thomas Quillardet
Dramaturgie, Guillaume Poix
Collaboration artistique, Jeanne Candel
Lumières et régie générale, Milan Denis
Collaboratrice, Titiane Barthel

Production 8 AVRIL
Coproducteur Festival d'Automne à Paris ; Théâtre de la Ville-Paris ;
Le Trident – Scène nationale de Cherbourg-en-Cotentin ; La rose
des vents – scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve-d'Ascq
Avec le soutien de Théâtre Ouvert ; L'Azimut / Antony – Châtenay-Malabry

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Seul en scène, Thomas Quillardet déploie les histoires de patientes et patients côtoyés durant une résidence au sein du service addictologie d'un hôpital. Une polyphonie de voix pour partager son empathie et radiographier nos liens.

À l'origine de cette pièce, où Thomas Quillardet est à la fois auteur, metteur en scène et comédien, il y a l'expérience d'une immersion dans le service addictologie d'un hôpital. Une résidence de six mois, proposée par le Festival d'Automne, dans le cadre de son partenariat avec l'Assistance publique – Hôpitaux de Paris et de l'alliance Culture-Santé, qui fut non seulement un moment fort de rencontre mais aussi une façon de se reconnecter aux outils du théâtre, dans leur expression la plus simple. Pour des patientes et patients que l'estime de soi a désertés, se déplacer, affirmer sa présence, porter son regard, sont autant d'exercices de remise en confiance. C'est avec cette même simplicité, sans artifice de mise en scène, que Thomas Quillardet se présente pour raconter son expérience. Quelle parole circule quand se rencontrent des personnes en tentative de sevrage, des soignantes, des soignants débordés et un metteur en scène ? En une polyphonie de voix, portée par un important travail sur le rythme, *En addicto* déploie récits et histoires, moments de joie ou de vide. C'est aussi un regard documentaire sur l'hôpital, l'addiction et le soin, traversé par une question vertigineuse : Comment apaise-t-on sa douleur ?

L'AZIMUT - LE PÉDILUVE

Du ven. 6 au mer. 11 octobre

THÉÂTRE DE LA VILLE / SARAH BERNHARDT

Du mer. 18 au sam. 28 octobre

THÉÂTRE JACQUES CARAT - CACHAN

Les mer. 15 et jeu. 16 novembre

Durée estimée : 1h15

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

L'Azimut

Myra - Rémi Fort, Déborah Nogaredes

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Théâtre de la Ville

Audrey Burette

06 46 78 19 97 | aburette@theatredelaville.com

Théâtre Jacques Carat Cachan

Julien Chazette

01 49 69 60 01 | j.chazette@theatrejacquescarat.fr

En addicto en tournée :

Les 7 et 8 décembre 2023

Le Trident, Scène nationale de Cherbourg

Du 24 au 26 janvier 2024

La Rose des Vents (Villeneuve-d'Ascq)

Du 2 au 5 avril 2024

Théâtre de St Quentin en Yvelines

Du 9 au 11 avril 2024

Théâtre d'Angoulême

ENTRETIEN

En addicto prend appui sur une résidence immersive que vous avez faite au sein du service addictologie d'un hôpital, à l'initiative du Festival d'Automne. Comment s'est-elle déroulée ?

Thomas Quillardet : L'idée était d'abord d'aller à la rencontre des gens, sans plan préétabli, et de construire cette résidence en fonction des patients et des soignants. Les premières semaines, je suis venu en simple observateur. Je voulais d'abord m'assurer que les patients me faisaient confiance. J'ai constaté qu'ils avaient une grande sous-estime d'eux-mêmes. Et se refaire confiance, corporellement, vocalement, émotionnellement, passe parfois simplement par le fait de se tenir debout devant quelqu'un et d'affirmer sa présence. J'ai senti que le théâtre pouvait peut-être faire quelque chose. J'ai donc proposé la représentation de spectacles et l'organisation d'ateliers. Je leur ai fait faire des exercices simples pour se déplacer dans l'espace et, surtout, se regarder dans les yeux. Simplement se dire bonjour, par le regard, ou porter attention à la façon dont chacun est habillé, pour se considérer et considérer l'autre. Par ailleurs, j'avais le sentiment que, dans un service d'addictologie, je rencontrerais des patients lucides sur leur maladie, qui pourraient me parler de leurs parcours de vie. Et que je pourrais peut-être créer des récits et une forme théâtrale pour eux ou avec eux, je ne savais pas encore très bien à l'époque. C'est ce qui s'est passé, dans le sens où j'ai consigné des histoires.

À quel moment a commencé le travail d'écriture de la pièce ?

Thomas Quillardet : Au départ, je ne pensais pas faire un spectacle de cette expérience. Mais je pressentais qu'il y avait quelque chose d'universel dans l'addiction et le soin. C'est la confirmation de cette intuition qui m'a menée vers l'écriture. Je me suis alors astreint à un travail d'archivage, chaque soir. Sans vraiment savoir pourquoi. Ma seule explication, aujourd'hui, c'est que je suis très vite tombé en empathie avec les soignants et avec les patients et que j'ai eu envie de partager cela avec le public. Il y a une part de mystère dans ce projet. On peut considérer que l'écriture du spectacle a commencé avec ce travail d'archivage et de mémoire.

Était-ce évident que ce devait être un seul en scène ?

Thomas Quillardet : À mon sens, l'écueil majeur était le réalisme. Recréer un dialogue entre un patient et un soignant, même avec une écriture ou des comédiens brillants, c'est se condamner à rester vite en deçà de cette relation, à éteindre la poésie de ce que j'avais perçu dans le service. Il fallait métamorphoser cette relation, la rendre étonnante, spectaculaire. Le solo est une forme parfaite pour cela, avec cette contrainte majeure de faire exister quinze ou vingt personnages dans un seul corps et par une seule voix. L'autre contrainte a été d'installer ce récit dans la bouche de celui qui l'avait vécu, qui n'est pas acteur mais metteur en scène. Personne d'autre que moi ne pouvait reconnaître les voix que j'avais entendues. Pour être le plus honnête possible, il fallait que le témoignage passe par celui qui avait vécu cette immersion.

Écrire pour vous, c'est aussi injecter de la nouveauté dans votre pratique du théâtre ?

Thomas Quillardet : Quand j'ai une histoire en tête, je pense toujours au rapport au public. Là, il me semblait évident que ce serait moi, seul, face au public. Comme un nouveau défi pour me reconnecter à un désir de théâtre mais aussi au danger : se retrouver seul face au public, porter un texte avec des histoires humaines. Pas pour faire le matamore mais bien parce que j'étais convaincu que c'était la meilleure forme, celle qui était en cohérence avec ce que je voulais raconter. C'est un peu comme ces exercices très simples que j'ai proposés aux patients dans mes ateliers, quand j'ai constaté un déficit de confiance et d'imaginaire : on entre dans un espace, on regarde les gens qui sont devant nous, on respire, on leur dit bonjour avec les yeux et on ressort. Finalement, ce solo reprend cette forme : je vais rentrer sur scène, regarder les gens, leur raconter une histoire et quitter la scène.

Vous parlez d'une « polyphonie de voix » pour décrire En addicto. Comment travaillez-vous cette partition ?

Thomas Quillardet : Cela ne passe pas par l'incarnation de personnages mais par la rythmique, qui diffère selon les paroles, car médecins et patients s'expriment différemment. Il y a aussi la chorale des soignants, où je prends en charge quinze personnes dans une salle. Ces monologues, ces dialogues, cette choralité, je les interprète par le rythme, sans accessoire ni artifice.

Comment s'est posée la question de la fidélité aux histoires des personnes que vous avez rencontrées ?

Thomas Quillardet : Ce n'était pas essentiel, d'autant qu'il me faut respecter le secret médical : les gens ne doivent pas être reconnus et j'ai fondu les parcours et les histoires. Il n'y a donc pas d'exigence de fidélité. En revanche, je me suis aperçu que ma place était très accessoire : je m'adresse au public mais jamais en tant que narrateur extérieur. Il n'y a que l'hôpital et moi dans l'hôpital. On ne me voit jamais penser ma résidence ou le projet, je suis embarqué avec les gens. Ce qui compte, c'est la rencontre entre le théâtre et les patients, pas ma personne ou mes aléas d'artiste. En cela, c'est un travail documentaire.

On pense aux immersions en milieu hospitalier qu'ont pu réaliser Frederick Wiseman ou Raymond Depardon au cinéma. Avez-vous eu à l'esprit ce genre de références, au cours de votre travail ?

Thomas Quillardet : Cela m'a traversé l'esprit, ainsi que des grands textes sur l'addiction. De la même façon, j'ai voulu voir d'autres hôpitaux. Mais j'ai tout arrêté. Je ne voulais pas partir ailleurs. Ma contrainte, mon corpus, c'est ce qui s'est passé dans cet endroit durant ce temps donné, quand bien même ce n'est pas spectaculaire : ce ne sont pas des grands malades ou des images d'Épinal de l'addiction et de la maladie. C'est d'une grande banalité et je crois que c'est ce qui m'a plu. Ce que je veux mettre en avant, ce sont des parcours humains, nos manques, des choses qui nous ressemblent. Pas la grande trouille.

BIOGRAPHIE

Comment avez-vous pensé la mise en scène de la pièce ?

Thomas Quillardet : Mon *leitmotiv*, dans la forme comme dans l'écriture, c'est la franchise. J'essaie de gommer tout filtre qui s'interposerait entre le public et moi. Je suis donc seul au plateau, avec de la lumière, une chaise et une table. C'est une forme directe et immédiate, un spectacle qui peut se jouer partout. Après les représentations dans les théâtres, il va tourner en milieu hospitalier, en école d'infirmières et d'infirmiers, dans un centre d'addictologie, des universités ou encore des lycées.

Propos recueillis par Vincent Théval

Thomas Quillardet

Après une formation de comédien au Studio-Théâtre d'Asnières, Thomas Quillardet débute la mise en scène avec *Les Quatre Jumelles* de Copi (2004). L'année suivante, dans le cadre de l'année du Brésil en France, il organise le festival Teatro em Obras. De 2006 à 2014, il rejoint le collectif théâtral Jakart/Mugiscué, et met en scène plusieurs spectacles parmi lesquels le diptyque *Le Frigo* et *Loretta Strong* de Copi (2007), *Le Repas* (2008) et *L'Atelier Volant* (2009) de Valère Novarina, et *Villégiature* d'après Goldoni (2010, avec Jeanne Candel). En 2012, invité par la Comédie-Française, il monte *Les Trois Petits Cochons*. En 2015, Thomas Quillardet fonde la compagnie 8 AVRIL avec laquelle il présente *Montagne* (2016), une création franco-japonaise, et *Où les cœurs s'éprennent*, d'après Éric Rohmer (2016). Invité pour la première fois au Festival d'Automne en 2018, il présente *Tristesse et joie dans la vie des girafes* de Tiago Rodrigues (2017), et revient en 2020 pour *Ton père*, adaptation du roman de Christophe Honoré. Sa dernière création, *Une télévision française* (2021), a été présentée au Théâtre de la Ville en 2022.

Thomas Quillardet au Festival d'Automne :

- 2022 *Ton père* (Théâtre de Chelles ; Théâtre de Vanves ; L'Azimut)
- 2020 *Ton père* (Théâtre du Fil de l'eau ; Théâtre de Chelles ; Théâtre Firmin Gémier / La Piscine ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines ; L'Avant-Seine / Théâtre de Colombes ; Théâtre Silvia Monfort)
- 2018 *Tristesse et joie dans la vie des girafes* (Théâtre de Chelles ; Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye ; La Villette – Grande Halle ; Théâtre du Fil de l'eau ; T2G Théâtre de Gennevilliers)

EKFD R



EL CONDE DE TORREFIEL

MANIFIESTO SONORO

Fête techno

Le ven. 6 octobre

Guerrilla

Concept et création, El Conde de Torrefiel
Mise en scène et dramaturgie, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert
Chorégraphie, Amaranta Velarde
Interprète, Amaranta Velarde et un groupe d'amateurs
Assistant à la mise en scène, Nicolas Chevallier
Texte, Pablo Gisbert
Conseiller dramaturgique, Roberto Fratini
Lumière, Ana Rovira
Scénographie, Blanca Añón
Son, Adolfo García
Musique, Pink Elephant on Parade, Salacot
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Noorderzon Performing Arts Festival (Groningue) ; Steiricher Herbst (Graz) NXTSTP (avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne)

Du jeu. 12 au dim. 15 octobre

Se respira en el jardín como en un bosque

Concept et création, El Conde de Torrefiel
Mise en scène, dramaturgie, texte, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert
Son, Rebecca Praga
Production exécutive CIELO DRIVE SL
Coproduction Santarcangelo Festival ; CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia
Avec le soutien de Mas Nyam Nyam (Mieres)

Du mer. 18 au mer. 25 octobre

Écouter le medium

Les mer. 18, sam. 21 et mer. 25 octobre

Cuerpos Celestes

Concept et création, El Conde de Torrefiel et cabosanroque
Texte, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert
Son, Pablo Gisbert et cabosanroque
Voix, Tanya Beyeler
Production et distribution cabosanroque & CaixaForum+
Coproduction La Maison des Métallos (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Du ven. 6 au mar. 31 octobre

La Maison des métallos et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce programme et le présentent en coréalisation

El Conde de Torrefiel s'installe pendant un mois à la Maison des métallos pour *MANIFIESTO SONORO*, dont le fil conducteur est le son : voix, ondes, fréquences, énergie, acoustique, phonétique... le son, dans toute son immatérialité, envahit les espaces pour composer un corps vibrant et en expansion.

Ce « manifeste sonore » se décline sous différentes formes ou non-formes, avec comme point d'orgue la pièce *Guerrilla*, dont les interprètes varient en fonction du lieu de représentation et dont le texte sera adapté en conséquence. Mais le son, au même titre que le texte ou les corps en mouvement, est aussi l'occasion de jouer avec les conventions qui régissent la représentation théâtrale. Dans *Se respira en el jardín como en un bosque* - « on respire dans le jardin comme dans une forêt » -, une même personne endosse ainsi tour à tour le rôle d'interprète et de spectateur. Dans le cadre de cette occupation sonore, le bâtiment de la Maison des métallos devient *Un lugar sin límites* - « un lieu sans limites » -, un espace dont les frontières sont remises en question par un projet qui se décline aussi hors les murs dans *Cuerpos celestes*, où le public est orienté par un audioguide. Plutôt que de simples spectatrices, spectateurs, ces expériences rassemblent « des corps connectés sur une même fréquence ».

MAISON DES MÉTALLOS

Du ven. 6 au mar. 31 octobre

Le Festival d'Automne présente également *Ultraficción nr. 1* du 7 au 9 septembre

Entretien et biographie pages 4-5

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Maison des Métallos

Opus 64 - Fédelm Cheguillaume

01 40 26 77 94 | f.cheguillaume@opus64.com



MOHAMED BOUROUISSA

Quartier de femmes

Mise en scène, conception musicale et scénographie,

Mohamed Bourouissa

Avec Lou-Adriana Bouziouane

Texte et collaboration artistique, Zazon Castro

Son, Mohamed Bourouissa, Christophe Jacques, Sylvain Jacques
Lumière, Vincent Chrétien

Coordination, Marine Dury

Photographie, Mohamed Bourouissa

Production T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National
Œuvre produite dans le cadre du programme de soutien à la création
artistique Mondes nouveaux

Coproduction Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec le LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne,
d'art contemporain et d'art brut (Villeneuve-d'Ascq) ; le Centre
pénitentiaire de Lille Loos Sequedin ; l'Unité Sanitaire du Centre
pénitentiaire de Lille Loos Sequedin – CHU Lille

Le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National et le
Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et
le présentent en coréalisation

À la croisée du théâtre et du stand-up, le premier spectacle du plasticien Mohamed Bourouissa met en scène le parcours de vie et les transformations d'une femme incarcérée. Sans surplomb, ni pathos, la pièce déjoue par l'humour le caractère plombant de ce dont elle témoigne.

Conçue à la suite d'ateliers menés dans un centre pénitentiaire pour femmes, la première création scénique de Mohamed Bourouissa, artiste associé du T2G, croise les genres et les registres pour désamorcer la charge dramatique d'un récit de vie carcérale. Traitée avec humour, la mise en discours du parcours d'une prisonnière évite ainsi l'écueil du misérabilisme tout en adoptant une forme d'adresse populaire et accessible. Malgré le choix du seule-en-scène, la pièce convoque une pluralité de personnages qui ont influencé l'existence de la protagoniste, comme autant d'agents transformateurs dont elle prend tour à tour les visages. Fruit d'une collaboration entre le plasticien, la comédienne Zazon Castro et plusieurs femmes incarcérées, *Quartier de femmes* s'inspire enfin d'une lecture d'*Antigone* dont elle déplace les interprétations classiques. Il ne s'agit plus tant de voir dans la tragédie le parangon du dilemme entre morale et justice que les métamorphoses d'une femme façonnée par son expérience de vie et les difficultés qui l'ont jalonnée.

T2G THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Du jeu. 12 au lun. 23 octobre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN

Ce spectacle est votre première création scénique bien que vous entreteniez un rapport étroit à la théâtralité dans vos films et vos photographies. Comment avez-vous appréhendé ce nouveau medium ? Était-ce un désir ancien ?

Mohamed Bourouissa : C'était une véritable envie, plus qu'une opportunité. Beaucoup de gens me voyaient plutôt aller vers le cinéma, mais le théâtre, c'est vrai, convoquait beaucoup de choses sur lesquelles je travaillais déjà – le vivant, la mise en scène, le corps – si bien que je me suis très vite senti à l'aise dans cet exercice. Je ne cache pas pour autant mon ignorance vis-à-vis du théâtre. Je suis un plasticien qui découvre une quatrième dimension qui me bouscule dans ma manière de faire, un espace que je ne connaissais pas avant ma résidence au T2G et qui me transforme.

Vous jouez aussi votre propre musique sur scène pour la première fois, pouvez-vous nous en dire quelques mots ?

Mohamed Bourouissa : Dans ma pratique, la musique était déjà intégrée sous forme de collaborations, comme avec la musicienne Phantom Love ou l'artiste sonore Jordan Quiqueret. Petit à petit, elle a pris de la place. Je compose depuis deux ans, là aussi en tant qu'amateur, mais il m'a fallu attendre cette expérience pour me décider à la jouer sur scène. Ma musique est un mélange expérimental d'électro, de synthé et de voix avec une base hip-hop. Pour l'occasion, j'ai par exemple travaillé une composition rythmique à partir de sons de clés et de portes.

Les lieux d'enfermement sont souvent au cœur de vos projets : la prison, l'usine de Pessac, l'hôpital psychiatrique de Blida ou plus métaphoriquement la boucle du périphérique. Qu'est-ce qui vous intéresse autant en eux ?

Mohamed Bourouissa : Je pense qu'il y a d'abord une dimension personnelle car mes sujets sont le plus souvent liés à mon entourage. *Temps mort* était né du fait qu'un ami avec qui je communiquais beaucoup avait disparu, jusqu'à ce que j'apprenne qu'il était en prison et qu'on recommence à échanger. Mais je crois aussi que ces lieux sont fortement chargés des questions qui m'animent, comme la tension entre intimité et structures sociales. Dans mon travail en effet, je ne cherche pas simplement à rendre visibles les mécanismes de notre société mais à montrer comment on y navigue en tant qu'individus, de façon plus intime. Or c'est là, il me semble, que ce rapport se matérialise avec le plus d'évidence.

Vos travaux antérieurs mettent sensiblement en avant des figures masculines, sinon viriles, à l'exception notable de Agnès ou de The Island. Cette pièce néanmoins se concentre sur un personnage de femme, comment s'est opéré ce choix ?

Mohamed Bourouissa : Quand on s'intéresse à la prison, c'est toujours la figure masculine qui est mise en avant. Je me suis donc demandé quel regard les femmes incarcérées portaient sur leur propre situation. Par exemple, le rapport à la honte n'est pas le même entre eux : les hommes peuvent s'en faire une fierté, quand pour les femmes, c'est toujours mal vu. Qu'est-ce que ça raconte ? C'est une question délicate. Je ne voulais surtout pas arriver avec une idée précise, que j'aurais voulu valider. J'ai plutôt cherché à exprimer des points de vue, à traduire ce qu'elles avaient à raconter. Dans les ateliers qu'on a menés en amont, elles n'avaient d'ailleurs pas vraiment envie de s'écrire un rôle, mais plutôt de se livrer.

La figure d'Antigone à laquelle vous vous référez est à la fois une figure d'émancipation mais aussi le symbole du conflit entre la justice et la morale. Y a-t-il en sous-texte de ces parcours de vie l'idée que nous ne sommes pas égaux face aux déterminismes sociaux ?

Mohamed Bourouissa : C'est une vraie question que je me suis posé tout au long de la création. *Antigone* a été le point de départ car cette histoire m'a beaucoup marqué (où se situe la justice ? comment s'en émanciper ? quelles sont les choses auxquelles on croit ?). Au fur et à mesure, je me suis rendu compte que le sujet n'était pas de dire qu'une telle avait vécu une injustice qui l'avait menée là, mais de comprendre son parcours de vie. À quelle violence a-t-elle été exposée ? Comment arrive-t-elle à s'en sortir en y perdant le moins de plumes ? Quelles humanités a-t-elle rencontrées dans ce lieu-là ? Comment va-t-elle se reconstruire ? Le cœur de la pièce, au-delà de la question de la justice, ce sont les vies qu'elle va traverser et l'humanité qu'elle va partager avec nous.

Vous employez le registre humoristique, qui ne vous est pas étranger mais qui n'a jamais été aussi appuyé qu'ici. Pourquoi avoir choisi le rire pour évoquer des récits de vie aussi difficiles ?

Mohamed Bourouissa : Je pense que d'une manière assez basique, c'était un moyen de mettre à distance une certaine forme de condescendance. On considère souvent que ceux qui sont dans des situations critiques vont moins rire, on va attendre d'eux un certain type de discours, s'accorder à dire que c'est forcément triste. Or, l'humour peut aussi être une manière de conjurer un sort dans des situations aussi compliquées que l'incarcération. Grâce à lui, tu peux désamorcer un regard misérabiliste. Je trouvais aussi intéressant d'adopter la forme du stand-up qui est une forme très populaire, presque à la limite du théâtre, même si l'adresse directe au public se fait de plus en plus souvent.

La collaboration avec le T2G prend place dans le cadre d'une résidence de trois ans, Voisinage, en forme de carte blanche. Qu'y proposez-vous ?

Mohamed Bourouissa : Cette résidence est née durant la période Covid. Etant voisins, nous avons une envie commune de nous inscrire sur le territoire que nous habitons. Je la vois comme un vrai lieu d'expérimentation. Le théâtre de Gennevilliers m'a accompagné et a soutenu toutes mes propositions, même les plus surprenantes : la première année, j'ai produit le premier court-métrage *Aintiqa* de Mehdi Anede. J'ai ensuite eu envie de faire une pièce de théâtre et je prévois maintenant de réaliser une kermesse en y invitant des gens de tous horizons artistiques, comme la marionnette, sur le modèle de ce que j'ai pu faire à Philadelphie ou à Marseille. J'aime détourner ces formes populaires (un match de foot, une fête ou un spectacle de stand-up) à des fins artistiques, précisément car elles peuvent facilement inclure. Qu'il s'agisse du théâtre ou des gens du quartier, elles réunissent et fédèrent des humanités.

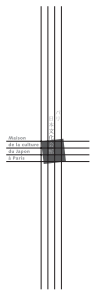
Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIE

Mohamed Bourouissa

Artiste plasticien, Mohamed Bourouissa (né en 1978 en Algérie, vit et travaille à Paris) cherche dans son œuvre à décrire la société contemporaine par ses contours, en posant un regard critique sur les images fabriquées par les médias de masse. Les sujets de ses photographies et vidéos sont des individus abandonnés, pris entre les feux de l'intégration et de l'exclusion. Précédé d'une longue phase d'immersion, chacun de ses projets cherche à construire une nouvelle situation d'énonciation, susceptible de produire d'autres représentations des marges. Ses œuvres ont été montrées dans le cadre d'expositions au Musée d'Art Moderne de Paris, au Centre Pompidou, à la Barnes Foundation, au Stedelijk Museum d'Amsterdam ou encore aux Rencontres de la photographie d'Arles. Il participe aussi aux biennales de Venise, Lyon, Berlin et Sydney. Il est représenté par la galerie Kamel Mennour.





HOUDREMONT
CENTRE CULTUREL LA COURNEUVE

* le théâtre de Rungis *

THÉÂTRE
CHÂTILLON
CLAMART

SCÈNE FRANÇAISE

ANNE-SOPHIE TURION ERIC MINH CUONG CASTAING

HIKU

Conception, Anne-Sophie Turion et Eric Minh Cuong Castaing
Performance et traduction live, Yuika Hokama
Performance en téléprésence, Shizuka Fujii, Ippei Mastuda, Tomohiro Yagi

Collaboration au Japon, médiation, co-organisation de la manifestation, Atsutoshi Takahashi et l'association New start Kansai

Accompagnement dramaturgique, Marine Relinger, Élise Simonet

Scénographie, Pia de Compiègne, Anne-Sophie Turion

Création sonore, Renaud Bajoux

Création lumière, Vera Martins

Chef opérateur, Victor Zebo

Assistanat deuxième tournage, Yuya Morimoto

Cadreur camera premier tournage, Yuji Suzuki

Traduction au Japon, Thomas Poujade, Tadashi Sugihara,

Naoko Tanabe

Montage, Lucie Brux

Production Cie Shonen, en collaboration avec la cie Grandeur nature
Coproduction Association New Start Kansai (Tondai) ; Villa Kujoyama (Kyoto) ; Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France ; La Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme - Ardèche ; Festival d'Automne à Paris ; Maison de la culture du Japon à Paris ; CNCA - Centre national de la création adaptée (Morlaix) ; 3bisf - Centre d'arts contemporains - Aix-en-Provence ; Charleroi-Danse - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; laGeste - les ballets C de la B (Gand) ; plateforme Chroniques créations (soutenue par la Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur, la région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur, la ville de Marseille et l'Institut français à Paris ; en coproduction avec Parallèle et Scène 44 ; en partenariat avec le 3 bisf - Centre d'arts contemporains) ; Théâtre Export avec le soutien de l'Institut français ; DICRÉAM ; CNC ; Fondation des Artistes ; Scam Avec le soutien de Montévidéo Marseille ; Montpellier Danse dans le cadre de l'accueil en résidence à l'Agora cité internationale de la danse, avec le soutien de la Fondation BNP Paribas Prêt de studio La zouze - Cie Christophe Haleb (Marseille) / Le projet a bénéficié du programme Mondes Nouveaux du ministère de la Culture La compagnie Shonen est soutenue par la Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur pour le conventionnement et par la ville de Marseille Remerciements Nicolas Tajan ; Program-Specific Associate Professor, Kyoto University ; le conseil d'étudiants du Yoshida Dormitory, Kyoto university ; Kumiko Takahashi
Avec le soutien du Fonds Handicap & Société par Intégrance et la Fondation franco-japonaise Sasakawa

Le Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France, la Maison de la culture du Japon à Paris et le Festival d'Automne sont coproducteurs de ce spectacle.

La Maison de la culture du Japon à Paris et le Festival d'Automne à Paris le présentent en coréalisation.



Entre cinéma et performance, fiction et documentaire, *HIKU* porte sur scène le phénomène japonais des *hikikomori*, ces reclus volontaires, isolés de toute vie sociale. Par le truchement de robots commandés à distance, trois d'entre eux trouvent ici une présence publique et une puissance d'agir.

HIKU ouvre l'espace d'une rencontre a priori impossible. Sur scène, ou plus précisément en téléprésence, Shizuka, Mastuda et Yagi, trois *hikikomori* en phase de resocialisation, prennent la parole, interagissent avec le public, déplacent des morceaux de décor et déploient des banderoles. Chacun pilote en effet son robot depuis sa chambre, à des milliers de kilomètres, tandis que Yuika, leur interprète et partenaire de jeu, les accompagne au plateau en chair et en os. S'entremêlant aux actions scéniques, des séquences cinématographiques ouvrent une fenêtre sur leur intimité ici revisitée ou même fantasmée, naviguant entre souvenirs de leurs années de retrait et sensations présentes. Hantée par le motif de la *hikikomori-demo*, happening par lequel ces reclus revendiquent leur droit à la démission sociale, la pièce condamne moins cette disparition sensible, cette fuite hors du réel, qu'elle ne cherche à la saisir comme un effacement dissident, un moyen de résister aux injonctions contemporaines.

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS

Du jeu. 19 au sam. 21 octobre

THÉÂTRE DE CHÂTILLON

Les ven. 17 au sam. 18 novembre

LE THÉÂTRE DE RUNGIS

Les ven. 24 et sam. 25 novembre

HOUDREMONT - CENTRE CULTUREL LA COURNEUVE

Le ven. 15 décembre

Durée estimée : 1h30

Dates de tournée page 70

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Maison de la Culture du Japon à Paris

Aya Soejima

a.soejima@mcjp.fr

Théâtre Châtillon Clamart

Armelle Briand

01 55 48 06 90 | a.briand@theatrechatillonclamart.com

Le Théâtre de Rungis

Anne Boizard

01 45 60 79 00 | direction-rp@theatre-rungis.fr

Houdremont centre culturel - La Courneuve

Olivier Saksik

06 73 80 99 23 | olivier@elektronlibre.net

ENTRETIEN

Comment rencontre-t-on des personnes qui ont choisi de rompre tout contact ?

Anne-Sophie Turion : Il est important de préciser qu'il s'agit de *hikikomori* en voie de resocialisation. La prise de contact s'est faite grâce à l'association New Start Kansai et à Takahashi, le médiateur. Au début on avait une certaine appréhension mais quand on a commencé à s'immerger dans toutes les activités qu'organisait l'association (groupes de parole, visites à domicile, sit-in dans l'espace public), la relation s'est progressivement établie avec eux. Nous avons alors lâché nos pratiques usuelles pour écrire un projet qui épouse parfaitement les contours de leurs missions. Le travail s'est ensuite fait sur la durée, pendant trois ans. Le fait qu'on soit étrangers s'est avéré rassurant pour eux car ils savaient qu'il n'y avait de notre part ni jugement, ni attente. En retour, nous n'avions pas nous non plus de position sociale à tenir. Personne ne se regardait.

Quelles raisons les ont motivées à rejoindre le projet ?

Éric Minh Cuong Castaing : Leurs motivations sont complètement différentes : chez Yagi, qui bégaie, il y avait un désir d'expérimenter un autre espace de communication ; Shizuka, elle, s'est révélée comme performeuse, elle a découvert le plaisir de jouer, d'être regardée, de mettre des mots sur ses émotions ; Matsuda, enfin, y trouvait un moyen de pimenter son quotidien. Il faut aussi ajouter qu'avec ce projet, nous participons à leur réinsertion, en leur proposant un travail bien évidemment rémunéré.

Rendre visibles des personnes invisibilisées a-t-il une portée politique ? Est-ce pour cela que vous utilisez des éléments de manifestation dans la scénographie ?

Anne-Sophie Turion : Un des problèmes des *hikikomori* est qu'ils souffrent d'un déficit de représentation, qu'ils manquent d'un lieu pour exprimer leur hypersensibilité et leurs désaccords avec certains fonctionnements de la société. Je ne dirais pas que c'est un acte politique au sens d'une revendication car la pièce, à ce stade, est adressée à un public français. En revanche, elle constitue à coup sûr un acte d'émancipation.

Éric Minh Cuong Castaing : Ce retrait n'est pas une maladie mais une résistance sociale. Ce que nous leur proposons, c'est un espace d'expression qui est de l'ordre de la reconnaissance. C'est pour cela que nous avons organisé des ateliers d'écriture de banderoles, avec l'idée d'exprimer des émotions intimes : « je voudrais pouvoir sourire », « j'avais six ans quand l'enseignant a dit à ma mère que son fils était un incapable ». Tous ont des subjectivités très fortes qui ne demandent qu'à être validées. Je pense à Yagi, qui est brillant mais qui ne peut évoluer socialement à cause de son bégaiement, ou à Ogawa, un personnage totalement reclus, qui n'apparaît pas dans la pièce mais s'exprime à travers la monstration de ses dessins.

Le phénomène des hikikomori est né au Japon. Est-il selon vous endémique ou est-il, plus largement, un symptôme de nos sociétés contemporaines ?

Anne-Sophie Turion : On croit à tort que le phénomène est lié au développement d'Internet, mais le mot est apparu dès les années quatre-vingt, avec l'explosion de la bulle économique, la radicalisation du libéralisme et de la mondialisation, dans une société paradoxalement très conservatrice. La convergence de l'hyper-modernité et de la tradition donne ce phénomène gigantesque, qui touche un million de personnes, dans un pays où les rapports peuvent déjà être assez distants. On trouve néanmoins des formes similaires de retrait social en Occident, en France. Boris Cyrulnik parla ainsi d'« isolement

sensoriel », une carence affective due au manque de contact et qui n'a pas attendu la crise du Covid pour être identifiée.

Éric Minh Cuong Castaing : Ce phénomène est une crise des classes moyennes, après qu'un pacte ait été comme rompu après-guerre. Les gens se sont démenés pour reconstruire le pays et tout d'un coup, la promesse du travail à vie ne tenait plus. Les Japonais emploient l'expression d'« ère du glacier » pour dire qu'ils se sont retrouvés comme des pingouins à attendre du travail sur un bloc de glace en train de fondre.

Ce n'est pas la première fois que vous utilisez, Éric, des dispositifs de téléprésence. Que vous apporte ici l'usage d'avatars robotiques ?

Éric Minh Cuong Castaing : La téléprésence permet de créer un sas, une zone de protection qui leur permet de s'exprimer devant un public, de dépasser leurs empêchements, en augmentant leurs capacités relationnelles. À un autre niveau, ce dispositif déconstruit la manière de faire du théâtre. L'interprète montre son intimité, baille, joue la nuit. Néanmoins, même si ces personnes ont fui leur corps, cela ne nous empêche pas de travailler la performance ou la danse. L'enjeu a justement été de trouver les points de force de chacun pour qu'ils se le réapproprient.

Dans le travail vidéo, vous semblez naviguer entre documentaire et fiction. Quelle est la limite entre les deux ?

Anne-Sophie Turion : Le projet n'est pas pensé comme fiction ni comme documentaire d'ailleurs. On l'a pensé comme une expérience de rencontre improbable, pour eux et pour le public. Les films reconstituent surtout des souvenirs, et comme tout acte de mémoire, ils comportent une part d'invention. Shizuka raconte en ce sens qu'elle sortait toutes les nuits sur son vélo qui devenait comme un véhicule onirique, un vaisseau spatial. Elle-même disait se sentir alors entre le rêve et la réalité. C'est cette ambiguïté-là que nous avons voulu reconduire sur scène.

Éric Minh Cuong Castaing : Les films reposent sur le principe de faire performer à des non-professionnels un moment de leur vie. Pour Matsuda, qui est atteint d'obésité et à qui on avait prescrit de marcher dans l'eau, nous avons décidé de nous prêter à l'exercice sur le plus grand lac du Japon. Alors qu'une forte averse nous est tombée dessus, lui a continué à avancer, sans broncher. C'était irréel, et pourtant vrai. La sincérité a également été une ligne directrice. On fait par exemple lire un mail du médiateur qui nous reproche d'appliquer les mêmes normes du travail qu'on est censés déconstruire. Tout comme les interprètes, on ne cache rien.

Les interprètes sont accompagnés sur scène par la performeuse franco-japonaise Yuika Hokama. Quel est son rôle ?

Anne-Sophie Turion : Ça a été une grande question pour nous de savoir si on apparaissait sur scène, mais on a finalement préféré déléguer ce rôle à Yuika qui est un des piliers incontournables du projet. Elle est à la fois accompagnatrice et médiatrice. Elle partage leur culture, leur langue et fait lien entre eux et nous, entre eux et le public. Elle est aussi la seule à être présente physiquement sur scène. Ce qui est notable, c'est qu'elle ne les a jamais rencontrés mais qu'elle les connaît aussi bien que nous. Elle peut leur poser des questions intimes, très directement. Il y a là quelque chose d'assez émouvant et qui interroge comment, au fond, on rencontre les personnes.

Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIES

Anne-Sophie Turion

Metteuse en scène et performeuse, Anne-Sophie Turion crée des pièces pour la scène et pour l'espace public. En solo ou avec la complicité de groupes d'habitant.e.s, par le détournement d'objets ou la prise de parole, ses pièces explorent l'intime sous toutes ses coutures. La réalité augmentée qu'elle met en place dans son œuvre se bricole avec les matériaux du quotidien, et s'attache aux micros événements de la vie quotidienne autant qu'aux ruptures biographiques profondes. Fondée en 2021, sa compagnie Grandeur nature est basée à Marseille. Son travail a été présenté entre autres au T2G, au CDN d'Orléans, dans le cadre du programme New Settings de la Fondation d'entreprise Hermès (Paris), au Festival Actoral et au Festival Parallèle (Marseille).

Éric Minh Cuong Castaing

Éric Minh Cuong Castaing est issu du champ des arts visuels. Diplômé de l'école de l'image des Gobelins à Paris, il crée en 2007 la compagnie Shonen où il met en relation danses et technologies pour explorer les modes relationnels et les représentations des corps en marge à l'heure du numérique. Il collabore entre autres avec Aloun Marchal, Silvia Costa, ou avec le collectif Yes Sœur !. Il crée *L'Âge d'or* (2018), diptyque composé d'un film et d'une performance, *_p/\rc_*, créé au Théâtre du Châtelet (2022), ou encore *Forme(s) de vie*, créée au Festival de Marseille (2021), et présente une exposition au BAL à Paris en 2022. Éric Minh Cuong Castaing est artiste associé à la Comédie de Valence, à ICKamsterdam et a été artiste associé au Ballet National de Marseille (2016-2019).

HIKU en tournée :

Les 22 et 23 septembre 2023

Festival Actoral (Marseille)

Du 10 au 12 avril 2024

Comédie de Valence

Le 15 mai 2024

Théâtre des Bergeries (Noisy-le-Sec)

Le 17 mai 2024

Les Passerelles (Pontault-Combault)

Les 23 et 24 mai 2024

Espace Marcel Carné (Saint-Michel-sur-Orge)



PHILIPPE QUESNE

Le Jardin des délices

Conception, mise en scène et scénographie, Philippe Quesne
Interprètes, Jean-Charles Dumay, Léo Gobin, Sébastien
Jacobs, Elina Löwensohn, Nuno Lucas, Isabelle Prim,
Thierry Raynaud, Gaëtan Vourc'h
Collaboration scénographique, Élodie Dauguet
Costumes, Karine Marques Ferreira
Collaboration dramaturgique, Éric Vautrin
Assistant mise en scène, François-Xavier Rouyer

Production Vivarium studio ; Théâtre Vidy-Lausanne
Coproduction Festival d'Avignon ; Ruhrtriennale ; Athens Epidaurus
Festival ; Tangente St. Pölten, Festival für Gegenwartskultur ; Théâtre
du Nord Centre Dramatique National Lille Tourcoing Hauts-de-
France ; Maison de la Culture d'Amiens, Pôle européen de création
et de production ; Les 2 Scènes, Scène nationale de Besançon ; Centro
dramatico nacional (Madrid) ; MC93 – Maison de la Culture de Seine-
Saint-Denis ; Le Maillon, Théâtre de Strasbourg Scène européenne ;
Kampnagel (Hambourg) ; Festival NEXT ; Scène nationale Carré-
Colonnes Bordeaux-Métropole ; Berliner Festspiele (Berlin)

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis et le Festival
d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

MC93

Du ven. 20 au mer. 25 octobre

Durée estimée : 2h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin
myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

Entre bestiaire médiéval, science-fiction écologique et western contemporain, *Le Jardin des délices* est une épopée rétrofuturiste à la rencontre des mondes à venir. Philippe Quesne s'inspire librement du célèbre triptyque de Jérôme Bosch connu pour ses allégories fantastiques et autres chimères énigmatiques.

Pour cette nouvelle création qui marque les vingt ans de sa compagnie le Vivarium Studio, Philippe Quesne rassemble une équipe d'interprètes, actrices, acteurs et musiciens, prête à entreprendre un voyage dans le temps jusqu'à aujourd'hui. Arrivés dans un lieu qu'ils semblent découvrir et qui pourrait être abandonné ou ressurgi d'une société à l'arrêt, les protagonistes organisent à leur façon, empruntant ce qu'ils et elles trouvent sur place et dans la mémoire disponible du lieu, du théâtre et des uns, des unes et des autres. Les mystérieuses cohabitations humaines, animales et naturelles du peintre du XV^e siècle témoignaient du bouleversement radical des repères traditionnels, techniques et politiques à une époque de transition. Philippe Quesne poursuit à sa façon sa patiente exploration des mondes à la lisière des nôtres, lorsque, aujourd'hui comme hier, fantaisie et utopie troublent le rapport entre nature et culture et formulent une réponse ludique aux menaces en cours.

Le Jardin des délices en tournée :

Du 6 au 18 juillet 2023

Festival d'Avignon

Le 4 août 2023

Athens Epidaurus Festival (Athènes, GR)

Du 7 au 10 septembre 2023

Ruhrtriennale (Duisburg, DE)

Du 26 septembre au 5 octobre 2023

Théâtre Vidy-Lausanne (Lausanne, CH)

Les 13 et 14 octobre 2023

Théâtre du Maillon (Strasbourg)

Du 23 au 24 novembre 2023

Festival Next - Maison de la culture d'Amiens

Du 29 novembre au 1^{er} décembre 2023

Festival Next - Théâtre du Nord (Lille)

Du 25 au 27 janvier 2024

Kampnagel (Hambourg, DE)

Les 5 et 6 avril 2024

Carré-Colonnes (Saint-Médard-en-Jalles)

Du 12 au 14 avril 2024

Centro Dramatico de Madrid (Madrid, ES)

Les 19 et 20 avril 2024

Berliner Festspiele (Berlin, DE)

Les 27 et 28 septembre 2024

Tengente St. Pölten (Sankt Pölten, AT)

PHILIPPE QUESNE

La Mélancolie des dragons

Conception, mise en scène et scénographie, Philippe Quesne
Interprètes, Isabelle Angotti, Rodolphe Auté, Cyril Gomez-Mathieu, Jean-Charles Dumay, Sébastien Jacobs, Victor Lenoble, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h

Production Vivarium Studio

Coproduction Wiener Festwochen (Vienne) ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; La rose des vents – scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve-d'Ascq ; Centre dramatique national de Besançon ; La Ménagerie de verre (Paris) ; Le Forum scène conventionnée de Blanc-Mesnil ; Le Carré des Jalles ; Festival Perspectives (Sarrebruck)
Avec le soutien de la Région Île-de-France, Parc de la Villette, Centre National du Théâtre

Spectacle créé en mai 2008, au Wiener Festwochen (Autriche)
Production de la reprise (2015) Nanterre-Amandiers, CDN

Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

Mettant en scène des anti-héros d'une tendresse désarmante, Philippe Quesne donne à voir dans *La Mélancolie des dragons* un théâtre où les ficelles du spectacle sont démontées au fur et à mesure que la représentation s'élabore. Un discours de la méthode aussi drôle que délicat.

Un groupe de hard rockers chevelus, en panne dans un paysage enneigé, présentent à leur unique invitée Isabelle, passée là par hasard, leur projet de parc d'attractions idéal, où leurs inventions, aussi fulgurantes que décalées, font naître le merveilleux. Si ce spectacle créé en 2008 a fait le tour du monde, c'est que sous son résumé simple, se déploie un véritable questionnement sur l'art. L'effet de théâtre, aussi brut que dérisoire, est le support même de la douce poésie de Philippe Quesne, la dose de folie supplémentaire qui permet de faire décoller le réel. Les expérimentations modestes de ces chevaliers troubadours, ne visent pas à épater la galerie, mais au contraire à créer une communauté bienveillante autour d'œuvres fragiles et temporaires. Loin de tout angélisme, cette pièce fondatrice est traversée par une inquiétude sourde et entre en résonance avec l'état d'un monde que ces anti-héros, ne comprennent pas toujours même s'ils en maîtrisent les technologies. Un théâtre qui célèbre l'inventivité et les pratiques des doux rêveurs, capables d'échafauder des mondes à partir de peu.

CENTRE POMPIDOU

Du sam. 9 au dim. 17 décembre

Durée : 1h20

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Centre Pompidou

Opus 64 - Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

ENTRETIEN

Votre nouvelle création reprend le titre d'un célèbre tableau de Jérôme Bosch daté du début du XV^e siècle. Or les titres ont une importance particulière dans votre processus de création. Qu'est-ce qui vous amène à ce peintre flamand du XV^e siècle ?

Philippe Quesne : C'est vrai que c'est la première fois que je reprends le titre d'une œuvre existante – cela dit, *Le Jardin des délices* n'est pas un titre donné par Bosch lui-même, il s'est imposé à l'usage. Je me suis souvent inspiré de peintres, Bruegel, Dürer ou Caspar David Friedrich par exemple, comme du cinéma ou des arts plastiques contemporains. Une des hypothèses historiques veut d'ailleurs que Bosch se soit inspiré des troupes théâtrales itinérantes de l'époque. La connivence entre les arts n'est pas nouvelle.

Nous sommes au printemps, les répétitions vont débiter. Ce n'est pas si différent de partir d'*Hamlet* ou même d'une page blanche : les possibles sont très ouverts. Les interprétations du tableau n'ont cessé de varier depuis cinq cents ans et jusqu'aux Surréalistes ou au Flower Power. Aujourd'hui encore il n'y a pas consensus ni sur son contexte de production, ni sur ses significations. Le travail préalable nous a amené à rencontrer différents spécialistes ou passionnés du tableau, les conservateurs du Prado à Madrid où est conservé le tableau, des historiens du Moyen-Âge comme Pierre-Olivier Dittmar. Nous le prenons tel qu'il est, une énigme inspirante, sans chercher ni à l'imiter ni à le commenter. Nous allons partager le destin d'une communauté humaine livrée à une expérience de recherche, de construction d'un monde possible, fantasmé, poétique, explorant son propre chemin à l'heure d'un monde menacé.

Une petite communauté qui s'organise, une logique spécifique à une manière alternative d'habiter un territoire, un désastre au loin, la nature qui ressurgit sous des aspects inattendus et qui trouble le rapport entre nature et culture...

Ce sont en effet des termes qui rapprochent vos spectacles de ce tableau, malgré les différences entre les époques !

Philippe Quesne : Cette œuvre est réjouissante car elle permet de parcourir un vaste territoire historique, esthétique, intellectuel, spirituel, psychanalytique... entre autres ! En cela, elle résonne avec le processus de travail que nous développons depuis vingt ans avec Vivarium Studio, une façon de tisser un réseau de liens et de rapprochements autour d'un titre et de mémoires communes. Bosch rassemble ses questions comme des indices sur ce qu'il vit ou projette, il invite le spectateur à faire la même enquête sur lui-même. Donc le tableau se prête à un vrai détournement ! Chaque détail ouvre des champs insoupçonnés à explorer. Dans quel sens lire le triptyque ? Le surprenant panneau central est-il une promesse ou un passé révolu ? L'Enfer représente-t-il un futur cauchemardesque ou au contraire le présent ? Faut-il même espérer répondre ? Il y a là les arguments pour un bon western.

Enfin il y a autre chose, peut-être plus personnel : cette année marque les vingt ans de ma compagnie, Vivarium Studio. Certains interprètes de ce spectacle étaient déjà présents en 2003 dans *La Démangeaison des ailes*. Quand je parcours cette mémoire accumulée de nos spectacles, je me retrouve devant un barnum plein de spécimens et de prototypes et sa ménagerie attenante, des taupes à taille humaine, des épouvantails, des chiens, des oiseaux, des squelettes volants... et des cavernes, des véhicules, des astéroïdes, des pianos mécaniques, des îles artificielles... Comme dans le tableau,

très hétérogène en apparence, plein de détails inattendus presque autonomes les uns des autres, et pourtant organisé, fluide, composé.

Avec Jérôme Bosch, vous retrouvez un peintre qui décrit une période de transition, entre Moyen-Âge et Renaissance, à l'instar d'Albrecht Dürer dont La Mélancolie vous avait inspiré La Mélancolie des dragons en 2008.

Philippe Quesne : Oui, il y a la même tension entre passé et futur dans la gravure de Dürer, tout aussi énigmatique. Par exemple, lorsque le triptyque de Bosch est ouvert, à gauche, traditionnellement le Paradis ou l'Eden, se tient un couple nu dans une nature propre, avec de beaux animaux paisibles. Au centre, une petite foule d'humains cohabite avec d'autres animaux étranges... Ils sont nus, ils dansent, courent, se prélassent. Difficile de dire s'ils sont arrivés quelque part ou s'ils sont parqués et placés sous surveillance, comme pourrait le laisser penser la grisaille du triptyque fermé. A droite, le tableau se fait sombre, les êtres se figent, ils sont retenus par des créatures étranges et l'espace est saturé d'inventions humaines : maisons (en feu), livres (sur la tête), instruments de musique, patins à glace, contrats, partitions... C'est à se demander si ce n'est pas la société en train d'apparaître qui est représentée comme effrayante. Une sorte de techno-anxiété ? Comme *La Mélancolie*, ce tableau s'inscrit dans une époque d'incertitudes, la bascule entre le Moyen-Âge et la Renaissance, qui voit tous les repères traditionnels, techniques, politiques ou spirituels bousculés. Les parallèles avec les transitions que nous connaissons aujourd'hui sont frappantes : un futur incertain, dont on sent bien qu'il induit que les structures changent radicalement, amènent à relier autrement cultures, sciences, arts, organisations politiques, comme le montre Guillaume Logé dans *Renaissance sauvage*. Pour le dire avec des termes anachroniques, Bosch peint une « œuvre ouverte », qui émane d'un esprit libre.

L'historien de l'art allemand Hans Belting tenait pour certain que Bosch avait peint une utopie, une vision de l'humanité sans la Chute, sans la culpabilité, annonçant ainsi Erasme et Thomas More. Selon lui, la vision de Bosch procède de relations et de rapprochements plus que de perspective, pour la même raison. Ne pourriez-vous pas vous reconnaître dans ces enjeux qui sont autant esthétiques que sociaux ?

Philippe Quesne : Rétrospectivement, c'est assez curieux, mais la plupart de mes spectacles débutent avec un problème, une panne, un accident, qui oblige celles et ceux qui sont présents à changer leur plan – en tout cas on peut le supposer – et à s'organiser sur place avec ce qu'ils trouvent : oui, à mettre en œuvre une utopie, le mot me va bien, fut-elle temporaire. Les protagonistes passent librement de la représentation à la fiction, du théâtre à l'illusion et inversement. L'important pour eux devient la manière dont toute chose – outil, image, mémoire – agit positivement sur le groupe humain et non-humain. Leur situation est précaire, car fictionnelle et théâtrale. Ils proposent de croire à l'utopie qu'ils ébauchent, le temps du spectacle, comme une façon de se – de nous ? – rassembler. Dans mon théâtre, cela passe en effet par des jeux de montage et de mise en relation. Une utopie est une manière de voir autrement ce qui nous entoure.

Propos recueillis par Éric Vautrin, Avril 2023

BIOGRAPHIE

Philippe Quesne

Né en 1970, Philippe Quesne étudie les arts visuels, le design visuel et la scénographie à Paris. En 2003, il fonde Vivarium Studio, une compagnie qui se veut un outil de recherche théâtrale s'appuyant sur la collaboration entre peintres, acteur.rice.s, danseur.se.s et musicien.ne.s. Sa première création, *La Démangeaison des ailes* (2003), est suivie de plusieurs spectacles, parmi lesquels *L'Effet de Serge* (2007), *Big Bang* (2010), *Swamp Club* (2013) et *Next Day* (2014), deux spectacles présentés au Festival d'Automne. De 2014 à 2021, il dirige Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national, où il crée *Le Théâtre des négociations* (2015) avec Bruno Latour, *La Nuit des taupes (Welcome to Caveland !)* (2016) et *Crash Park, la vie d'une île* (2018). Philippe Quesne est également scénographe, il participe à la Quadriennale de Prague en 2019, et crée des décors pour Gwenaël Morin (*Le Théâtre et son double*, 2020) ou Meg Stuart (*CASCADE*, 2021). En 2022, Philippe Quesne succède à Marie-Thérèse Allier en tant que directeur artistique de la Ménagerie de Verre, à Paris. La même année, le Festival d'Automne présente trois de ses spectacles, dont *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler (2021), avec le Klangforum Wien, et *Cosmic Drama* (2021), avec le Theater Basel.

Philippe Quesne au Festival d'Automne :

- 2022 *Le Chant de la terre*, avec Emilio Pomàrico et le Klangforum Wien (Théâtre du Châtelet)
- 2022 *Fantasmagoria* (Centre Pompidou)
- 2022 *Cosmic Drama* (MC93)
- 2014 *Next Day* (Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national)
- 2013 *Swamp Club* (T2G Théâtre de Gennevilliers ; Le Forum / Le Blanc-Mesnil)



MARIANO PENSOTTI

La Obra

Texte et mise en scène, Mariano Pensotti
Interprètes, Rami Fadel Khalaf, Alejandra Flechner, Diego Velázquez, Susana Pampin, Horacio Acosta, Pablo Seijo
Musicien, Julián Rodríguez Rona
Décor et costumes, Mariana Tirantte
Musique, Diego Vainer
Production artistique, Florencia Wasser
Lumière, David Seldes
Vidéo, Martin Borini, José Jimenez
Assistance à la mise en scène, Juan Francisco Reato
Dramaturgie, Aljoscha Begrich

Producteur délégué de la tournée européenne Festival d'Automne à Paris
Production Grupo Mara
Diffusion ART HAPPENS
Coproduction Wiener Festwochen (Vienne) ; Athens Epidaurus Festival ; Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa ; Printemps des comédiens (Montpellier) ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec Grand Theatre Groningen
Première juin 2023, Wiener Festwochen

Le Festival d'Automne à Paris est producteur délégué de la tournée européenne. Il est coproducteur du spectacle et le présente en coréalisation avec le Théâtre de la Cité internationale (Paris)

Vies singulières, destins croisés, récits enchâssés...
Mariano Pensotti a l'art de raconter des histoires. En l'occurrence, celle de Simon Frank, un Juif polonais réchappé des camps nazis, installé au début des années 1960 dans un village perdu, en Argentine.

Là, au beau milieu de ses champs, il construit un théâtre, mais pas n'importe lequel : le lieu abrite d'abord un décor unique, qui reproduit la maison dans laquelle il vivait en Pologne. Une maison pas pour y vivre, mais pour y jouer, ou rejouer sa vie d'avant. Peu à peu, le projet prend de l'ampleur. La scénographie s'étend aux alentours de la maison, aux rues de Varsovie ; les villageois, d'abord spectateurs, prennent part aux représentations en tant qu'interprètes ou techniciens. Le village devient célèbre, la pièce est un succès, on accourt de toutes parts pour y assister. Jusqu'à ce que, un beau jour, les masques tombent : Simon Frank n'est pas celui qu'il prétendait être. Pire : le bourreau a pris la place de sa victime. Le créateur est un imposteur. Que faire de cette histoire ? Une pièce de théâtre assurément. Et même La Pièce (« *La Obra* »). Embarqué dans cette mise en abîme, portée par un dispositif scénique spectaculaire et vertigineux, le public aura bien du mal à démêler le vrai du faux. Ce que *La Obra* met en scène, c'est le grand théâtre du monde.

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Du lun. 23 au jeu. 26 octobre

Durée estimée : 1h30

En espagnol, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Cité internationale

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | philippe.boulet@theatredelacite.com

La Obra en tournée :

Les 18 et 19 octobre 2023

TANDEM Scène nationale (Douai)

Le 31 octobre 2023

Festival Internacional de Teatro de Vitoria
(Vitoria-Gasteiz, ES)

ENTRETIEN

Votre dernière création, *La Obra* (La Pièce) met en scène un homme nommé Simon Frank, juif polonais rescapé des camps de concentration, installé en Argentine après la guerre, qui décide de monter un spectacle qui est aussi la reconstitution de sa vie, ou de celle qu'il s'est inventée, un spectacle auquel participent les habitants de son village. Qu'est-ce qui a motivé ce projet ?

Mariano Pensotti : Mes sources d'inspiration sont multiples, mais tout tourne autour d'une même question : en quoi une fiction peut-elle influencer des vies ? Pour d'autres pièces, je me suis intéressé à l'effet qu'un spectacle ou un film peut produire sur des spectateurs. Dans *La Obra*, c'est différent : la pièce évoque des gens qui font l'expérience de la fiction dans une pièce de théâtre à laquelle ils participent sans être des acteurs professionnels. J'ai une fascination pour certaines expériences de théâtre populaire en Amérique latine, des spectacles qui mettent en scène des foules. Je pense à Nova Jerusalem, un village au Brésil, en plein désert, où les habitants rejouent une fois par an la passion du Christ. Je me suis demandé dans quelle mesure pareille expérience est susceptible de modifier la vie de ceux qui y prennent part. J'avais aussi très envie de créer une pièce qui ne serait ni réalité, ni fiction, qui reprendrait la démarche du théâtre documentaire (sans être du théâtre documentaire) pour révéler dans notre présent des traits de la violence passée. D'où la présence dans la pièce d'un personnage de metteur en scène, qui n'est pas moi : Walid Mansour vit en Europe, il est originaire du Moyen-Orient, il débarque en Argentine pour faire des recherches sur ce spectacle un peu mythique imaginé dans les années soixante par un Polonais qui reconstituait sa vie à Varsovie avant la Deuxième Guerre mondiale. Sa recherche me permet de poser sur l'histoire récente de l'Argentine un autre regard, un regard étranger.

Dans quelle mesure l'histoire de Simon Frank est-elle révélatrice de celle de l'Argentine ?

Mariano Pensotti : L'Argentine a connu deux phénomènes qui ont alimenté mon travail. D'une part, une immigration juive très importante au XX^e siècle, qui fait que la mémoire de l'Holocauste est très présente – une mémoire qui se mêle à celle de tragédies plus récentes, comme la dictature militaire des années soixante-dix et quatre-vingt. Des descendants de cette population ont dû se cacher ou s'exiler durant la dictature. D'autre part, après la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux nazis se sont réfugiés en Argentine. Certains ont collaboré non seulement avec la dictature argentine, mais aussi avec les autres dictatures militaires au Chili, au Paraguay, en Uruguay. Ils se sont souvent inventés de nouvelles identités, ont créé des personnages qu'ils ont interprétés au fil du temps. Ils ont joué à être ceux qu'ils n'étaient pas. Tous ces éléments ont conflué pour donner naissance à cette histoire. Tout ce passé, toutes ces strates de violence planent encore aujourd'hui au-dessus de la société. Néanmoins, la pièce ne prétend pas être une enquête sociologique. Le titre, *La Obra* (La pièce), annonce la couleur. Bien plus que mes précédents spectacles, celui-ci est un jeu de reflets, une vision baroque du monde : le monde comme un grand théâtre, comme représentation.

Une mise en abyme... comme dans le tableau de Velázquez, Les Ménines.

Mariano Pensotti : Oui, l'univers de Velázquez a été une source d'inspiration importante. Dans la pièce, les apparences sont trompeuses, aucun personnage n'est exactement ce qu'il prétend être, tout a un sens caché. Je pense à un autre tableau de Velázquez : *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, où l'on découvre au premier plan une femme en train de vider un poisson et, tout au fond, un tableau accroché au mur qui représente le Christ en visite dans la maison de Marthe et Marie. Ce que l'on voit de prime abord n'est pas le plus important, l'essentiel est ailleurs, dans ce qui échappe à la perception. C'est le sens de la scénographie de la pièce : un grand mur qui tourne d'un côté ou de l'autre, qui dévoile ou qui occulte.

La scénographie joue un rôle essentiel. C'est même le point de départ de la pièce dans la pièce : Simon Frank, le personnage qui rejoue sa vie d'avant, commence par construire le décor de son spectacle...

Mariano Pensotti : Avec Mariana Tirantte, ma scénographe de toujours, nous préférons parler de machines scéniques ou de dispositifs narratifs scéniques : ce sont comme des organismes vivants qui nous permettent de raconter des histoires. Pour nous, la scénographie n'est pas un décor mais un moyen de rendre visibles des choses qui ne pourraient pas être visibles autrement. Dans le cas présent, elle n'est peut-être pas aussi spectaculaire que celle de *Los Años*, notre précédent spectacle, avec ses deux petites maisons hyperréalistes. La scénographie de *La Obra* est plutôt minimaliste, simple dans sa conception mais extrêmement complexe d'un point de vue narratif, ou plus conceptuelle. Elle récupère certaines traces du décor original utilisé par Simon Frank. Il a construit une série de décors représentatifs de sa vie à Varsovie avant la guerre. D'abord sa maison, ensuite le siège du journal où il travaillait, l'école de son fils, puis le camp de concentration où il a été déporté. Il reste à peine quelques vestiges de cette reconstitution presque cinématographique de ce qui n'existe plus. Notre propre scénographie les récupère pour raconter, pour faire revivre un peu ce qu'a pu être la pièce originale.

La distribution est nouvelle, mais vous continuez à travailler avec le noyau du Grupo Marea : Florencia Wasser (production), Diego Vainer (musique), Martin Borini (vidéo), David Seldes (lumières), Mariana Tirantte (scénographie et costumes). Comment se déroule généralement le processus de création ?

Mariano Pensotti : De façon très collective, indépendamment du fait que je sois auteur et metteur en scène. Je présente l'idée de départ et nous commençons à travailler ensemble, à rassembler des idées bien avant que le texte ne soit écrit. Après le temps du bouillon de culture collectif, je passe à l'écriture. Plusieurs idées concernant l'espace, le son, les images, ont surgi avant le texte. En ce sens, il s'agit bien d'une forme de création collective. D'autre part, l'apport des acteurs durant les répétitions est très important. Je n'arrive pas avec un texte gravé dans le marbre, je suis très ouvert aux suggestions et c'est pour cela que je travaille avec des acteurs qui ne sont pas seulement des interprètes mais aussi, en partie, des metteurs en scène.

BIOGRAPHIE

Los Años, la pièce que vous avez présentée l'an dernier au Festival d'Automne, vient de connaître un grand succès à Buenos Aires. La fin de la pandémie signifie-t-elle un retour à la « normalité » théâtrale ?

Mariano Pensotti : Un retour à notre anormalité normale... Beaucoup de gens retournent au théâtre. Nous venons de donner à Buenos Aires plus de cinquante représentations de *Los Años*, qui ont rassemblé plus de vingt mille spectateurs. Et, en même temps, c'est un retour à la précarité, à la fragilité d'antan. Il y a beaucoup de public, beaucoup de solidarité également au sein de la profession, mais les institutions culturelles ne suivent pas toujours...

Dans Los Años, vous imaginiez une mise en scène pour l'année 2050. Cette fois, vous présentez le souvenir d'une création des années 1960. Quel est le lien entre les deux pièces ?

Mariano Pensotti : Les deux pièces sont très différentes, elles renvoient à deux obsessions distinctes et pourtant liées. *Los Años* parlait du passage du temps : nous voulions représenter notre présent au passé, nous ne cessions d'imaginer ce que serait le souvenir de notre époque dans trente ans. Dans *La Obra*, l'histoire passée est racontée du point de vue présent. La pièce évoque les traces de la violence du passé dans le temps présent. *La Obra* se rapproche, dans sa forme, d'un théâtre documentaire, bien qu'il s'agisse plutôt d'un faux théâtre documentaire. C'est une pièce bourgeoise. Je pense aussi aux livres de W.G. Sebald, à toutes ces œuvres qui font fusionner la réalité et la fiction. Ce que les deux pièces ont en commun, c'est ce désir de construire des fictions plus grandes que la vie, des fictions incontrôlées.

Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot

Mariano Pensotti

Après des études de cinéma, de théâtre et d'arts visuels à Buenos Aires, en Espagne et en Italie, Mariano Pensotti fonde le Grupo Marea avec Mariana Tirante (décoratrice), Diego Vainer (musicien) et Florencia Wasser (productrice artistique). Son travail s'articule autour de deux axes, d'une part des performances théâtrales dans lesquelles il écrit ses propres textes et travaille en lien étroit avec les acteurs, et d'autre part des performances *in situ*, qui, en inscrivant la fiction dans des espaces publics, travaillent la friction de la fiction et de la réalité.

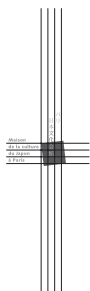
Parmi ses créations théâtrales, on retrouve *Diamante* (2018), *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017), *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015), *El pasado es un animal grotesco* (2010) et *La Marea* (2005). Ces pièces ont été présentées dans le monde entier, à Buenos Aires, au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), au Festival d'Otoño (Madrid), au Theaterformen (Hannovre) ou encore au Hebbel am Ufer (Berlin).

Il crée en mars 2019 sa première mise en scène d'opéra, *Beatrix Cenci*, à l'Opéra National du Rhin, suivi, en 2021, de *Madame Butterfly*. Il présente en 2022 *Los Años* à Nanterre-Amandiers, dans le cadre du Festival d'Automne.

Mariano Pensotti au Festival d'Automne :

- | | |
|------|--|
| 2022 | <i>Los Años</i> (Théâtre Nanterre-Amandiers) |
| 2013 | <i>El Passado es un animal grotesco</i> (La Colline -Théâtre national) |
| 2013 | <i>Cineastas</i> (Maison des Arts de Créteil) |





MICHIKAZU MATSUNE

Mitsouko & Mitsuko

Direction artistique et interprétation, Michikazu Matsune
 Recherche et coopération artistique, Miwa Negoro
 Vidéo, Adina Camhy, Michikazu Matsune
 Musique, Camilo Latorre, Adina Camhy
 Lumière, Víctor Duran
 Traduction française, Marion Schwartz

Production Studio Matsune
 Coproduction Wiener Festwochen (Vienne)
 Avec le soutien du Théâtre Vidy-Lausanne ; Goethe-Institut Tokyo ;
 Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne)
 Le Studio Matsune est financé par le Département des affaires
 culturelles de la ville de Vienne (Autriche) et par le Ministère
 des Arts, de la Culture, du Service Civil et des Sports d'Autriche
 Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa

La Maison de la culture du Japon à Paris et le Festival d'Automne à
 Paris présentent ce spectacle en coréalisation.



FONDATION
 FRANCO
 JAPONAISE
 SASAKAWA

Michikazu Matsune porte un regard lucide sur les relations entre le Japon et l'Europe en partant du japonisme d'il y a un siècle, d'une passion romancée sur fond de guerre russo-japonaise et de son expérience de vie à Vienne. Un voyage étonnant entre actualité et histoire, traversé d'une fine note d'humour et de sincérité.

Tout part du nom d'un parfum mythique. En 1919, la maison Guerlain crée « Mitsouko », en référence à l'héroïne du roman *La Bataille* de Claude Farrère paru en 1909. Une autre femme, réelle cette fois, portait le même nom : Mitsuko Aoyama, l'une des premières Japonaises à vivre en Europe. En 1893, alors que le Japon se militarise et s'occidentalise, elle épouse un diplomate austro-hongrois et devient la comtesse de Coudenhove-Kalergi. À travers ces deux figures féminines, Matsune interroge la fascination nipponne en Europe, tout en confrontant les stéréotypes d'un japonisme sexualisé à notre imaginaire du « péril jaune ». Natif de Kobe, installé dans la capitale autrichienne depuis les années 1990 et donc quotidiennement confronté aux enjeux de l'altérité, cet artiste pluridisciplinaire qui interroge nos identités démantèle ici nos malentendus culturels réciproques et se défait de ses propres illusions par rapport à l'Occident. Une vaste enquête dans l'inconscient collectif d'hier et d'aujourd'hui.

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS

Du lun. 6 au jeu. 9 novembre

Durée : 1h15

En anglais, japonais et allemand, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Maison de la Culture du Japon à Paris

Aya Soejima

a.soejima@mcjp.fr

ENTRETIEN

Vous êtes né et avez grandi à Kobe, pour vous installer à Vienne il y a plus de vingt ans. Pour quelles raisons avez-vous décidé de quitter le Japon et pourquoi avoir choisi la capitale autrichienne ?

Michikazu Matsune : Enfant, puis adolescent, je rêvais déjà de voyager dans le monde. Si j'ai atterri à Vienne, le hasard y est pour beaucoup. En gros, une amourette estivale... Je raconte cette drôle d'histoire dans ma nouvelle création, *Kono atari no dokoka (Quelque part par ici)*, programmée au Festival d'Avignon 2023. Il faut dire que mes créations partent souvent d'une narration, où je partage beaucoup d'informations et où le public est invité à réfléchir avec moi aux sujets abordés. Vous y apprenez beaucoup de faits historiques, mais en même temps vous allez découvrir la personne que je suis.

Vous sentez-vous comme un artiste japonais, un artiste européen ou un citoyen du monde devenu artiste ?

Michikazu Matsune : Les identités sont fluides, elles évoluent sans cesse. De toutes les catégories, je me reconnais le plus dans celle de l'allochtone, de l'étranger, de la différence. Peu importe combien de temps j'ai vécu en Europe, je reste un étranger. Mais quand je me rends aujourd'hui dans mon pays d'origine, j'y suis également perçu comme différent. Je raisonne dans la perspective de ma différence.

Quelle place tiennent le réel et les aspects documentaires dans votre approche de la narration ?

Michikazu Matsune : Je pense en effet cette pièce comme une sorte de théâtre documentaire, peut-être un essai performé où je partage mes pensées et réflexions. Certaines de mes pièces, comme *Mitsouko & Mitsuko*, ont pour point de départ ma curiosité pour des sujets sur lesquels j'étais tombé par hasard. Je savais qu'il existait un parfum au nom de Mitsouko, produit par la maison française Guerlain. Le prénom féminin japonais m'interpellait : je me demandais simplement qui était cette Mitsouko. Cette question nous a lancés, moi et ma collègue Miwa Negoro, dans une recherche de deux ans.

Qu'avez-vous découvert ?

Michikazu Matsune : Nous étions submergés par une invraisemblable toile d'anecdotes couvrant plus d'un siècle, au cœur des turbulences de l'histoire mondiale, entre le japonisme et le « péril jaune », les mouvements prônant l'unification européenne et l'essor du national-socialisme, l'univers du théâtre viennois et le cinéma d'Hollywood d'avant la Seconde Guerre mondiale. Cette recherche a révélé beaucoup de personnalités qui sont devenus les protagonistes de mon spectacle, et leurs histoires de vie sont aussi le reflet de notre époque actuelle.

Il paraît que vous n'aviez encore jamais consacré une création aux relations entre le Japon et l'Europe.

Michikazu Matsune : J'ai mis beaucoup de temps pour arriver à ce point (*rires*). En général, j'évite de faire des choses qu'on attendrait de la part d'un artiste japonais. Cependant, cette pièce part des parcours de deux femmes japonaises, et plus encore de leurs luttes respectives pour le droit d'exister à l'aube de l'ère moderne. Quand j'ai découvert ce qu'elles ont vécu en étant emportées par l'histoire mondiale, je savais qu'il me fallait donner à entendre leurs histoires.

Pouvez-vous donc nous présenter ces deux femmes ? Qui étaient-elles ?

Michikazu Matsune : Nous avons rapidement identifié Mitsuko Aoyama, née en 1874 dans une famille aisée à Tokyo. Elle avait épousé un aristocrate de l'empire austro-hongrois et ils étaient l'un des tout premiers couples nippon-européens. Ils se sont rencontrés à Tokyo et ont pris le bateau pour l'Europe à Kobe. Et après la mort de son époux, Mitsuko s'est installée à Vienne avec ses enfants. Elle en avait sept. L'un d'entre eux était Richard Coudenhove-Kalergi. Il fonda dans les années 1920 le mouvement pan-européen et a écrit un livre qui a influencé le concept de l'Union européenne.

Et Mitsouko, dont l'orthographe s'approche de celle du parfum de chez Guerlain ?

Michikazu Matsune : Justement, c'est en fait un personnage littéraire qui a inspiré le nom de ce parfum. Il s'agit de l'épouse d'un officier de la marine japonaise. Elle est l'un des personnages principaux du roman *La Bataille* de Claude Farrère, publié en 1909. Et Farrère avait donné un exemplaire de son roman au parfumeur Jacques Guerlain qui était son ami. L'action se déroule pendant la guerre russo-japonaise de 1904 et 1905. Contre toutes attentes, le Japon gagna la guerre suite à quoi le sentiment anti-asiatique prit de l'ampleur en Occident. Mais dans le roman, Mitsouko se trouve dans un conflit entre la tradition japonaise et la modernisation parce qu'elle tombe amoureuse d'un officier de la Royal Navy britannique qui, dans ce roman, est venue soutenir le Japon, ce qui ne correspond en rien aux faits historiques avérés. C'est le schéma littéraire de l'époque selon lequel un Occidental tombe amoureux d'une femme exotique dans un pays lointain.

Mitsouko & Mitsuko est donc un véritable voyage à travers l'histoire des relations entre le Japon et l'Europe. Mais vous semblez aussi vouloir porter un regard sur l'histoire du théâtre européen ?

Michikazu Matsune : Dans ce spectacle, il y a en effet beaucoup de références au jeu d'acteur dans le cinéma muet. Je suis intrigué par la façon dont nos modes d'expression ont évolué au cours de l'histoire et donc très intéressé par la façon de faire du théâtre et de la danse dans le passé, et plus précisément de voir comment les arts théâtral et chorégraphique ont été perçus et traités à travers l'histoire de la culture moderne et contemporaine.

Pourquoi avoir choisi la forme du solo et les matériaux que vous utilisez ?

Michikazu Matsune : J'ai réfléchi longtemps à la manière de présenter un matériau aussi riche, puisé dans les archives. J'utilise des documents écrits, des photographies historiques et des films muets. J'ai aussi mis beaucoup de soin dans le choix des accessoires et autres moyens scéniques en rapport avec chaque tableau. Par exemple, l'ouverture et la fermeture du rideau en fond de scène jouent un rôle important. C'est aussi une métaphore. Quand je fais apparaître de la fumée, celle-ci représente l'ambiguïté de nos mémoires collectives.

Propos recueillis par Thomas Hahn

BIOGRAPHIE

Michikazu Matsune

Originaire de Kobe (Japon) et installé à Vienne (Autriche) depuis les années 1990, Michikazu Matsune est un artiste dont l'approche combine des méthodes documentaires et conceptuelles. Son travail, caractérisé par une démarche à la fois critique et enjouée, examine les tensions qui existent autour des attributions culturelles et des identifications sociales. Parmi ses créations récentes, *Dance, if you want to enter my country !* (2015) est inspiré de l'histoire d'un danseur afro-américain obligé de danser pour prouver son statut d'artiste lors d'un contrôle de passeport ; *Goodbye* (2016) est une performance basée sur des lettres d'adieu écrites par des personnes du monde entier ; *All Together* (2018), créée avec Frans Poelstra et Elizabeth Ward, s'appuie sur des récits de proches absents. En réaction à la pandémie de 2020, Michikazu Matsune a organisé le projet *Performance Homework* (2020) qui propose des travaux d'expression artistique de plus de vingt-cinq artistes qui peuvent être réalisés seul chez soi. Sa dernière pièce, *Kono atari no dokoka*, réalisée en collaboration avec la chorégraphe française Martine Pisani, est créée au Festival d'Avignon 2023.



FABIEN GORGEART DELPHINE DE VIGAN

Les Gratitudes

D'après *Les Gratitudes* de Delphine de Vigan
Mise en scène, Fabien Gorgeart
Interprètes, Laure Blatter, Catherine Hiegel, Pascal Sangla
Assistante à la mise en scène, Aurélie Barrin
Adaptation, Fabien Gorgeart, Agathe Peyrard
Création sonore et musique live, Pascal Sangla
Dramaturgie, Agathe Peyrard
Scénographie, Camille Duchemin
Costumes, Céline Brelaud
Lumière, Thomas Veysièrre

Production déléguée CENTQUATRE-PARIS
Coproduction Le Méta – CDN Poitiers ; Festival d'Automne à Paris ;
Le Théâtre de La Coupe d'Or – scène conventionnée de Rochefort ;
L'Espace 1789 – Scène conventionnée d'intérêt national Art et
création – pour la danse de Saint-Ouen ; Théâtre d'Angoulême –
Scène nationale ; Espaces Pluriels – Scène conventionnée d'intérêt
national Art et création pour la danse de Pau
Avec le soutien du dispositif d'insertion de l'École du TNB
Projet soutenu par le ministère de la Culture – Drac Île-de-France
Fabien Gorgeart est artiste associé au CENTQUATRE-PARIS
Spectacle en tournée avec le 104ontheroad
Remerciements, Cécile Brus ; Jacqueline Hiegel ; Lara Otto

Le CENTQUATRE-PARIS et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

LE CENTQUATRE-PARIS

Du mer. 8 au sam. 25 novembre

THÉÂTRE CINÉMA DE CHOISY-LE-ROI

Le mar. 12 décembre

ESPACE 1789 / SAINT-OUEN

Les mar. 19 et mer. 20 décembre

Durée estimée : 1h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Le CENTQUATRE-PARIS

Jeanne Clavel
01 53 35 50 94 | j.clavel@104.fr

Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi

Olivier Vandeputte
01 48 90 01 86 | olivier.vandeputte@theatrecinemachoisyl.fr

Espace 1789 / Saint Ouen

Johanne Poulet
01 40 11 50 23 | jpoulet@espace-1789.com

Fabien Gorgeart adapte la force romanesque du roman *Les Gratitudes* signé Delphine de Vigan. Elle y raconte la fin de vie de Michka et ses mots qui peu à peu se perdent. Malgré le vertige du silence à venir, la protagoniste noue une relation avec Jérôme, son orthophoniste et plonge alors dans les méandres de son passé.

Selon le metteur en scène Fabien Gorgeart, *Les Gratitudes* est un roman vivant qui porte en lui tout son potentiel théâtral. Sur scène, Michka est entourée de Jérôme et de Marie, ses deux principaux interlocuteurs à l'Ehpad où elle finit ses jours. Ils assistent ainsi à l'aphasie qui la touche progressivement, à la dislocation de son langage. Face à la violence de cette perte, Michka cherche à retrouver des bribes de son passé. Une enfance juive, cachée pendant la guerre. Une maison où elle aurait été cachée et sauvée. Le silence de la grande Histoire rencontre alors son récit intime, le trauma d'hier entre en collision avec celui des derniers jours de sa vie. Sur scène, Fabien Gorgeart brouille les frontières entre le lieu de la mémoire et l'instant présent. Le doute s'installe alors... Que voit-on réellement ? Dans ce vacillement du réel, le théâtre s'affirme et porte avec puissance et délicatesse les mots de Delphine de Vigan. Le plateau à la perception troublée devient alors le terrain d'exploration du langage et du temps.

Les Gratitudes en tournée :

Du 29 novembre au 9 décembre 2023

Célestins Théâtre de Lyon

Les 14 et 15 décembre 2023

Théâtre d'Angoulême

Les 12 et 13 janvier 2024

La Coupe d'Or (Rochefort)

Les 16 et 17 janvier 2024

Espaces Pluriels (Pau)

Les 23 et 24 janvier 2024

Le Grand R (La Roche-sur-Yon)

Le 27 janvier 2024

Le Bateau Feu (Dunkerque)

Du 30 janvier au 1 février 2024

Le Sorano (Toulouse)

ENTRETIEN

Qu'est ce qui a créé le désir chez vous d'adapter à la scène le roman *Les Gratitude* ?

Fabien Gorgeart : Quand j'ai lu *Les Gratitude*, j'ai vraiment vu une pièce de théâtre cachée, enfouie dans un roman. Je pense à plusieurs éléments du texte qui sont pour moi théâtraux : la structure, la problématique du personnage de Michka autour de la perte du langage, la langue directe et vivante qui donne l'impression que les personnages s'adressent déjà à un public. Ce que j'aime profondément aussi dans le roman, c'est sa dramaturgie très puissante. Quelques temps après ma lecture, Elsa Lepoivre m'a proposé de mettre en scène *Rien ne s'oppose à la nuit*, un autre roman de Delphine de Vigan, au Studio de la Comédie Française. Cette collaboration a été comme un détour qui m'a ramené vers *Les Gratitude* et convaincu d'adapter le roman, d'achever cette évidence que j'avais eu très vite avec ce texte-là.

Delphine de Vigan : A l'origine des *Gratitude*, il y a eu un court texte d'une trentaine de minutes, écrit pour le festival « Paris des femmes ». J'ai développé ensuite de ce texte une forme hybride, à la frontière entre le roman et le théâtre, avec l'envie qu'un metteur en scène s'en empare. Je tournais depuis un moment autour de la forme théâtrale et c'est une forme qui continue de beaucoup m'intéresser. J'accorde beaucoup d'importance aux dialogues et d'une manière générale au son, au rythme, à la voix des personnages. Le travail de Fabien (notamment sa mise en scène de *Stallone* avec Clotilde Hesme) m'a convaincue qu'il était la bonne personne pour amener ce texte vers le plateau.

Fabien Gorgeart : Sur cette question de l'hybridité du genre littéraire, je pense aussi au fait que dans ma mise en scène, j'ai envie de flirter avec la comédie musicale. *Les Gratitude* est une matière à chansons. D'ailleurs, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la citation en exergue est de Pierre Soulages (donc je suis vraiment parti du noir au début de l'adaptation) et dans *Les Gratitude*, elle est de La Grande Sophie (une chanson de variété). C'est comme si Delphine donnait le la, pour aller vers l'émotion et la profondeur du texte.

Le cœur des *Gratitude*, c'est la déliquescence du langage, le fait que Michka, une vieille dame, perde peu à peu sa capacité à parler. Est-ce aussi important dans son adaptation théâtrale ?

Fabien Gorgeart : C'est ma première porte d'entrée ! J'ai tout de suite imaginé une comédienne qui perd ses mots et cette image est extrêmement forte. J'ai senti le vertige que pouvait susciter une telle incarnation... Dans ce sens, j'ai changé un élément narratif du roman pour aller encore plus loin. Dans *Les Gratitude*, Michka est correctrice dans une maison d'édition et là, nous en faisons une parolière, qui perd la parole. Sur ce sujet de l'aphasie, j'ai rencontré des orthophonistes, j'ai fait des recherches sur la maladie pour m'inscrire dans une dimension documentaire mais je cherche aussi la zone de jeu. Par exemple le personnage de l'orthophoniste est joué par Pascal Sangla, il va utiliser des pratiques de musicothérapie dans le spectacle, c'est ce qui va aussi mener le théâtre à la comédie musicale. Enfin, le fait que cette perte de langage soit « vécue » par Catherine Hiegel rend cette mise en scène essentielle pour moi. J'ai envie de rêver à un spectacle documentaire sur elle, sur l'actrice. Certains éléments de sa vie hanteront le personnage de Michka.

Delphine de Vigan : Dans le processus d'écriture, c'est ce qui m'a le plus stimulée et amusée : travailler sur la perte du langage et en faire un matériau littéraire, inventer la langue de Michka. Une langue faite de lapsus, de néologismes, à la syntaxe désarticulée. La douleur de la perte pouvait être abordée avec fantaisie et poésie. Mais tous les mots sont signifiants. D'ailleurs j'ai écrit un guide d'une cinquantaine de pages à l'intention des traducteurs pour qu'ils comprennent ce que j'avais voulu inventer pour chaque mot. Cette dislocation du langage peut créer aussi des incongruités, des effets comiques autant que désespérants et mélancoliques.

Fabien Gorgeart : Je dirais même que c'est éprouvant ! En lecture avec les comédiens et comédiennes, il y avait des moments douloureux. J'ai envie de garder cette dimension éprouvante tout en m'amusant avec l'absurde du texte qui est une vraie mine pour les acteurs.

Dans le roman, il y a de nombreux allers et retours entre le présent (la vieillesse de Michka) et le passé, comment gardez-vous la structure temporelle du texte ?

Fabien Gorgeart : Pour moi, le roman raconte aussi un rapport au réel qui se disloque. J'ai envie que le spectateur ne sache jamais trop où il est, si nous sommes dans le vécu du personnage ou dans un rêve éveillé. Par exemple, on pourrait imaginer que tout ce que l'on voit a déjà été vécu par Michka. D'un point de vue esthétique, cette ambiguïté est inspirante pour la mise en scène.

Delphine de Vigan : Elle est déjà présente dans l'écriture... Est-ce que Jérôme invente cette visite pour la rassurer ou est-ce Michka qui rêve ce récit ? Par rapport au projet d'adaptation de Fabien Gorgeart et Agathe Peyrard, j'ai été heureuse de découvrir leur travail sur la frontière entre le rêve et réalité. Le personnage de la « méchante directrice », qui hante les rêves de Michka, raconte ses peurs mais aussi le regard que notre société porte sur le grand âge, et l'économie qui s'est constituée autour de cela, avec ses objectifs de rendement.

Fabien Gorgeart : L'espace du plateau porte aussi ces incertitudes. La scène est épurée et ne dit jamais clairement si nous sommes dans un studio d'enregistrement de musique ou un Ehpad. Toutes les frontières doivent rester poreuses.

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

BIOGRAPHIES

Fabien Gorgeart

Metteur en scène

Fabien Gorgeart réalise en 2007 son premier court-métrage, *Comme un chien dans une église*, suivi de quatre autres, entre 2009 et 2016, notamment *Le Sens de l'orientation*, prix du public du Festival du court métrage de Clermont-Ferrand. Sa rencontre avec Clotilde Hesme en 2013 aboutit à une collaboration artistique qui débute avec le long-métrage *Diane a les épaules*, sorti en 2017 en France, et se poursuit sur le spectacle *Stallone*, créé en complicité avec le musicien Pascal Sangla et présenté en 2019 au CENTQUATRE-PARIS dans le cadre du Festival d'Automne. Son deuxième long-métrage, *La Vraie famille*, est sorti en février 2022. En septembre 2022, au Studio-Théâtre de la Comédie-Française, il met en scène *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan, avec la comédienne Elsa Lepoivre.

Fabien Gorgeart au Festival d'Automne :

- 2021 *Stallone* (Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines ; Théâtre Jean Arp – Clamart ; Espace Marcel Carné / Saint-Michel-sur-Orge ; Théâtre de Sartrouville et des Yvelines ; Espace 1789 / Saint-Ouen)
- 2019 *Stallone* (Le CENTQUATRE-PARIS)

Delphine de Vigan

Autrice

Après une formation au CELSA, Delphine de Vigan devient directrice d'études dans un institut de sondages. Sous le pseudonyme Lou Delvig, elle écrit son premier roman, d'inspiration autobiographique, *Jours sans faim* (2001), récit du combat d'une jeune femme contre l'anorexie. Suivront notamment *No et moi* en 2008 et *Rien ne s'oppose à la nuit* en 2011. Cette même année, elle cosigne avec Gilles Legrand, le scénario du film *Tu seras mon fils*, puis réalise en 2013 son premier film, *A coups sûrs*. En 2015, elle obtient le prix Renaudot et le prix Goncourt des lycéens avec son roman *D'après une histoire vraie*. Elle publie *Les Loyautés* (2018) et *Les Gratitude*s (2019) aux éditions JC Lattès et *Les Enfants rois* (2022) chez Gallimard. Elle collabore avec Fabien Gorgeart et Elsa Lepoivre sur *Rien ne s'oppose à la nuit*, présenté à la Comédie-Française, dont elle signe l'adaptation.

Pascal Sangla

Comédien, créateur son et musique *live*

Compositeur, pianiste et comédien, Pascal Sangla est formé à la musique et au piano au Conservatoire à rayonnement régional de Bayonne, et au jeu par Pascale Daniel-Lacombe au Théâtre du Rivage. Après un passage par le Théâtre du Jour de Pierre Debauche à Agen, il intègre en 1999 le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Depuis, il partage sa carrière entre musique et théâtre, où il travaille sous la direction de Vincent Macaigne, Pascale Daniel-Lacombe, Joséphine de Meaux ou encore avec Les Chiens de Navarre. Entre 2007 et 2012, il est le directeur musical des cabarets et émissions *La prochaine fois je vous le chanterai* sur France Inter avec la troupe de la Comédie-Française. Il compose également de nombreuses musiques pour la scène, le cinéma ou la radio, notamment pour Jeanne Herry, Clément Hervieu-Léger, Wajdi Mouawad, Jean-Pierre Vincent, Caroline Marcadé et Delphine de Vigan. Pascal Sangla est nommé en 2022 au Molière du Meilleur Second Rôle Masculin pour son rôle dans *Stallone* mis en scène par Fabien Gorgeart, dont il a aussi assuré la création sonore.

Pascal Sangla au Festival d'Automne :

- 2021 *Stallone* (Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines ; Théâtre Jean Arp – Clamart ; Espace Marcel Carné / Saint-Michel-sur-Orge ; Théâtre de Sartrouville et des Yvelines ; Espace 1789 / Saint-Ouen)
- 2019 *Stallone* (Le CENTQUATRE-PARIS)

Catherine Hiegel

Comédienne

Catherine Hiegel intègre en 1968 le Conservatoire national supérieur d'art dramatique et rejoint la troupe de la Comédie Française, dont elle devient sociétaire en 1976. Elle met en scène entre autres *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière (2012), *Dramuscules* de Thomas Bernhard (2013), *La Bataille de Vienne* de Peter Turini (1999), *L'Âge d'or* de Feydeau (1998) ou encore *Purgatoire* de Philippe Myniana (1994). Elle joue notamment sous la direction de Jacques Lassalle, Marcial Di Fonzo Bo, Claude Stratz, ou encore Dario Fo. Elle entame également une carrière au cinéma à partir de 1986, avec notamment *La vie est un long fleuve tranquille* (1988) d'Etienne Chatiliez, *Ma vie est un enfer* (1991) de Josiane Balasko, *Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes* (1993) de Jean-Jacques Zillbermann ou encore *Les Côtelettes* (2003) de Bertrand Blier.

Laure Blatter

Comédienne

Originaire de Lyon, Laure Blatter entre à l'École du Théâtre national de Bretagne en 2018. Dans ce cadre, elle travaille entre autres sous la direction de Gisèle Vienne, Madeleine Louarn et Jean-François Auguste, Julie Duclos, Pascal Lambert ou encore Phia Ménard. Elle assiste également Yves-Noël Genod sur la mise en scène de *J'ai menti !* d'après Tchekhov en 2020. En 2021 elle commence une collaboration avec Mohamed El Khatib : elle accompagne le spectacle *Gardien Party* puis joue sous sa direction dans *Mes parents*. Elle participe en 2023 à la création de *La vie secrète des vieux*. En parallèle de ses expériences théâtrales, Laure Blatter participe en 2020 à la performance *La Ruée* du chorégraphe Boris Charmatz, présentée dans le cadre du Festival d'Automne.

<EXIT> <E



SUSANNE KENNEDY MARKUS SELG

Angela (a strange loop)

Concept, texte et direction, Susanne Kennedy
Conception et mise en scène, Markus Selg
Interprètes, Diamanda La Berge Dramm, Ixchel Mendoza Hernández, Kate Strong, Tarren Johnson, Dominic Santia
Voix, Diamanda La Berge Dramm, Cathal Sheerin, Kate Strong, Rita Kahn Chen, Rubina Schuth, Tarren Johnson, Susanne Kennedy, Ethan Braun, Dominic Santia, Ixchel Mendoza Hernández, Marie Schleef, Ruth Rosenfeld
Conception sonore et montage, Richard Alexander
Bande sonore, Richard Alexander, Diamanda La Berge Dramm
Musique live, Diamanda La Berge Dramm
Vidéo, Rodrik Biersteker, Markus Selg
Costumes, Andra Dumitrascu
Dramaturgie, Helena Eckert
Lumière, Rainer Casper
Collaboration artistique et direction de la tournée, Friederike Kötter
Assistante plateau, Lili Süper
Assistants costumes, Anastasia Pilepchuk, Anna Jannicke
Stagiaire à la mise en scène, Tobias Klett

Production ULTRAWORLD PRODUCTIONS
Management Something Great – Berlin
Production artistique Philip Decker ; production technique Sven Nichterlein ; construction décors Stefan Pilger ; diffusion internationale Rui Silveira – Something Great ; tournée Niki Fischer – Something Great
Coproduction Wiener Festwochen (Vienne) ; Festival d'Automne à Paris ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Avignon ; Holland Festival (Amsterdam) ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; National Theatre Drama / Prague Crossroads Festival ; Romaeuropa Festival (Rome) ; Teatro Nacional de São João (Porto) ; Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin)
Avec le soutien de Stichting Ammodo (Ammodo Foundation) ; Kulturstiftung des Bundes (Fondation fédérale allemande pour la culture), avec le soutien du Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Commissaire du gouvernement fédéral allemand pour la culture et les médias)
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

L'Odéon-Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.



ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER

Du mer. 8 au ven. 17 novembre

Durée : 1h45

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Odéon-Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher

01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

En disséquant le quotidien de la vie d'une femme bientôt atteinte d'une étrange maladie, Susanne Kennedy et Markus Selg proposent une fascinante plongée dans l'au-delà des apparences, l'envers d'un monde « d'après » où le réel et le virtuel deviennent de plus en plus difficiles à distinguer.

De la naissance à la mort et au-delà, *ANGELA (a strange loop)* nous plonge dans le quotidien d'une femme, peu à peu gagnée par les symptômes d'un mal mystérieux. Dans une sorte de studio de télévision posthumaniste, vaste chambre d'écho qui est peut-être aussi le reflet de l'intériorité de leur protagoniste principale, la metteuse en scène Susanne Kennedy et l'artiste Markus Selg instaurent un vertigineux jeu de miroirs et de distorsions, dans lequel les interprètes se rapprochent étrangement d'une réalité parfaite mais artificielle. Avec ces dialogues en play-back légèrement décalés, comme si les comédiens tentaient d'imiter la vraie vie, ils brouillent la frontière entre le vrai et le faux. Zoomant sur les gestes anodins et les flux de conscience qui forment la boucle étrange de sa routine quotidienne, sur les millions d'expériences infimes qui constituent tout être humain, ils tentent de saisir ce qui fait qu'Angela est Angela. Et à travers elle, ce que signifie être soi dans le monde d'aujourd'hui.

Angela (a strange loop) en tournée :

Du 14 au 17 juillet 2023

Festival d'Avignon

Les 19 et 20 septembre 2023

Romaeuropa Festival (Rome, IT)

Les 14 et 15 octobre 2023

Prague Crossroads Festival (Prague, CZ)

Les 29 et 30 novembre 2023

Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz (Berlin, DE)

Les 8 et 9 mars 2024

Teatro Nacional São João (Porto, PT)

SUSANNE KENNEDY MARKUS SELG PHILIP GLASS

Einstein on the Beach

Opéra en 4 actes de Philip Glass et Robert Wilson (1976)
Dunvagen Music Publishers Inc
Interprètes, Suzan Boogaardt, Tarren Johnson, Frank Willens,
Tommy Cattin, Dominic Santia, Ixchel Mendoza Hernández
Violon solo, Diamanda Dramm / Soprano solo, Álfheiður
Erla Guðmundsdóttir, Emily Dilewski / Alto solo, Sonja
Koppelhuber, Nadja Catania / Ensemble Phoenix Basel
Direction musicale, André de Ridder, Jürg Henneberger
Conception, Susanne Kennedy, Markus Selg
Mise en scène, Susanne Kennedy
Scénographie, Markus Selg
Costumes, Teresa Vergho
Lumière, Cornelius Hunziker
Création sonore, Richard Alexander
Création sonore Building/Train, Andi Toma (Mouse on Mars)
Son, Robert Hermann
Vidéo, Rodrik Biersteker, Markus Selg
Chorégraphie, Ixchel Mendoza Hernández
Dramaturgie, Meret Kündig

Production Theater Basel (Bâle)
En collaboration avec le Berliner Festspiele et le Wiener Festwochen
(Vienne)
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

La Villette (Paris), la Philharmonie de Paris et le Festival d'Automne
à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.



GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Du jeu. 23 au dim. 26 novembre

Durée : 3h30

En anglais, surtitré en français

Entrées et sorties possibles durant la représentation

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky
b.nogent@villette.com
c.polonsky@villette.com

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Philippe Provensal
pprovensal@philharmoniedeparis.fr

Un demi-siècle après sa création, Susanne Kennedy - invitée pour la première fois au Festival d'Automne - redonne à *Einstein on the Beach*, le mythique opéra de Philip Glass et Robert Wilson, toute sa puissance de rituel contemporain, créant une œuvre d'art totale post-humaniste sur l'espace et le temps, et plaçant le public au cœur d'un véritable maelström musical et visuel.

Depuis sa création en 1976, *Einstein on the Beach* s'est imposée comme l'une des œuvres légendaires du XX^e siècle musical. Présentée au Festival d'Automne en 1976, 1992 et 2013, l'œuvre, ou plutôt cette expérience artistique et temporelle radicale, est un opéra du troisième type, initiatique et multisensoriel, machinique et dionysiaque, un maelström sonore et visuel mû par une énergie irrésistible, confinant à la transe. À tel point que l'on avait fini par croire *Einstein on the Beach* à jamais inséparable de la figure de ses deux jeunes créateurs, le compositeur Philip Glass et le metteur en scène Robert Wilson. L'opéra avait pourtant tout pour inspirer la metteuse en scène Susanne Kennedy, dont le travail n'a de cesse d'explorer la question du rituel et du masque, la place de la voix et du corps. Avec le plasticien Markus Selg, elle immerge le public au milieu des interprètes dans un hallucinant décor tournant mi-primitif, mi-futuriste, psychédélique et cybernétique à la fois. Et nous invite ainsi à éprouver d'une manière neuve toute la puissance de ce rituel contemporain.

ENTRETIEN

La genèse d'Angela (a strange loop) est très liée à l'expérience du confinement et de la pandémie du Covid-19. Pouvez-vous en dire plus à ce sujet ?

Susanne Kennedy : Durant la pandémie, la question de la maladie, du corps, est devenue centrale. Dans mon entourage, beaucoup de femmes souffraient de Covid long. Le fait qu'il s'agisse surtout de femmes m'a beaucoup frappée... Pourquoi elles ? Le Covid long s'apparente presque à une maladie auto-immune, où le corps lutte contre lui-même - le virus est parti depuis longtemps, mais le corps surréagit à cette situation. Durant le confinement, je me suis beaucoup intéressée à l'explosion du phénomène des influenceurs sur les réseaux sociaux. J'ai suivi certains comptes, où les gens parlaient beaucoup d'eux-mêmes, et parfois de leurs maladies, et j'y ai trouvé des pistes fascinantes pour cette figure d'Angela. Je me suis beaucoup intéressée aussi au *Théâtre et la Peste* d'Antonin Artaud, à la manière dont selon lui la maladie affecte le corps, mais aussi la société. On a souvent parlé d'inflammation chronique à propos du Covid long, et ce terme d'inflammation chronique - abstraction faite de l'effroyable souffrance qu'il désigne - m'a paru aussi très poétique... et très symptomatique : en ce moment, on a le sentiment que notre société est très enflammée, que nous nous enflammons très vite sur certains sujets qui nous énervent, et que cet énervement ne retombe jamais, mais continue d'agir à l'intérieur de notre corps de manière chronique...

Il ne s'agit pas de parler de la maladie d'Angela, mais plutôt d'un état inflammatoire, que j'essaie de créer sur scène au moyen de la lumière, du mouvement, de la vidéo, de la sonorité de la langue et de la manière dont tout cela agit sur les spectateurs. J'ai imaginé cette figure d'Angela pour proposer un voyage tout à fait personnel à travers cette maladie, et la maladie dont elle souffre est comme la vie elle-même. J'essaie en fin de compte de produire quelque chose dans le corps du spectateur de manière à ce qu'il se laisse attraper par cet état. La question est bien sûr : comment en sort-on ? Existe-t-il une forme de remède ? La réponse à cette question, nous l'avons divisée en trois étapes, qui correspondent aux trois stades du processus alchimique : *nigredo* (l'Œuvre au noir), *albedo* (l'Œuvre au blanc), *rubedo* (l'Œuvre au rouge), que nous avons essayé de rendre « palpables », en un sens. Car la maladie peut être aussi quelque chose qui inaugure une transformation, et qui nous conduit vers elle. La maladie comme potentiel de transformation - et donc comme théâtre - plutôt que comme quelque chose qu'il faut absolument éradiquer, voilà ce qui m'a intéressée.

Au sujet de votre manière d'écrire, vous employez souvent le verbe « sampler » (échantillonner) ; vous parlez également d'une « dramaturgie de l'hyperlien »...

Susanne Kennedy : Sur mon ordinateur, il y a toujours plein de pages ouvertes simultanément, qui sont pour moi comme des fenêtres que je peux traverser pour accéder, par un simple clic, à une autre réalité, à un autre niveau. C'est ce que j'appelle la dramaturgie de l'hyperlien : je lis un texte que je trouve intéressant, et en cliquant sur un lien, j'accède à une image, un film, un autre point de vue. L'artiste Kenneth Goldsmith (poète américain, fondateur du site d'archives d'avant-garde UbuWeb, ndr) appelle *uncreative writing* (écriture sans écriture) ce travail de *sampling*, d'agencement de matériaux que je rencontre quotidiennement, et qui constituent ma réalité... Car aujourd'hui, nous sommes complètement habitués à travailler et à penser de cette manière. Rien qu'en une journée comme celle d'aujourd'hui, nous traversons un nombre incalculable de bribes de textes, qu'elles proviennent des informations,

des gens qui passent dans la rue, des choses qu'on regarde sur YouTube ou sur Netflix. C'est notre monde. Il me semble tout à fait logique d'essayer de refléter cela sur un plateau.

Votre travail se caractérise notamment par l'usage du playback : quel est le rôle de celui-ci ?

Susanne Kennedy : Nous enregistrons toutes les voix en studio, après quoi je travaille très étroitement avec Richard Janssen, le designer sonore, pour construire une composition que les interprètes apprennent ensuite par cœur, comme une partition musicale, au moyen d'un enregistrement qu'ils écoutent au casque. C'est une manière de travailler très particulière, qui génère une corporéité très différente, car cela induit tout de suite d'autres comportements. D'autant que les voix enregistrées n'appartiennent pas toutes à des comédiennes et des comédiens, mais aussi à des personnes totalement étrangères au théâtre, qui lisent le texte - et tout cela, dans une atmosphère de studio. Cela génère sur le plateau des vides, des trous. Regarder une scène en entendant ces voix produit un écart entre la voix et le corps qui la « canalise ». Cela produit parfois aussi de petits « trous temporels ». Quand un comédien démarre à peine trop tard par exemple, c'est comme si la synchronisation dérapait. Tout cela crée un espace intermédiaire, un intervalle qui offre au spectateur une autre forme de perception et une autre manière de s'y insérer. Comme si l'on ne pouvait plus vraiment faire confiance à sa propre perception, parce que les choses nous paraissent étranges...

Vous avez un jour employé le mot de channeling à ce sujet, qui désigne entre autres la communication entre un être humain et une entité venue d'une autre dimension...

Susanne Kennedy : Je crois que sur scène, les actrices et les acteurs font en permanence du *channeling*. Même quand il s'agit de Shakespeare - qui est après tout une entité qui n'est plus présente dans ce monde (*sourire*) : ils doivent porter sur scène des paroles qui ne sont pas les leurs. Peut-être que tous, nous passons notre temps à ne faire que ça. Peut-être que les paroles que nous pensons avoir élaborées nous-mêmes nous traversent sans que nous en soyons conscients... Ce terme de *channeling* est intéressant parce qu'il permet de réfléchir autrement à la langue, à la conscience, à la manière dont nous avons nous-mêmes conscience de ce qui sort de notre bouche, et dont nous pouvons ou non le contrôler.

N'est-ce pas finalement la question de l'identité qui est au cœur d'Angela ?

Susanne Kennedy : Il me semble que nous avons en ce moment un besoin énorme de nous cramponner à notre identité. Nous nous sentons très menacés lorsque nous avons l'impression que notre identité est douteuse, ou éclatée, ou agressée. Mais en même temps, je crois que c'est une expérience que nous faisons souvent dans notre vie, lorsque nous réalisons que ce que nous croyions être peut très rapidement éclater, se trouver remis en question ou même anéanti. La maladie, précisément, peut transformer notre identité tout entière : elle peut venir soudainement « décomposer » l'être robuste et sain que je pensais être, et il me faut me reconstruire à partir de rien. L'identité n'est qu'une gigantesque construction que nous sommes continuellement en train de créer avec le monde extérieur, dans une espèce de boucle de *feedback* ; les identités, ce sont des histoires que nous nous racontons, ainsi qu'aux autres. Existe-t-il seulement au fond de nous un noyau solide, indestructible ? Qu'est-ce qu'il y a en nous d'authentique - et l'authenticité existe-t-elle seulement ? Telles sont les questions que nous posons à travers notre travail.

Einstein on the Beach est votre première incursion à l'opéra. Quelle vision avez-vous de ce genre, et du rôle qui incombe au metteur en scène dans un cadre aussi strict ?

Susanne Kennedy : Ce n'est pas tout à fait ma première incursion. A la Ruhrtriennale, j'ai présenté un *Orfeo* de Monteverdi - certes, il s'agissait d'une installation de théâtre musical plus que d'un véritable « opéra ». J'ai longtemps essayé de m'en tenir éloignée, ne voyant pas vraiment la place que pourrait trouver ma propre créativité là-dedans. Je crois qu'il est important pour moi de trouver des endroits et des matériaux avec lesquels je peux rester activement créative. *Einstein on the Beach* offrait justement cette possibilité : nous pouvions concevoir une installation, permettre au public de monter sur scène et de s'y mouvoir librement. Cette possibilité m'a ouvert la voie et incitée à me risquer dans cet univers. Je ne vais pas à l'opéra, je dois avouer que je n'y connais rien. Mais je crois que cela peut être aussi un avantage, parce que l'on apporte avec soi des idées, des conceptions, des manières de faire complètement différentes.

Avez-vous vu la version « historique » d'Einstein on the Beach ?

Susanne Kennedy : Oui, je l'ai visionnée, et il a été clair immédiatement que ce que Markus Selg et moi voulions faire en était très éloigné. Cela ne m'a pas dissuadée pour autant de m'y intéresser. J'ai surtout été frappée par l'importance énorme que cette œuvre avait eue pour beaucoup de gens... Je l'ai abordée avec beaucoup de candeur, de manière très intuitive. Il le faut aussi, avec cette œuvre, parce qu'il n'y a pas d'histoire à laquelle se raccrocher, pas de *story*, il n'y a dans le livret aucun concept prédominant. C'est pourquoi nous avons décidé de nous sentir libres. Markus a imaginé une scène-paysage, ponctuée de différentes stations - une grotte, un feu de joie, une sorte de petit théâtre, un escalier, etc. Et c'est à partir de ce paysage, qui détermine l'espace et le temps, que j'ai pu créer la mise en scène.

L'idée que, dans ce paysage, les spectateurs puissent se déplacer librement s'est-elle imposée dès le début ?

Susanne Kennedy : Oui. Dès le départ, notre idée était d'avoir une sorte de communauté à la fois futuriste et archaïque, de faire de cette scène, de ce paysage, un espace vital, un biotope, comme une autre planète, ou une Terre où quelque chose se serait passé et où il faudrait tout rebâtir de zéro : où l'on imaginerait de nouvelles formes de vie, de nouveaux rituels ; où l'on explorerait de nouveau la créativité humaine... J'étais intéressée par cette question des hiéroglyphes, qui rappelle la description qu'en a faite Artaud, comme si ces gens cherchaient, développaient une manière de communiquer, comme si leurs corps émettaient des signes. Il était clair que je ne voulais pas aller vers la danse : il devait s'agir de mouvements simples, mais qui porteraient avec eux leur propre grammaire. Parce que pour moi la musique porte elle aussi une sorte de grammaire, avec cette répétition et ces variations. Nous avons travaillé de manière analogue à la fois sur le mouvement et sur la scénographie.

Il faut mettre de côté cette angoisse de ne pas pouvoir tout contrôler, à commencer par l'expérience des spectateurs - ce que normalement j'essaie toujours de faire au théâtre, même si c'est évidemment illusoire. Les spectateurs font partie du paysage, ils deviennent eux-mêmes des acteurs, ils se regardent, certains vont dans le temple, d'autres s'assoient autour du feu, d'autres encore dansent avec les interprètes... Il n'est jamais possible de prévoir à l'avance ce qui va se passer, et c'est ce qui est beau.

Cette dialectique de l'archaïque et du futuriste ramène à cette question du rituel, si importante à vos yeux et très présente dans ce spectacle...

Susanne Kennedy : C'est ce que j'essaie naturellement de faire dans mon travail : redécouvrir cette dimension rituelle propre aux toutes premières formes de théâtre. Le rituel porte également en lui une certaine forme de transe, le fait que l'on soit plongé - ou que l'on se plonge soi-même - dans un état de conscience augmenté. Une qualité naturellement très présente dans la musique de Glass : ces répétitions, cette longueur, ces variations minimales exigent que l'on cesse d'y réfléchir de manière intellectuelle mais que l'on s'y abandonne. Et c'est ce que nous avons essayé de construire : faire en sorte qu'à un moment, le spectateur soit amené à cet état où, comme l'écrit Wagner dans *Parsifal*, « le temps devient espace » ; que l'on renonce à aborder l'œuvre de manière linéaire, intellectuelle, rationnelle... Dans notre travail, le futur et l'archaïque ne sont ni opposés ni incompatibles, mais ils se rencontrent toujours à un certain point, si l'on prolonge la boucle suffisamment loin.

Pourquoi cette dimension rituelle vous importe-t-elle à ce point ?

Susanne Kennedy : Parce que c'est ce que j'ai envie de vivre lorsque je vais au théâtre : me débarrasser de moi-même, mettre mon Moi critique de côté, pour parvenir à un état différent de celui de ma vie de tous les jours. Il s'agit de redécouvrir le théâtre comme espace du sacré, dans la tradition de Peter Brook ou d'Artaud. Mes expériences de théâtre les plus marquantes ont toujours été des spectacles qui parvenaient à proposer une expérience des limites... C'est quelque chose qui est généralement mal vu dans le théâtre allemand, qui préfère un discours politique ou social. Mais personnellement, j'ai la nostalgie et le désir de quelque chose d'autre.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIES

Susanne Kennedy

Susanne Kennedy, née en 1977 en Allemagne, est l'une des voix majeures du théâtre européen contemporain. Ses pièces, qui s'articulent autour de déplacements perceptifs et d'images hypnotiques, sont une invitation à jouer avec le réel, en explorant la limite floue entre le performeur et la machine permettant de questionner la représentation stable de la réalité.

Diplômée de la Hogeschool voor de Kunsten d'Amsterdam, elle entame en 2011, à l'invitation de Johan Simons, une collaboration avec l'Ensemble der Münchner Kammerspiele, qui aboutit avec la création des spectacles *They shoot horses, don't they* (2011), *Fegefeuer in Ingolstadt* (2013), sur un texte de Marieluise Fleisser, pièce qui lui vaut le prix 3sat, et *Warum läuft Herr R. Amok* (2014), d'après Rainer W. Fassbinder. En 2013, *Hideous (Wo)men*, spectacle qui résulte des échanges artistiques qu'elle entretient avec Suzan Boogaardt et Bianca van der Schoot, est créé au Toneelgroep d'Amsterdam. Elle explore notamment les écrits de Elfriede Jelinek, Enda Walsh ou encore Sarah Kane. Susanne Kennedy est régulièrement invitée à présenter des pièces aux Berliner Theaterreffen et dans le cadre de la Ruhrtriennale, où elle présente en 2015 le parcours musical *Orfeo*, puis en 2016, en collaboration avec Markus Selg, *Medea.Matrix*. En 2017, avec *Women in trouble*, Susanne Kennedy signe sa première mise en scène à la Volksbühne à Berlin suivie en 2019 de *Coming Society* et en 2020 d'*Ultraworld*, toutes deux cocréées avec Markus Selg. Cette complicité artistique se poursuit également au Münchner Kammerspiele, où ils créent *Algorithmic Rituals* en 2019 et *Oracle* en 2020. Elle présente pour la première fois son travail en France en 2018, à Nanterre-Amandiers, avec *Warum läuft Herr R. Amok*.

Markus Selg

Markus Selg est un artiste pluridisciplinaire. Ses installations scénographiques combinent la vidéo, la sculpture, l'architecture et la performance dans des espaces immersifs et des scènes rituelles, qui créent une nouvelle dynamique entre mythes archaïques et technologies numériques. En 2009, il met en scène le parcours d'exposition *Spuren der Sonne*, avec Werner Herzog et Jannis Kounellis. Son long métrage *Das Ewige Antlitz* a été diffusé pour la première fois à Prague, en 2012. Trois ans plus tard, le Frans Hals Museum présentait son exposition rétrospective *Primitive Data*. Depuis 2015, Markus Selg travaille en étroite collaboration avec la metteuse en scène Susanne Kennedy. Ils ont notamment collaboré à *Coming Society* (2019) et *Ultraworld* (2020), tous deux présentés à la Volksbühne à Berlin. Pour *Ultraworld*, Selg a reçu le Faust Award 2020 de la meilleure scénographie. *I AM (VR)*, expérience de réalité virtuelle, a été créée au Theatre Commons Tokyo en 2020. En 2022, ils mettent en scène l'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, au Theater Basel.

André de Ridder

André de Ridder, chef d'orchestre allemand, maîtrise un répertoire qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine. Il s'engage notamment dans des collaborations avec plusieurs compositeurs contemporains (Kaija Saariaho, Daníel Bjarnason, Michel van der Aa). En parallèle, son travail sur des œuvres du répertoire telles que *La Flûte enchantée*, *Le Château de Barbe-Bleue* ou *Nixon in China* l'amène à échanger avec des metteurs en scène tels que Barrie Kosky, Peter Sellars ou encore Enda Walsh. Il a été invité à diriger plusieurs orchestres importants, parmi lesquels le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, le Cincinnati Symphony Orchestra ou encore le Concertgebouworkest. Il est directeur artistique du Festival Musica Nova d'Helsinki, et reçoit en 2018 pour son travail curatoriale un Royal Philharmonic Society Award de la part du Londoner Spitalfields Festival. Il fonde en 2013 le collectif Stargaze, invité à se produire partout dans le monde, et qui se consacre aussi bien à des projets de répertoire qu'à l'exploration de l'avant-garde électronique et de la musique contemporaine.

Philip Glass

Philip Glass (né en 1937 à Baltimore), compositeur américain, étudie la musique à l'Université de Chicago, à la Juilliard School et à l'Aspen puis complète sa formation en Europe auprès de Nadia Boulanger. Il collabore également avec Ravi Shankar, puis retourne à New York en 1967 pour former le Philip Glass Ensemble. Dès ses premières œuvres, telles *Piece in a Shape of a Square* (1967) ou *Music in a Similar Motion* (1969) Philip Glass s'inscrit dans le courant minimaliste, dont il devient rapidement l'un des principaux représentants. Il collabore avec de nombreuses personnalités issues du champ des arts visuels et du spectacle vivant, notamment avec Bob Wilson, Lucinda Childs et Andy de Groat pour *Einstein on the Beach* (1976) et Sol LeWitt et Lucinda Childs pour *Dance* (1979). Il compose également de nombreuses musiques de films, dont *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) et *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), et a à ce jour écrit plus de deux-cents œuvres, dont le *Quatuor à cordes n°5* (1991), la *Symphonie n°2* (1994), et l'opéra de chambre *Les Enfants terribles* (1996), qui ont fait l'objet de nombreuses traductions scéniques au cours des dernières décennies.

Philip Glass au Festival d'Automne :

- 2013 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Lucinda Childs (Théâtre du Châtelet)
- 1992 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Lucinda Childs (MC93)
- 1979 *Dance*, avec Lucinda Childs et Sol LeWitt (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1976 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Lucinda Childs (Opéra-Comique)
- 1973 *Music in Twelve Parts* (Musée Galliera)



FRANÇOIS TANGUY THÉÂTRE DU RADEAU

Par autan

Mise en scène, scénographie, François Tanguy
Avec Frode Bjørnstad, Samuel Boré, Laurence Chable,
Martine Dupé, Erik Gerken, Vincent Joly, Anaïs Muller
Lumières, François Fauvel, Typhaine Steiner, François Tanguy
Son, Éric Goudard, François Tanguy

Coproduction, Théâtre du Radeau, Le Mans ; Théâtre des 13 Vents –
CDN de Montpellier ; La Comédie de Caen – CDN ; Festival d'Automne
à Paris ; Les Quinconces et L'Espal – Scène nationale du Mans ;
L'Archipel – Scène nationale de Perpignan ; Théâtre National de
Bretagne ; T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National
Coproduction de la reprise Les Quinconces et L'Espal – Scène
nationale du Mans

Le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National et le
Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle
et le présentent en coréalisation

Par autan, le titre du dernier opus signé par le Théâtre du Radeau, reprend le nom d'un vent appelé aussi « vent du diable ». L'autan s'infiltré en musique et lumières dans les rideaux, châssis, tables, loupiotes et costumes portés par les acteurs et actrices embarqués avec des compagnons écrivains.

À raison d'une création tous les deux à trois ans, le Théâtre du Radeau a été régulièrement accompagné par le Festival d'Automne. Son maître d'œuvre, François Tanguy, est décédé le 7 décembre 2022, peu de jours avant la présentation de *Par autan* au Théâtre de Gennevilliers. Des bouffées de langues, de musiques, de lumières, de mouvements. Pas de pièces, ni d'histoire, c'est comme cela depuis *Mystère Bouffe*, il y a plus de trente ans. Des cascades de lueurs, des abris, des échappées, des sentiers qui bifurquent, en compagnie de Robert Walser, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, Anton Tchekhov, Fedor Dostoïevski... Des paroles amies que le spectateur saisit au vol, des signes lumineux pour se guider dans la nuit du théâtre, et ses secousses. *Par autan* remet en service des matériaux d'*Item* et d'autres créations passées. « Il nous faut y reprendre et couturer et rapiécer, ça et là, les lambeaux d'air et de souffle et d'énigmes / refaire l'espace », écrivait François Tanguy, le capitaine du Radeau. À ses côtés, de fidèles collaborateurs, acteurs et actrices, techniciennes et techniciens, déploient son théâtre.

T2G THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Du jeu. 9 au lun. 20 novembre

Durée : 1h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

Par autan en tournée :

Du 19 au 22 septembre 2023

La Fonderie (Le Mans)

Du 27 septembre au 5 octobre 2023

Théâtre Garonne (Toulouse)

« La vocation du beau, du tendre, du sublime culmine dans une totalité de docilité silencieuse »

Depuis *Mystère bouffe* en 1987, jusqu'à *Item* en 2020, à raison d'une création tous les deux ou trois ans, François Tanguy et le Théâtre du Radeau ont présenté presque tous leurs spectacles au Festival d'Automne. Une belle fidélité. Leur nouvelle création, la douzième à être présentée au Festival, porte, comme la précédente, un titre un peu mystérieux et surprenant *Par autan*. D'où vient ce titre ? Au fil de la tournée d'*Item*, fragmentée pour causes de circonstances, le spectacle s'est posé à Montpellier. En marge des représentations, François Tanguy et son équipe ont animé un atelier au Théâtre des 13 vents. Ils ont tendu des draps entre quatre arbres et le vent s'est levé, le vent d'autan, bousculant tout. Et c'est dans son souffle puissant et ses bourrasques que s'est bientôt levé le titre du spectacle *Par autan*. Restait à inventer, articuler, fabriquer le futur spectacle dont n'existait alors rien d'autre que le titre. Ce qui n'avait pas toujours été le cas. Le titre du précédent, *Item*, était arrivé tardivement alors que le spectacle était en voie de finition. Avec ou sans titre préalable, chaque spectacle du Théâtre du Radeau émet un faisceau de signes qui clignotent avec les spectacles antérieurs de la compagnie, tous mis en scène par François Tanguy et interprétés par un petit groupe d'actrices et d'acteurs du Théâtre du Radeau (généralement autour de cinq) aux longues fidélités comme c'est le cas pour Laurence Chable et Frode Bjørnstad, présents dans (presque) tous les spectacles de François Tanguy. On retrouve également le fidèle Vincent Joly mais aussi Martine Dupé et Erik Gerken (déjà là dans *Orphéon*, *Cantates* et *Item*) et deux nouveaux venus : Samuel Boré, un musicien et Anaïs Muller, une ancienne élève de l'école du Théâtre National de Bretagne que François Tanguy avait croisé lors d'ateliers. Ces entrelacs entre l'ancien et le nouveau valent aussi pour les éléments du décor (bois, toiles, châssis) qui sont ceux d'*Item*, réensemencés et recomposés. « Comme on était bloqué par la pandémie, raconte François Tanguy, on a transformé les éléments qui constituaient le lieu scénique du précédent spectacle. Et on a mis du vent dedans. Ça emporte les panneaux, il faut les arrimer. Le titre est explicite : *Par autan*. » Comme d'habitude, les lumières sont signées François Fauvel et François Tanguy (accompagnés par Thyphaine Steiner), et la partie sonore élaborée par Eric Goudard et François Tanguy avec, pour la première fois, un piano sur scène. Comme toujours, tout a commencé autour de la table. « Frode s'est souvenu que nous avions lu, deux ans auparavant, *La Noce* d'Anton Tchekhov dans la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan. Une pièce en un acte. C'est un exercice, une étude. On lit. Et on entre dans une sorte de démarche à suivre. Tchekhov est resté. » Il y a eu d'autres lectures, des romans, des pièces, des mémoires, *La Cruche cassée* de Kleist, plusieurs *Microgrammes* de Robert Walser, *Le Prince de Hombourg* de Kleist, *La Mouette* de Tchekhov, *L'Éternel mari* de Dostoïevski, l'assassinat de Clarence dans *Richard III* de Shakespeare, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov... « Se constitue ainsi une mémoire ouverte : des courants, des faisceaux, des rivières, des affluents, dit François Tanguy. Et sans préparation autre, sans aucune description préalable, il nous faut d'abord mettre le pied dedans. Les textes ne sont pas des citations, mais des variations de terrain. *Par autan*, c'est cette variabilité. Il y a un coup de vent, tout le monde tombe. On se relève et on recommence. » Les plus jeunes qui n'ont jamais vu un spectacle de Tanguy découvriront un univers sans pareil où s'épaulent les mots, les partitions musicales, les mouvements des corps et les éléments le plus

souvent mobiles du décor. Chacun sur le plateau étant à la fois diseur, machiniste, accessoiriste, danseur, fantôme ambulant de la mémoire du théâtre, et pas seulement. Entre apparition et disparition, c'est là un théâtre du surgissement permanent. Pas de pièce mais une composition, poussières de mots et fragments de scènes. Ce qu'écrivait François Tanguy pour le *Chant du Bouc* en 1991 vaut pour *Par autan* : on y voit l'homme, l'acteur du Radeau, « particule de l'infiniment monde, traversant les alluvions des récits, gestes, et figures qui accolent ensemble leur origine et leur dispersion ». Ceux qui ont vu *Item* ou d'autres spectacles de Tanguy se loveront dans ce spectacle à la fois « étrange et familier » comme dit le poète. Ils y verront une maison de retraitement des signes et des matériaux faisant écho aux spectacles passés, comme une mémoire en pointillés. Un ensemble où les panneaux du décor glissent, où les cadres ne tiennent pas en place très longtemps, où le scotch tien lieu de suture, où les coulisses n'en sont pas, où les robes comme les chapeaux traversent le temps, où les chutes sont des virgules jamais des points sinon de suspension, où le rire, la galéjade sont de rigueur, à rebours de toute caricature ou parodie. Chaque spectateur tracera son chemin, promènera son regard et son écoute. Chacun, dans son intimité, constituera une sorte de chez soi au fur et à mesure de la représentation. Comme l'écrit Robert Walser dans l'un de ses *Microgrammes* que vous entendrez peut-être dans *Par autan* : « La vocation du beau, du tendre, du sublime culmine dans une totalité de docilité silencieuse, ainsi qu'il en va par exemple d'idées élevées ou d'œuvres charitables, de la justice, de l'amour. Dans un silence inaudible, la plus majestueuse des notions s'éloigne, soufflée par la bouche archaïque du vent. Cependant l'immobile, le tenace, tout ce qui offre ou oppose une résistance à ce vivant, le palpable comme l'impalpable, tous sont là, semblant se connaître et se compléter de la plus exquise façon. »

Texte de Jean-Pierre Thibaudat
Réalisé à l'occasion du Festival d'Automne 2022

BIOGRAPHIE

François Tanguy / Théâtre du Radeau

Le Théâtre du Radeau a été fondé au Mans en 1977, rejoint en 1982 par François Tanguy, metteur en scène. La compagnie s'installe en 1985 dans une ancienne succursale automobile qui deviendra La Fonderie, inaugurée en 1992. Le parcours théâtral de François Tanguy est indissociablement lié à la compagnie avec laquelle il invente depuis 1982 la totalité de ses créations, dans un travail permanent de recherche sur la représentation théâtrale et de questionnement sur « les possibilités de la dramaturgie ». Chaque œuvre de François Tanguy et du Théâtre du Radeau est le fruit d'une démarche patiente et collective, faite de recherche de textes, de musique et d'improvisation de jeu, ce qui explique la rareté de leurs créations. Leurs créations, dont la plupart ont été présentées au Festival d'Automne, incluent *Mystère Bouffe* (1986), *Jeu de Faust* (1987), *Fragments forains* (1989), *Chant du bouc* (1991), *Choral* (1994), *Bataille du Tagliamento* (1996), *Orphéon* (1998), *Les Cantates* (2001), *Coda* (2004), *Ricercar* (2007), *Onzième* (2011), *Passim* (2013), *Soubresaut* (2016) et *Item* (2019). Il reçoit le prix Théâtre de la SACD en 2018. François Tanguy est décédé en décembre 2022.

François Tanguy et le Théâtre du Radeau au Festival d'Automne :

- 2019 *Item* (T2G Théâtre de Gennevilliers)
- 2017 *Soubresaut* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2014 *Passim* (T2G Théâtre de Gennevilliers)
- 2008 *Ricercar* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 2005 *Coda* (Odéon - Théâtre de l'Europe)
- 1996 *Bataille du Tagliamento* (T2G Théâtre de Gennevilliers)
- 1994 *Choral* (Théâtre de la Bastille)
- 1991 *Chant du bouc* (Théâtre de la Bastille)
- 1989 *Fragments forains* (Théâtre Gérard Philipe - CDN de Saint-Denis)
- 1987 *Mystère Bouffe* (Théâtre de la Bastille)





ménagérie de verre

GRAND MAGASIN

Quelqu'un se sert de mes objets familiers

Conception, GRAND MAGASIN

Avec Ondine Cloez, François Hiffler, Valentin Lewandowski,
Pascale Murtin, Diederik Peeters, Sophie Sénécaut

Coproduction Festival d'Automne à Paris ; Ménagérie de verre (Paris) ;
GRAND MAGASIN

La Ménagérie de verre et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Dans un dispositif évolutif, qui relève à la fois de la performance discursive, de la pédagogie alternative et de l'exercice de libre pensée, le nouveau spectacle de GRAND MAGASIN se saisit de bribes de philosophie comme autant d'objets domestiques offerts en partage.

Collecter des fragments philosophiques par affinité de vocabulaire ou de sonorités, puis les restituer à haute voix en s'efforçant de les comprendre. Tel est le principe de ces « transmissions de pensées » qui circulent de glissements de sens en sauts temporels, abordant les citations savantes comme des textes poétiques. Six orateurs et oratrices, d'abord disséminés dans des salles différentes, face à un public réparti en petits groupes, prononcent des phrases de Malebranche, Stein, Condillac, Arendt, Bergson ou Heidegger tirées de leur contexte et librement associées. Dans cet exercice, GRAND MAGASIN lie le geste à la parole et éprouve ainsi les façons d'incorporer le savoir. Après des interventions simultanées en solo, les interprètes se regroupent en duos, trios et sextuor tandis que le public se réunit peu à peu. La philosophie est ici donnée à saisir comme un trésor de famille que l'on se passe de main en main, ou plutôt d'esprit en esprit, comme on passerait d'une pièce à l'autre.

MÉNAGERIE DE VERRE

Du mer. 15 au sam. 18 novembre

Durée estimée : 1h20

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Ménagérie de Verre

Myra

Rémi Fort, Lucie Martin, Célestine André-Dominé

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

Vous avez déjà mobilisé des philosophes dans vos précédentes pièces (Leibniz dans Inventer de nouvelles erreurs ou Wittgenstein dans Le Sentiment de compréhension), même si ce n'était pas de manière aussi poussée qu'ici. Quelle relation entretenez-vous avec cette discipline ?

GRAND MAGASIN : Nous l'abordons de façon intuitive, avec curiosité, sans prétendre véritablement comprendre. Pour Leibniz, nous partions d'une anecdote tirée des *Nouveaux essais sur l'entendement humain* qui nous paraissait belle (l'histoire d'une princesse affirmant qu'il n'y a pas deux feuilles d'arbre semblables). Pour Wittgenstein, c'était une phrase de *De la certitude* dont on avait remarqué que selon la place des virgules, le sens changeait et devenait plus ou moins obscur. Au passage, on avait retenu un autre extrait : « Qu'est-ce qui m'empêche de supposer que cette table, hors la vue de quiconque, ou disparaît ou se modifie quant à sa forme et sa couleur et qu'elle revient à son état ancien dès qu'on la regarde à nouveau ? ». Nous avons par la suite découvert que d'autres philosophes, tels que Descartes, Hume ou Berkeley, s'étaient posées exactement la même question. On assistait au fil des pages à une épidémie de doutes : des gens se mettaient à fermer les yeux en se demandant si le monde continue d'exister. Nous avons parcouru plusieurs ouvrages pour y retrouver cette expérience de pensée inquiète. Nombre de philosophes manifestent effectivement une grande anxiété quant à la permanence du monde : existe-t-il vraiment ? Est-ce que je vois réellement les choses que je vois ? Malebranche se demande même s'il a des mains. Il ne s'agit pas de dresser un tableau de la philosophie mais de constater que les mêmes questions reviennent souvent.

Comment avez-vous sélectionné ce panorama philosophique, qui va de Descartes à Haraway ?

GRAND MAGASIN : Lisant en diagonale, nous avons rencontré des phrases stimulantes et intrigantes. Le critère premier était le sens, mais la musicalité comptait aussi beaucoup. Ces textes peuvent être lus comme de la poésie. Pour choisir les livres, le hasard a été notre principal guide. Nous souhaitions aussi convoquer des penseuses, même si nous sommes tributaires de ce que l'histoire, peu encline à leur laisser la parole, a conservé. De fait, nos recrues appartiennent à une époque plus récente : Gertrude Stein, Hannah Arendt, Elizabeth Anscombe ou Donna Haraway. La sélection s'est ensuite faite par correspondances et rencontres entre les textes. Par exemple, dans un passage de *L'Intention*, Elisabeth Anscombe, remarque que lorsqu'elle ouvre la fenêtre par beau temps, un reflet se projette sur le mur de quelqu'un d'autre. Elle agit dans son monde à elle et cela produit quelque chose dans celui d'autrui. Ce qui nous a semblé rejoindre un court paragraphe de Merleau-Ponty dans lequel il s'aperçoit, avec surprise, que son soleil à lui est partagé par un autre.

Est-ce donc à cet étonnement que le titre fait référence ?

GRAND MAGASIN : Oui, l'étonnement d'être plusieurs à faire usage d'un même monde. C'est encore à Merleau-Ponty que l'on doit le titre « Quelqu'un se sert de mes objets familiers ». Ce que l'on croit entendre dans cette citation, c'est que le monde m'apparaît avant tout comme mien et qu'il m'est difficile d'accepter que d'autres puissent y avoir accès avec autant d'intensité. « Objets familiers » désigne tout ce que je perçois moi et que d'autres sont susceptibles de percevoir aussi. Les mots eux-mêmes sont des objets familiers en libre service

pour autrui. Le monde est un lieu commun. Voilà à la fois une évidence et un mystère.

Le sous-titre, Transmissions de pensée, joue sur le double sens d'une communication discursive et d'une autre qui semble échapper à la raison. Croyez-vous, au sens où le soutient Rancière, qu'on puisse enseigner quelque chose sans le comprendre ?

GRAND MAGASIN : Ce n'est pas impossible. En tout cas on peut tenter de transmettre avant d'être certain d'avoir tout compris. Cela fait gagner du temps. Mais nous cherchons quand même à comprendre ce que nous disons. S'il y a « pédagogie » elle s'applique autant à nous-mêmes qu'au public. D'autant que les phrases étant ici sorties de leur contexte, elles peuvent être l'objet de mécompréhensions. Peut-être proposons-nous sans le savoir une mosaïque de contresens. Quoi qu'il en soit, même s'il s'agit de restituer quelque chose de la pensée de quelqu'un, la pièce a moins vocation à enseigner qu'à transmettre le charme, la surprise et l'inquiétude ressentis à la lecture de ces textes.

Quelle est la place du corps et de l'attitude dans l'adresse que vous mettez en scène ?

GRAND MAGASIN : Nous nous sommes rendus compte qu'apprendre par cœur et prononcer des phrases aussi compliquées, tirées de leurs contextes et formulées dans un français parfois ancien, était un acte physique en soi. Adjoindre certains gestes à la parole, pouvait néanmoins aider à la mémorisation, en repérant les symétries ou les consonances par exemple. Les gestes permettent de souligner tel ou tel mot et aident à la concentration de l'auditoire. Je te montre une pomme, je la fais disparaître dans mon dos, elle réapparaît dans ma main, comme dans un tour de passe-passe pour enfant. Ces phrases évoquent la prestidigitation. Elles semblent cohérentes, logiques, mais ce ne sont au fond que des mots articulés par la syntaxe. Toute phrase relève en ce sens d'une forme d'illusionnisme.

La dramaturgie est évolutive, à quoi correspond-elle ?

GRAND MAGASIN : La séance commence simultanément dans plusieurs salles différentes. Le public, d'abord réparti en six groupes, se reconstitue par étapes jusqu'au rassemblement final. Au départ, chaque personne n'a donc accès qu'à une partie de ce qui se passe, ponctuée d'échos des salles voisines. Comme les philosophes qui se demandent si le monde existe au-delà des murs de leur chambre, l'auditoire fait peu à peu la découverte d'un environnement qu'il suppose d'abord et rencontre ensuite. On passe du monologue au dialogue. On fait ensemble l'expérience que d'autres se servent bien de nos objets familiers.

Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIE

GRAND MAGASIN

GRAND MAGASIN a été fondé par Pascale Murtin et François Hiffler en 1982. Sous ce nom, ils ont conçu ensemble une quarantaine de pièces, numéros et exposés, invitant d'autres artistes en fonction des formats et effectifs. GRAND MAGASIN présente leurs créations en auditorium, au théâtre, dans des galeries d'art ou des musées, mais également en extérieur. Leurs travaux incluent *La Vie de Paolo Uccello* (1984), *Élargir la recherche aux départements limitrophes* (2001), *5ème forum international du cinéma d'entreprise* (2005) ou *25 chansons trop courtes et quelques-unes plus longues* (2012). Le Festival d'Automne a accueilli à deux reprises le travail de GRAND MAGASIN, en 2014 avec *Inventer de nouvelles erreurs* et en 2019 avec *Grammaire Étrangère*, une série de conférences présentées dans plusieurs lieux à Paris et en Île-de-France.

GRAND MAGASIN au Festival d'Automne :

- 2021 Pascale Murtin – *Éparpiller* (Théâtre de la Ville / Espace Cardin ; Parc départemental du Sausset ; Quartier de La Maladrerie ; Parc de la Villette)
- 2019 *Grammaire Étrangère* (Sorbonne Université / Campus Pierre et Marie Curie ; Lycée Louis-le-Grand ; École supérieure du professorat et de l'éducation ; Conservatoire à Rayonnement Régional d'Aubervilliers-La Courneuve ; Sorbonne Université ; Centre Pompidou ; !POC !)
- 2014 *Inventer de nouvelles erreurs* (T2G Théâtre de Gennevilliers)





SARAH VANHEE

Mémé

Concept, texte et performance, Sarah Vanhee
Accessoires et scénographie, Toztli Abril de Dios
Son, Ibelisse Guardia Ferragutti
Regard extérieur, Christine De Smedt
Performance à l'écran, Leander Polzer Vanhee
Avec l'aide de la famille Vanhee-Deseure
Dédié à Margaretha Ghyselen et Denise Desaever

Production CAMPO
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Kaaithheater (Bruxelles) ; Wiener Festwochen (Vienne) ; BUDA (Courtrai) ; HAU - Hebbel am Ufer Berlin ; De Grote Post (Oostende) ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Residences KWP Kunstenwerkplaats (Bruxelles) ; Kaaithheater (Bruxelles) ; kunsten centrum BUDA (Courtrai)

Le Théâtre de la Bastille et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Artiste pluridisciplinaire, Sarah Vanhee convoque les fantômes de ses deux grand-mères, femmes dont le corps était au service de la maisonnée et des mœurs de l'époque. S'entourant de théâtre d'ombres, de marionnettes de taille humaine et de paroles d'enfants, elle leur offre une joie de vivre posthume.

Sarah Vanhee a grandi en Flandre occidentale, région agricole et frontalière qui a reçu des influences culturelles multiples, pour avoir été souvent traversée par la guerre. Dans une cérémonie nourrie de souvenirs d'enfance et de conversations avec ses parents, elle rend hommage à Mémé et Oma qui n'ont connu que travail domestique, labeur agricole et grossesses à répétition. Ce faisant, elle dresse en creux le portrait d'une région, d'une époque et de sa condition féminine. L'environnement qu'elle construit sur scène est au contraire intimiste et chaleureux, propice aux confidences, aux souvenirs et au regard vers l'avenir. Un espace partagé où voix, corps et images permettent à chacune, à chacun de surmonter ses propres traumatismes. Aussi *Mémé* fait le lien entre l'intime, le politique, le quotidien et les visions, s'inscrivant dans l'action d'une artiste inclassable qui travaille aussi bien dans l'espace public qu'en salle, tissant à chaque fois des liens poétiques avec le public et le réel.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Du mer. 29 novembre au mer. 6 décembre

Durée estimée : 1h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Bastille

Emmanuelle Mougne
01 43 57 78 36 | emougne@theatre-bastille.com

Mémé en tournée :

Le 7 juillet 2023

Kunstencentrum Buda (Courtrai, BE)

Les 30 septembre et 1^{er} octobre 2023

Festival Actoral (Marseille)

ENTRETIEN

Vous créez à la fois pour la scène et l'espace public. Comment articulez-vous les deux approches ?

Sarah Vanhee : Je viens du spectacle vivant et j'aime donc revenir à la scène de temps en temps. J'aime créer pour la boîte noire quand celle-ci offre l'espace qui convient pour un sujet spécifique, mais ce n'est pas toujours le cas. Je commence toujours en choisissant un thème et le mode sur lequel je veux m'exprimer. Ensuite je décide quel espace, environnement ou média se prête le mieux au projet. Cela peut être un théâtre ou bien un parc, une prison ou des espaces domestiques.

Avec votre projet *Lecture For Every One*, vous intervenez parfois dans un contexte de réunion en entreprise. Dans *bodies of knowledge*, vous rencontrez des passants dans l'espace public, sous une tente colorée. Dans *undercurrents*, vous orchestrez les cris d'amateurs et avec *Unforetold*, vous avez créé un format pour enfants de huit à onze ans. Vos créations sont donc atypiques et on pourrait ajouter que vous cherchez probablement à développer un effet direct sur les participants en changeant leur façon de penser et de ressentir. Vous considérez-vous comme une « artiste » ?

Sarah Vanhee : Il est vrai que je préfère parfois travailler en dehors des théâtres parce que cela me permet de rencontrer des gens qui n'y entreraient pas. Mais le terme d'"artiste" ne me convient pas. J'aime créer des environnements poétiques, pas des pamphlets. Je cherche à avoir un impact direct, mais pas à travers une pratique de militante. Je mets l'être humain au centre de mes démarches parce que je pense que l'art permet aux gens d'entrer en contact avec eux-mêmes pour arriver à s'exprimer de manières différentes, de se réinventer et d'imaginer d'autres réalités, ce que la société dominante ne permet généralement pas.

Par contre, vous dites de vous-même que vous êtes féministe, mais Mémé semble être votre première création qui relève d'une thématique spécifiquement féminine.

Sarah Vanhee : Le féminisme concerne tout le monde, comme le dit bell hooks, penseuse importante du féminisme afro-américain, parce que le féminisme lutte contre chaque forme d'oppression. Pour le féminisme intersectionnel, personne ne sera libéré tant que la personne la plus opprimée ne sera pas libérée. L'oppression structurelle de certains groupes de la population ne concerne bien sûr pas que les femmes. Cette oppression est aussi liée à la couleur de peau, à l'âge, à la sexualité, à la capacité physique ou mentale, et à la classe sociale par exemple, ce qui est le cas chez mes deux grand-mères. J'aime dans mon travail en général raconter des histoires et parler de gens qui restent invisibles dans un régime dominant.

Mémé raconte l'histoire de vos deux grand-mères, des mères dont les vies ont été dédiées au travail de la terre et à l'éducation de leurs enfants.

Sarah Vanhee : J'ai voulu depuis longtemps faire une pièce dédiée à Mémé et Oma et aux vies qu'elles avaient vécues. Mémé avait neuf enfants, vingt petits-enfants et a maintenant trente-quatre arrière-petits-enfants. Oma avait 7 enfants. Elles ont traversé la Seconde Guerre Mondiale qui a profondément marqué cette région. Elles étaient femmes au foyer, ont arrêté l'école à douze ans. Le mari de Mémé a travaillé en France, dans la culture de betteraves et de chicorée. C'était un couple très modeste. Oma venait d'une famille d'agriculteurs et ils étaient un peu moins pauvres. C'est donc aussi l'histoire d'une

région, du catholicisme et des structures patriarcales. Il est très important pour moi d'évoquer l'histoire des femmes, étant donné que l'histoire de l'Europe occidentale est racontée par les hommes et plus particulièrement par ceux qui ne font pas partie de la classe ouvrière.

Mémé est le terme français pour grand-mère, Oma le terme flamand et allemand. S'agit-il d'une manière de les désigner pour aider le public à les distinguer ?

Sarah Vanhee : Non, je les appelais réellement de ces noms. Mémé est effectivement le terme pour la grand-mère dans la Flandre occidentale. Cette région a été fortement influencée par la France et a été occupée par des nations diverses. J'y ai vécu jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Ensuite je suis partie étudier à Louvain, puis à Amsterdam. Aujourd'hui je vis et travaille à Bruxelles. Créer cette pièce sur mes grand-mères est aussi une manière de répondre à une nécessité de regarder mes origines géographiques et sociales. Je leur suis reconnaissante car elles ont contribué à rendre possible la vie que je mène aujourd'hui. Et j'ai compris que je porte en moi quelque chose de leur expérience de vie et de leurs traumatismes.

Cherchez-vous à reconstituer sur scène l'environnement dans lequel vivaient vos grand-mères ?

Sarah Vanhee : Il est important de tisser quelques fils en leur direction et les parties autour de mes grand-mères se déroulent effectivement autour de leurs lieux de vie respectifs, le spectacle étant nourri de mes propres souvenirs et de conversations avec mes parents et quelques autres membres de ma famille. La langue aussi est importante. Je dialogue ici avec ma famille dans le dialecte de la Flandre occidentale que je parlais avec mes deux grand-mères. Mais dans la pièce mon fils de huit ans est également présent, par des vidéos tournées dans notre appartement. Avec lui je parle en néerlandais, il n'a pas connaissance du dialecte. Je m'adresse au public en anglais, langue que je parle le plus couramment dans ma vie professionnelle. Je suis donc reliée à mes différentes facettes, au passé, au présent et à l'avenir. Mais le théâtre permet de créer un environnement plus fictionnel.

Quels langages scéniques employez-vous ?

Sarah Vanhee : La relation entre moi et mes grand-mères passe par différents vecteurs. Je dialogue avec deux poupées à taille humaine qui sont très douces. Je peux les serrer dans mes bras. Dans leur réalisation, j'ai été beaucoup aidée par la marionnettiste et conceptrice d'objets Toztli Abril de Dios que j'ai connue au Mexique il y a quatre ans. Mais j'incarne aussi Mémé par mon propre corps, alors qu'Oma est représentée par un théâtre d'ombres. Il y a aussi une sculpture paysagère qui fait huit mètres de long et que nous appelons « le lit ». L'artiste sonore Ibelisse Guardia Ferragutti joue également un rôle important. Avec toute cette matière, nous construisons un espace intimiste et féministe où je peux rencontrer mes deux grand-mères pour leur donner des choses qu'elles n'ont pas reçues dans leurs vies. J'essaie de célébrer la vie avec elles et de les enterrer à nouveau, peut-être un plus heureuses. Les spectateurs peuvent ainsi se connecter à leurs propres ancêtres.

Propos recueillis par Thomas Hahn

BIOGRAPHIE

Sarah Vanhee

Sarah Vanhee est une artiste, performeuse et autrice flamande. Dans ses œuvres, elle cherche à inventer de nouvelles formes d'art, qui s'appuient sur la pluridisciplinarité et la notion de dilettantisme, dans une tentative pour exposer les récits et les voix de celles et ceux qui ont été invisibilisés. Ces projets se déploient en partie dans l'espace public notamment en prison, en plein air, dans des salons privés ou dans des salles de réunion. Les œuvres récentes de Sarah Vanhee incluent l'école nomade *bodies of knowledge* (2019), la lecture-performance *collected screams* (2019), le film *The Making of Justice* (2017), l'intervention chez des particuliers *Untitled* (2012) ou encore le livre *The Miraculous Life of Claire C* (2010). Malgré son fort ancrage local, l'œuvre de Vanhee a été présentée à plusieurs reprises à l'international, notamment aux Wiener Festwochen, au Kunstenfestivaldesarts, au Festival Actoral et au Centre Pompidou-Metz.



JULIEN GOSSELIN SI VOUS POUVIEZ LÉCHER MON CŒUR / VOLKSBÜHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ

Extinction

Textes, Thomas Bernhard, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler

Adaptation et mise en scène, Julien Gosselin

Traduction, Anne Pernas, Francesca Spinazzi (Panthea)

Interprètes, Guillaume Bachelé, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Carine Goron, Zarah Kofler, Rosa Lembeck, Lotic, Victoria Quesnel, Marie Rosa Tietjen, Maxence Vandeveldel, Max Von Mechow

Scénographie, Lisetta Buccellato

Dramaturgie, Eddy d'Aranjo, Johanna Höhmann

Musique, Guillaume Bachelé, Lotic, Maxence Vandeveldel

Lumière, Nicolas Joubert

Vidéo, Jérémie Bernaert, Pierre Martin Oriol

Son, Julien Feryn

Costumes, Caroline Tavernier

Cadre vidéo, Jérémie Bernaert, Baudouin Rencurel

Avec la participation de tous les départements de Si vous pouviez lécher mon cœur et de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Production Si vous pouviez lécher mon cœur ; Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Coproduction (en cours) Wiener Festwochen (Vienne) ; Le phénix – Scène nationale pôle européen de création (Valenciennes) ; Printemps des Comédiens (Montpellier) ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Avignon ; Théâtre Nanterre Amandiers – Centre dramatique national ; Maison de la Culture d'Amiens ; deSingel (Anvers) ; Le Manège Maubeuge – Scène nationale transfrontalière Avec l'aide du ministère de la Culture

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Avec le soutien du Channel de Calais ; Odéon-Théâtre de l'Europe ; École du TNS

Julien Gosselin et Si vous pouviez lécher mon cœur sont artistes associés au phénix – Scène nationale pôle européen de création (Valenciennes) et au Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN

Julien Gosselin est artiste associé à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin)

Si vous pouviez lécher mon cœur est soutenue par le ministère de la Culture / Drac Hauts-de-France et la région Hauts-de-France
Thomas Bernhard est représenté par L'Arche – agence théâtrale

Le Théâtre de la Ville-Paris, le Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Pour aborder l'une des œuvres maîtresses de Thomas Bernhard, le metteur en scène a choisi de la situer en perspective sous la forme d'un triptyque fait d'allers et retours entre passé et présent où apparaît, en particulier, la Vienne à la fois extrêmement raffinée et au bord de l'apocalypse d'Arthur Schnitzler.

Après s'être longtemps concentré sur des auteurs contemporains, Julien Gosselin explore aujourd'hui la modernité européenne. Cette orientation vers un passé proche, le dramaturge et metteur en scène la compare à une visite des ruines de Pompéi où il s'agirait non seulement d'exhumer les corps enfouis sous la cendre, mais aussi de les confronter à notre présent. Ainsi, pour transposer au théâtre *Extinction*, le roman de Thomas Bernhard, avec des interprètes allemands et français, il immerge le public dans le bain sonore d'une soirée électro où s'agitent des danseuses et danseurs, avant de nous transporter dans la Vienne d'Arthur Schnitzler. À cette vision filmée en direct d'une vieille Europe insouciant, où il est question de Freud et de Mahler avec en perspective la catastrophe des deux guerres mondiales, succède l'intervention d'une femme qu'on a vu danser un peu plus tôt. Elle parle de littérature. Suit un coup de téléphone où il est question d'un accident de voiture. Le début du roman de Thomas Bernhard.

THÉÂTRE DE LA VILLE / SARAH BERNHARDT

Du mer. 29 novembre au mer. 6 décembre

Durée : 5h

En français, allemand et anglais, surtitré en français

Dates de tournée page 109

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Audrey Burette

06 46 78 19 97 | aburette@theatredelaville.com

ENTRETIEN

Pourquoi avez-vous choisi de monter ce texte de Thomas Bernhard ?

Julien Gosselin : Au départ j'avais envie de faire plusieurs spectacles qui racontent la fin du monde, pas de façon métaphorique, mais de manière très concrète. Quelque chose sur la fin du monde et pas la fin d'un monde. Or, à chaque fois, j'échouais à réaliser ce projet. Dès que je travaille sur ce thème, je tombe sur des textes qui me dévient vers autre chose. C'est arrivé notamment quand j'ai travaillé sur *Le Passé* à partir de textes de Leonid Andreïev. J'ai décidé cette fois de m'accrocher à mon idée sans dévier.

Cela fait longtemps que je lis des livres de Thomas Bernhard. L'an dernier, en travaillant à la Volksbühne à Berlin avec les acteurs, nous nous sommes concentrés sur un texte court intitulé *L'Italien*, sorte de version préliminaire d'*Extinction* écrite quelques années plus tôt. Par la suite, en lisant *Extinction*, le dernier grand roman de Bernhard, j'ai eu une rencontre très forte avec ce livre. C'était exactement ce que j'avais envie de raconter. Déjà le titre, *Extinction*, tout bêtement ; mais aussi tout ce qu'il y a dans le roman correspondait à mon envie de raconter la fin du monde. Autre chose d'important : j'ai lu *Extinction* en pensant à une femme, à une actrice. Immédiatement j'ai imaginé que le narrateur n'était pas un homme, mais une femme.

Il y a dix ans, vous avez mis en scène une adaptation très réussie du roman de Michel Houellebecq *Les Particules élémentaires*, un livre déjà passablement désespéré. Quelle est la différence entre ce livre et *Extinction* ?

Julien Gosselin : J'ai grandi avec l'idée que les écrivains, au fond, étaient là pour détruire sans spécifiquement envisager de changement. C'est-à-dire détruire pour regarder les choses ne plus exister. C'était le cas avec Houellebecq, quelque chose comme un grand geste désespéré. Or j'ai pensé : tiens, c'est curieux, moi qui ai grandi avec cette idée de la littérature comme destruction, je vois que ceux qui sont plus jeunes que moi aujourd'hui pensent au contraire qu'il y a une manière de détruire pour construire quelque chose d'autre. Cela veut dire qu'au fond, ce processus de destruction peut avoir des vertus, un aspect positif, si j'ose dire. Dans le spectacle, il y a donc une interrogation sur comment, à partir des mots de Bernhard notamment, on pouvait travailler à cette dimension constitutive de son écriture, qui est l'usage pur de la négativité, la négation d'un monde, le refus. Et comment cette dimension pouvait aussi être entendue, notamment parce que la parole est portée par une femme, comme quelque chose qui est une destruction pour la naissance d'autre chose.

Il y a aussi cet aspect important lié au fait que vous mettez le roman de Thomas Bernhard en perspective avec la Vienne du début du XXe siècle notamment à travers l'œuvre d'Arthur Schnitzler. Ce qui veut dire que là où le héros d'*Extinction* se tourne vers le passé, le nazisme, la Shoah, vous faites un bond encore plus loin en arrière avec l'empire finissant de l'Autriche-Hongrie à propos duquel on a parlé d'« apocalypse joyeuse »...

Julien Gosselin : Oui, j'avais envie qu'au cœur du spectacle il y ait des textes, en particulier, d'Arthur Schnitzler comme *Mademoiselle Else*, *La nouvelle rêvée*, et d'autres œuvres importantes de cet auteur. Mon envie à travers ça était surtout de regarder mourir une société extrêmement cultivée, raffinée, d'un très haut niveau intellectuel. Quand on observe

la Vienne de ces années-là et Schnitzler au milieu de tout ça, c'est étourdissant. Que ce soit sur le plan architectural, musical, littéraire, philosophique, on se trouve à un sommet d'une certaine culture européenne. Tout de suite après, il y a la première guerre mondiale, la barbarie, la violence. L'idée, c'est de regarder une société qui va s'éteindre non pas comme une sorte d'amollissement civilisationnel, mais plutôt comme un monde à son apogée, à son plus haut degré de beauté, de précision dans le raffinement et qui va en quelques secondes basculer dans le néant. Il y a forcément des résonances avec Bernhard. Ce qui m'intéressait particulièrement avec ce retour en arrière, c'est qu'on a une écriture d'une extrême délicatesse où l'on aborde les questions de la sexualité, où l'on affronte des tabous et même une forme de violence, même s'il s'agit parfois de violence sous-jacente.

Cette Vienne d'Arthur Schnitzler, vous avez choisi de la faire voir en noir et blanc à travers l'objectif d'une caméra. Pourquoi ?

Julien Gosselin : Cette partie dure deux heures pendant lesquelles je montre les deux dernières heures d'un groupe d'intellectuels et plus largement de toute une société. Il y a l'idée qu'on les observe comme si on les épiait. On est à l'intérieur d'une maison et la caméra n'est pas là pour véritablement suivre les personnages, mais les espionner. J'ai aussi voulu que cette deuxième partie du spectacle comporte quelque chose que je qualifierais de révoltant artistiquement. Là, je travaille un peu contre moi-même, si je puis dire. J'ai beaucoup étudié, par exemple, le film *Melancholia* de Lars von Trier et toute cette génération de cinéastes qui, comme lui, poussent le bouchon assez loin sur le plan de la violence et parfois de choses dégoûtantes pour atteindre un niveau de négativité presque absolu dans leurs œuvres. Je voudrais que le spectateur perçoive cette démarche comme venant de quelqu'un qui appartient au monde d'avant.

Vous avez conçu le spectacle comme un triptyque. Est-ce que ça veut dire que la première partie correspond au présent, la deuxième partie au passé lointain et la troisième au passé récent ?

Julien Gosselin : Ce sur quoi j'ai travaillé, ce sont trois formes d'extinction. Mais on pourrait aussi bien dire trois formes d'incendies. L'idée est que la première partie est confiée à deux musiciens qui participent à tous mes spectacles, Guillaume Bachelé et Maxence Vandeveld. Une femme entre en scène et elle va, disons, aller contre quelque chose. S'il y a de la musique au début, c'est pour que ça aille contre l'habitude du spectateur au théâtre. Même si les mots arrivent relativement vite, j'ai voulu lui accorder cette place. La deuxième partie, c'est la fin du monde, c'est sans espoir. Mais sans que cela s'accompagne pour autant de signes de tristesse ou de souffrance. La troisième partie, c'est Thomas Bernhard, mais c'est une femme qui va assumer le texte, un peu comme peut le faire aujourd'hui quelqu'un comme Constance Debré, par exemple, qui dit : j'utilise ma négativité pour que quelque chose d'autre arrive. Le spectacle est une forme de rapport à l'extinction qui est purement physique au début grâce à la musique. Dans la deuxième partie, nous sommes à travers le théâtre et le cinéma dans le rapport à la fin du monde. Et finalement dans la troisième partie tout ce qui précède est ramené à sa plus pure expression. C'est-à-dire une personne qui se lève, qui prend la parole et détruit tout avec ses mots. Ce qui, au fond, est l'expression la plus simple du théâtre.

BIOGRAPHIE

Julien Gosselin

Cette femme c'est l'actrice allemande Rosa Lembek. Vous êtes artiste associé à la Volksbühne à Berlin. Dans Extinction, vous mettez en scène des acteurs allemands et français. Que vous a apporté le fait de travailler régulièrement depuis quelques années à Berlin avec des acteurs allemands ?

Julien Gosselin : C'est extrêmement enrichissant. Il m'a fallu abandonner beaucoup de réflexes culturels. Je crois vraiment à l'idée d'un théâtre européen. Une tradition dans laquelle je m'inscris, d'un théâtre européen plus que français où se croisent des esthétiques très différentes, de Frank Castorf à Krystian Lupa en passant par Romeo Castellucci ou Angelica Liddell, en gros. Mais en travaillant régulièrement à la Volksbühne, j'ai pris conscience du fait que cette maison était encore très ancrée dans la tradition est-allemande des Schlingensiefel, René Pollesch, Frank Castorf. Il y a un rapport de l'acteur aux formes qui est en totale opposition avec mon approche de la scène, c'est-à-dire un travail extrêmement précis. Pour moi c'est un apprentissage complet. Les acteurs de la Volksbühne peuvent très bien jouer, par exemple, face à la salle avec à côté d'eux un souffleur, texte en main, éclairé par une lampe. Ça ne leur pose aucun problème. On peut faire toute une préparation avec des caméras, des marquages au sol, quelque chose, a priori, de très précis, et tout peut bouger au dernier moment. Cette idée du chaos à l'intérieur même de la représentation est en opposition complète avec ce que je peux faire habituellement. Au début ça a été très déstabilisant pour moi. Mais aujourd'hui je suis très heureux parce que je n'aurais jamais pu apprendre autant sans cette confrontation à une tradition théâtrale aussi libre et inventive.

Comment s'est faite la rencontre entre les acteurs de la Volksbühne et les acteurs français sur le spectacle ?

Julien Gosselin : J'avais un peu peur au départ, évidemment, car ce sont deux mondes très différents. Mais c'est passionnant parce que dans le travail sur le plateau, il se passe des choses que je trouve bouleversantes. D'un côté je vois les acteurs allemands aller vers des formes disons plus cinématographiques ou réalistes, quelque chose de plus intime, de moins extériorisé. Et de l'autre, je vois les acteurs français tenter parfois des choses dans l'humour, dans l'extériorisation qu'ils n'oseraient pas d'habitude. Ce qui me plaît beaucoup aussi, c'est que là on a deux langues qui cohabitent. Il y a des dialogues tantôt en français ou en allemand mais aussi dans les deux langues. Avec des sur-titres bien sûr, ce dont je suis ravi, parce que d'une manière générale je préfère lire le texte que de seulement l'entendre.

Propos recueillis par Hugues Le Tanneur

Julien Gosselin a suivi les cours de l'Epsad, École supérieure d'art dramatique à Lille, dirigée par Stuart Seide. Avec six acteurs issus de sa promotion, Guillaume Bachelé, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Alexandre Lecroc, Victoria Quesnel et Tiphaine Raffier, il forme Si vous pouviez lécher mon cœur (SVPLMC) en 2009, et met en scène *Gènes 01* de Fausto Paravidino en 2010, au Théâtre du Nord. L'année suivante, il signe la création française de *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling, au Théâtre de Vanves. En juillet 2013, il monte *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq au Festival d'Avignon, et y revient en 2016 pour *2666*, adaptation du roman-fleuve de Roberto Bolaño. En 2017, il travaille avec les élèves de la promotion 43 du Théâtre national de Strasbourg et crée au Festival de Marseille *1993*, d'après un texte d'Aurélien Bellanger. Julien Gosselin entame en 2018 un cycle autour de l'œuvre de l'auteur américain Don DeLillo, avec *Joueurs | Mao II | Les Noms* (2018), créé au Festival d'Avignon, *Vallende Man (L'Homme qui tombe)*, 2019, pour l'International Theater Amsterdam, et *Le Marteau et la Faucille* (2019), au Printemps des Comédiens de Montpellier. Dans le cadre du Festival d'Automne, Julien Gosselin présente en 2021 *Le Passé*, d'après des textes du dramaturge russe Leonid Andreïev. Il travaille pour la première fois avec les comédiens de la Volksbühne à Berlin sur la pièce *Sturm und Drang. Geschichte der Deutschen Literatur I*, créée en 2022.

Julien Gosselin au Festival d'Automne :

- 2022 *Le Passé* (MC93)
- 2021 *Le Passé* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 2018 *Le Père* (MC93)
- 2018 *Joueurs | Mao II | Les Noms* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2016 *2666* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2014 *Les Particules élémentaires* (Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)

Extinction en tournée :

Du 7 au 12 juillet

Festival d'Avignon

Du 7 au 21 octobre

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin, DE)

Les 10 et 11 novembre 2023

De Singel (Anvers, BE)

Le 18 novembre 2023

Festival Next - Le Phénix (Valenciennes)

Les 5 et 6 janvier 2024

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin, DE)

Les 23 et 24 mars 2024

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg



RICHARD NELSON

Notre vie dans l'Art

*Conversations entre les acteurs du Théâtre
d'Art de Moscou en tournée à Chicago en 1923*

Une pièce de Richard Nelson
Mise en scène, Richard Nelson
Traduction, Ariane Mnouchkine
Avec les comédiens du Théâtre du Soleil, Shaghayegh Beheshti, Duccio Bellugi-Vannuccini, Georges Bigot, Hélène Cinque, Maurice Durozier, Clémence Fougea, Judit Jancsó, Agustin Letelier, Nirupama Nityanandan, Tomaz Nogueira, Arman Saribekyan
Assistanat à la mise en scène et interprétariat, Ariane Bégoïn, Alexandre Zloto

Production Théâtre du Soleil (Paris)
Coproducteur Théâtre du Soleil (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle

Le dramaturge américain Richard Nelson, dont c'est le premier spectacle créé en France, excelle dans cette restitution tout en nuances et détails interprétée par les comédiennes et comédiens du Théâtre du Soleil d'une soirée festive en 1923 à Chicago mettant en scène Constantin Stanislavski et sa troupe du Théâtre d'Art de Moscou.

Profitant d'une journée de repos lors d'une longue tournée aux États-Unis, une troupe d'acteurs russes fête le vingt-cinquième anniversaire de sa création. Nous sommes en 1923 dans une pension familiale à Chicago et les comédiens que l'on découvre en quelque sorte sur le vif à travers leurs échanges en ce moment exceptionnel appartiennent au Théâtre d'Art de Moscou que dirige le metteur en scène Constantin Stanislavski. À travers les chants, les manifestations de joie, les blagues, les embrassades et les toasts que l'on porte plein d'enthousiasme perce une nuance d'inquiétude. Tous savent à quel point leur situation est précaire avec beaucoup d'incertitude sur le futur, que ce soit aux États-Unis ou en Russie. Cet état de flottement, le dramaturge américain Richard Nelson le donne à ressentir par touches discrètes avec tact et sensibilité dans cette pièce inspirée d'événements historiques. La tournée du Théâtre d'Art de Moscou a non seulement eu lieu, mais elle a eu une influence déterminante sur le monde du théâtre et du cinéma aux États-Unis.

THÉÂTRE DU SOLEIL

Du mer. 6 décembre 2023 au dim. 3 mars 2024

Durée estimée : 2h15

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre du Soleil

Svetlana Dukovska, Liliana Andreone

01 43 74 87 63 | svetlana@theatre-du-soleil.fr

liliana@theatre-du-soleil.fr

ENTRETIEN

Comment est née l'idée d'écrire une pièce racontant une journée de la troupe du Théâtre d'Art de Moscou dirigée par Constantin Stanislavski lors d'une tournée aux États-Unis en 1923 ?

Richard Nelson : Cette tournée de la troupe du Théâtre d'Art de Moscou est un événement important dans l'histoire de l'art dramatique aux États-Unis. Elle a eu un impact décisif sur le théâtre américain. Beaucoup d'acteurs, d'enseignants et de compagnies ont été influencés par son travail. Cela fait longtemps que je m'intéresse à cette histoire. Depuis plus de dix ans, je pensais à cette idée d'un groupe d'acteurs russes isolés aux États-Unis en 1923. Parce que c'est évidemment une époque très intéressante. En Union Soviétique, le théâtre d'Art de Moscou vient de traverser une période difficile. Leur répertoire constitué en partie de pièces de Tchekhov est perçu comme du théâtre bourgeois. Stanislavski, lui-même, est mal vu par le pouvoir en tant que riche propriétaire d'usines qui furent confisquées à la suite de la Révolution. Ses mises en scène dépourvues de contenu politique sont considérées comme démodées. Aux États-Unis, la situation de la troupe en tournée n'est pas simple non plus. Certains voient ces acteurs étrangers avec méfiance les considérant comme des bolchéviques. En fait leur public se compose en grande partie de Russes blancs exilés aux États-Unis pour qui ce théâtre rappelle le bon vieux temps. Mais cet accueil chaleureux par la communauté russe n'est pas sans dangers. Plus ils entretiennent de relations avec les Russes blancs, plus ils risquent d'avoir des problèmes une fois rentrés au pays. Il semble que Stanislavski ait très sérieusement envisagé d'immigrer aux États-Unis. Avant la tournée américaine, il avait rencontré à Paris Jacques Copeau et le dramaturge anglais, Harley Granville Barker, pour planifier une installation aux États-Unis. Sa femme et son fils avaient déjà quitté la Russie pour la Suisse. C'est d'ailleurs au cours de son séjour en Amérique qu'il a reçu une commande pour écrire *Ma vie dans l'art*, qui sera d'abord publié en anglais avec une dédicace au peuple américain.

Bien que située dans le passé, votre pièce résonne fortement avec notre époque où beaucoup de Russes ont fui leur pays à la suite de l'invasion de l'Ukraine par les troupes de Poutine. Y avez-vous pensé en l'écrivant ?

Richard Nelson : Je voulais écrire sur notre époque, bien sûr, même si l'action de la pièce se déroule en 1923. Parce que ce sentiment de précarité vécu par les personnages de la pièce correspond à la situation actuelle de biens des troupes de théâtre en Russie aujourd'hui, même avant l'invasion de l'Ukraine. Il existe déjà beaucoup de pressions exercées directement ou indirectement sur la façon dont on devrait ou non faire du théâtre. Mais l'invasion de l'Ukraine a ajouté une autre dimension à la pièce, le sentiment d'impuissance, le fait d'être forcé de faire certaines choses contre son gré ou d'être dans l'incapacité de s'exprimer. Aujourd'hui, par exemple, pour mes amis en Russie, la vie est devenue très difficile. Et c'est évidemment comparable à ce que vivent les personnages dans la pièce, qui sont pris dans une situation compliquée. Ce sont tous des acteurs, ce qui pose la question des relations entre l'art et la politique. Il y a huit ans la correspondance complète de Stanislavski a été publiée en anglais. Beaucoup de ses lettres étaient encore inconnues et j'en utilise certaines dans la pièce. À l'origine je l'ai écrite pour qu'elle soit jouée en Russie. En 2020 et 2021, j'ai fait plusieurs voyages là-bas pour mettre en place une production à Moscou. La pièce a

été traduite en russe par mes amis Larissa Volokhonsky et Richard Pevear, grands traducteurs de littérature russe en anglais. Le couple vit à Paris. C'est là que la première lecture de la pièce a été faite le 23 février 2022. Le 24 février, la Russie envahissait l'Ukraine. Ce qui a tout interrompu. Plus tard, Ariane Mnouchkine qui a vu mes spectacles aux USA m'a demandé si j'avais quelque chose à lui proposer. Je lui ai donné à lire la pièce en lui expliquant que ça parlait d'une troupe d'acteurs et que cela pourrait l'intéresser.

Deux mots importants apparaissent dans le titre de votre pièce, les mots « art » et « vie ». Cela veut-il dire que son sujet est la façon dont art et vie sont en quelque sorte imbriqués l'un dans l'autre ?

Richard Nelson : Il y a déjà le fait que les deux sont intimement connectés dans mon œuvre. La pièce se déroule en gros pendant une journée. La première scène se passe à trois heures du matin et la dernière scène vers minuit. Et il s'agit d'un jour particulier. D'une part parce que c'est un dimanche, jour de relâche pour les comédiens, mais surtout parce que c'est le vingt-cinquième anniversaire du Théâtre d'Art de Moscou et que ça a lieu à Chicago, à des milliers de kilomètres de chez eux. Ils préparent un repas de fête et toutes sortes de choses arrivent, des petites choses de la vie, comme il nous en arrive à chacun tous les jours, avec les sentiments, l'amour, la politique, les aspirations artistiques, les questions de santé et comment toutes ces choses se combinent et s'affectent les unes les autres. Ce qui est intéressant dans une pièce de théâtre, ce n'est pas tant de mettre l'accent sur tel ou tel aspect, pour insister, par exemple, sur la dimension politique ou sociale, ce qui me semble trop réducteur, mais de donner à voir au contraire la complexité de la nature humaine. Souvent je cite aux acteurs quelque chose de très important pour moi en tant qu'écrivain, la préface de Strindberg à *Mademoiselle Julie* où il parle de la multiplicité des motivations. Strindberg explique que, par multiplicité des motivations, il veut dire que vous et moi nous pouvons faire la même chose, mais pour des raisons différentes. Et ces raisons peuvent parfois être contradictoires. C'est pour ça qu'il faut avoir toujours à l'esprit cette richesse des motivations. Notre travail en tant qu'artistes est de créer la complexité des êtres humains. Chaque fois qu'on répète une pièce, je dis aux acteurs : notre ambition est d'avoir sur scène des hommes et des femmes aussi complexes, perplexes, ambigus, égarés, heureux, tristes que n'importe quelle personne dans le public. Nous échouons toujours. Nous ne pouvons pas faire cela. Nous ne sommes pas Dieu. Mais c'est ce à quoi nous nous efforçons, à faire exister des êtres humains sur scène comme si on était dans la vie de tous les jours.

Vous créez ce spectacle avec des acteurs français. C'est votre première création en France alors que vous êtes habitué à diriger des acteurs américains ou britanniques. Quelle différence cela fait pour vous de travailler avec des acteurs français ?

Richard Nelson : Je ne veux pas généraliser parce que les comédiens avec lesquels j'ai travaillé pour ce spectacle appartiennent à la troupe du Théâtre du Soleil. Ce que j'apprécie comme je l'ai déjà dit à plusieurs reprises, c'est que je ne sais pas comment ils ont été formés par Ariane, mais je ne rencontre chez eux aucune résistance, aucun blocage. Ils sont toujours partants, toujours disposés à tenter toutes

BIOGRAPHIE

sortes de choses. Ils sont intelligents, réactifs et vraiment concentrés. C'est formidable de travailler avec un tel groupe de comédiens. Je ne sais pas comment cela se passerait si je devais travailler avec d'autres acteurs français, mais cette compagnie est vraiment hors du commun.

Enfant vous avez eu une passion pour le théâtre musical. Qu'est-ce qui vous a conduit finalement à vous intéresser au théâtre classique au point de faire le choix de devenir dramaturge et metteur en scène de vos propres pièces ?

Richard Nelson : Il se trouve que ma mère était *chorus girl*. Elle dansait dans des revues et des comédies musicales. À ma naissance, elle avait cessé d'exercer ce métier, mais elle aimait toujours assister à des comédies musicales où souvent elle m'emmenait avec elle. Donc ça a été ma première expérience du théâtre. À l'âge de quinze ans, j'ai commencé à m'intéresser au théâtre « sérieux ». J'ai complètement cessé d'aller voir des comédies musicales que je considérais avec un certain dédain. Et ça jusqu'à la trentaine où l'on m'a proposé de travailler avec Trevor Nunn sur la comédie musicale *Chess*. Comme c'était quelqu'un que j'admirais beaucoup, j'ai accepté. Je me suis mis à lire des livrets de comédies musicales et je suis retourné en voir évidemment. Mais c'est bien sûr le théâtre qui a été mon principal centre d'intérêt dès l'adolescence. Très tôt, dès l'âge de dix-sept ans, j'ai commencé à écrire des pièces et à les mettre en scène.

Tchekhov est un auteur qui a beaucoup compté pour vous. Peut-on dire que, de manière indirecte bien sûr, il est présent dans Notre vie dans l'art ?

Richard Nelson : En fait tout mon travail depuis de longues années a été inspiré par Tchekhov dans le sens où il m'a aussi inspiré en tant qu'être humain, même quand je ne travaille pas à une pièce de théâtre ou sur un spectacle. Quand je ne sais plus où j'en suis dans ma vie, quand je doute de moi, je me tourne vers Tchekhov. C'est un auteur tellement généreux avec ses personnages. Si vous observez de près ses personnages, vous découvrez qu'il ne les juge jamais et du coup vous cessez de vous juger vous-même, vous vous accordez un peu de crédit, mais en même temps vous restez lucide sur vous-même. C'est quelque chose que j'ai toujours à l'esprit. C'est pour ça que ce qui compte avant tout au théâtre, c'est la vie. Dans *Notre vie dans l'art*, il n'y a pas d'intrigue, pas de conflit entre les personnages. Il y a ce repas de fête qu'on prépare et qui va se dérouler. Et au milieu de tout cela il y a un tas de petites histoires qui donnent à voir ce que sont les personnages. C'est avant tout une question de détails. La plus petite chose peut être aussi la chose la plus importante. Si vous regardez de près, le détail le plus spécifique peut aussi devenir le plus universel.

Propos recueillis par Hugues Le Tanneur

Richard Nelson

Auteur et metteur en scène américain, Richard Nelson (né à Chicago, vit et travaille à New York) s'est notamment fait connaître avec *The Rhinebeck Panorama* (2010-2021), un cycle de douze pièces qui suit trois familles de la classe moyenne américaine à New York, composé de la tétralogie *The Apple Family*, des trilogies *The Gabriels* et *A Pandemic Trilogy* et de la dilogie *The Michaels*. Son style théâtral, notamment inspiré de Tchekhov, cherche à atteindre une forme de vraisemblance. Parmi ses autres pièces majeures figurent *Illyria* (2017), *Conversations in Tusculum* (2008), *Frank's Home* (2006), *Rodney's Wife* (2004), *Franny's Way* (2002), *Madame Melville* (2001), *Goodnight Children Everywhere* (1999), *New England* (1995), *Two Shakespearean Actors* (1990), *Some Americans Abroad* (1989). Il a également écrit le scénario de *Week-end royal* (2012) réalisé par Roger Michell, *Ethan Frome* (1993) de John Madden et *Sensibility and Sense* (1990) de David Jones. En collaboration avec Richard Pevear et Larissa Volokhonsky, il a également participé à la traduction de plusieurs pièces du répertoire russe. Il travaille depuis plusieurs années avec la Royal Shakespeare Company en Angleterre, qui a monté une dizaine de ses pièces, et où il est artiste associé honoraire.



GISÈLE VIENNE

EXTRA LIFE

Conception, chorégraphie, mise en scène et scénographie,
Gisèle Vienne

Interprétation et textes, Adèle Haenel, Theo Livesey, Katia
Petrowick

Lumière, Yves Godin

Musique originale, Caterina Barbieri

Création sonore, Adrien Michel

Production DACM / Compagnie Gisèle Vienne

Coproduction Ruhrtriennale – Festival der Künste (Bochum) ; Théâtre
National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique ;
MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis ; MC2 : Grenoble
– Maison de la Culture ; Chaillot – Théâtre national de la Danse ;
Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ; TANDEM Scène
nationale (Douai-Arras) ; Points Communs – Nouvelle Scène nationale
de Cergy Pontoise ; CND Centre national de la danse ; Comédie de
Genève ; Le Volcan – Scène nationale du Havre ; Centre Culturel André
Malraux- Scène nationale de Vandoeuvre-lès-Nancy ; NTGent (Gand) ;
Printemps des Comédiens – Cité du Théâtre Domaine d'O Montpellier ;
Festival d'Automne à Paris ; La Comédie de Clermont scène nationale ;
International Summer Festival Kampnagel (Hambourg) ; Triennale
Milano ; Tanzquartier Wien (Vienne) ; La Filature, Scène nationale
de Mulhouse

La Compagnie Gisèle Vienne est conventionnée par le ministère de
la Culture et reçoit le soutien de la Drac Grand Est, la Région Grand
Est et la Ville de Strasbourg

Gisèle Vienne est artiste associée à Chaillot – Théâtre national de
la Danse ; à la MC2 : Grenoble – Maison de la Culture ; au Volcan –
Scène nationale du Havre ; au Théâtre National de Bretagne (Rennes)
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Chaillot –
Théâtre national de la Danse et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

MC93

Du mer. 6 au dim. 17 décembre

Durée estimée : 1h50

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin

myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

Chaillot - Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22 | marie.pernet@theatre-chaillot.fr

La metteure en scène et chorégraphe Gisèle Vienne poursuit avec sa nouvelle création, EXTRA LIFE, son émouvant et rigoureux travail de déconstruction des cadres perceptifs, des structures narratives et psychiques.

Au bout d'une nuit de fête, une sœur et un frère se retrouvent. Vingt ans auparavant, encore enfants, ils étaient unis par un lien fusionnel qu'un drame a déchiré. Actant l'effondrement du système qui a provoqué cette expérience traumatisante, traversés par une sensibilité et une capacité d'analyse nouvelles, les deux adultes dessinent un champ d'action et un avenir possibles. Avec EXTRA LIFE, Gisèle Vienne poursuit son travail sur les systèmes de perception. En développant et dépliant l'expérience de ce moment bouleversant, cette ouverture sensible, la chorégraphe invente une forme où les différents strates de l'expérience présente, se côtoient : passé, présent, futur anticipé, construction du souvenir, imagination. Pièce chorégraphique d'une densité extrême, EXTRA LIFE s'écrit en articulant le jeu des interprètes, la musique de Caterina Barbieri, le travail sonore d'Adrien Michel et la lumière d'Yves Godin. Pour penser les hiérarchies perceptives, Gisèle Vienne s'appuie sur un travail de collage, conçu avec les interprètes Katia Petrowick, Adèle Haenel et Theo Livesey. Un langage scénique singulier, où les expériences sensibles nourrissent une pensée et une parole possibles.

EXTRA LIFE en tournée :

Du 16 au 20 août 2023

Ruhrtriennale (Essen, DE)

Du 23 au 26 août 2023

International Summer Festival Kampnagel (Hamburg, DE)

Les 5 et 6 octobre 2023

NTGent (Gand, BE)

Du 6 au 8 novembre 2023

Les Scènes d'automne du Haut-Rhin – La Filature (Mulhouse)

Du 15 au 18 novembre 2023

TNB (Rennes)

Les 12 et 13 janvier 2024

Conde Duque (Madrid, ES)

Les 18 et 19 janvier 2024

TANDEM Scène nationale (Douai)

Les 31 janvier et 1er février 2024

MC2 (Grenoble)

Semaine du 12 février 2024

La Triennale (Milan, IT)

Du 21 au 24 février 2024

Comédie de Genève (Genève, CH)

Les 1^{er} et 2 mars 2024

Tanzquartier Wien (Vienne, AT)

Les 27 et 28 mars 2024

Le Volcan (Le Havre)

ENTRETIEN

Comment EXTRA LIFE est-elle connectée à vos travaux antérieurs ?

Gisèle Vienne : L'ensemble de mon travail est un long processus de réflexion qui se construit à partir du geste et travaille les cadres perceptifs. Chaque nouvelle pièce est une partie de ce processus. Et les précédentes ne restent pas figées, elles sont bien vivantes, en évolution, et font également activement partie de cette réflexion. Elles tournent toujours – pour la plupart – et nous continuons à les travailler et les réfléchir. *EXTRA LIFE* déplie le processus de la pensée dans l'espace à travers l'expérience, le corps, la parole et tout ce qui fait langage artistique.

Un frère et une sœur ont réussi à verbaliser et articuler l'expérience traumatisante qu'ils partagent, le viol, ainsi que l'encodage perceptif désorientant, construit par une société patriarcale qui crée le déni des faits. Avec un humour subversif et de manière dramatique, la pièce aborde l'encodage perceptif qui construit le déni et celui qui permet son dévoilement et sa compréhension. Dans *Kindertotenlieder*, par exemple, la construction du déni est constamment à l'œuvre alors que le viol et le meurtre y sont clairement adressés : le criminel tente d'effacer brutalement le sujet révélé, les autres ne réagissent pas. On comprend alors qu'il ne s'agit pas seulement de révéler les crimes mais de les faire entendre dans un cadre perceptif qui est celui de notre société, qui s'évertue à les faire taire. Et on comprend ainsi le rôle extrêmement concret, physique et politique de ces questions théoriques liées aux cadres perceptifs, et le rôle structurel tout aussi concret du champ de l'art. Une fois comprises les mécaniques qui créent le déni, nous poursuivons notre travail avec *EXTRA LIFE* et adressons la reconstruction possible et le processus vital de resensibilisation.

Le titre EXTRA LIFE appelle plusieurs interprétations : l'idée de cette reconstruction possible, d'une « vie supplémentaire », mais aussi de l'expérience d'un moment déplié. Comment en rendez-vous compte ?

Gisèle Vienne : La pièce déplie un moment particulièrement important pour le frère et sa sœur, une fin de nuit, quelques heures, où une ouverture sensible nouvelle, commune aux deux personnages, va leur permettre de se rencontrer. Formellement, l'enjeu est d'imaginer – comme chez Proust ou Walser – comment on peut déplier un moment. Dans *EXTRA LIFE*, la dissonance formelle et les effets de collage, à travers les qualités rythmiques et esthétiques, permettent de rendre compte de différentes strates perceptives et d'inventer une forme qui constitue l'expérience présente, où se côtoient passé, présent, futur anticipé, construction du souvenir, imagination. Je pousse davantage ici mon travail sur le collage des formes, qui correspond à une interrogation sur le processus de pensée.

Quels ont été les principaux moteurs de cette création ?

Gisèle Vienne : J'ai commencé à réfléchir concrètement à ce projet en 2018, à partir du travail de la philosophe Elsa Dorlin, notamment son essai *Se défendre. Une philosophie de la violence*. Le moteur, c'est le désir de travailler avec ces artistes exceptionnels que sont Katia Petrowick, Theo Livesey et Adèle Haenel avec qui la collaboration est déjà longue. Ce qui est passionnant et très beau dans la rencontre entre chorégraphe, metteur en scène et interprètes, c'est le développement d'une capacité à pouvoir s'entendre et se parler dans un langage protéiforme. Ce que j'amène aux comédiens

et aux danseurs, c'est une manière de jouer, un langage formel que je développe depuis vingt-trois ans et qu'ils contribuent à développer en s'en emparant. Puis la création devient un dialogue, dans cette langue.

Quelles formes prennent les différents outils de l'écriture ?

Gisèle Vienne : C'est une partition à six, entre les trois interprètes, Caterina Barbieri à la composition musicale, Adrien Michel à la création sonore et Yves Godin à la création lumière. Avec Yves Godin, nous travaillons avec des lasers spécifiques permettant un travail sculptural immersif qui fait architecture. La lumière travaille sur les structures visibles et invisibles. Pour la musique, je collabore pour la première fois avec Caterina Barbieri, qui joue du synthétiseur modulaire, un instrument qui se marie parfaitement avec les lasers. Dans *EXTRA LIFE*, on est dans un son très amoureux, comme si c'était là la matière de ce sentiment. La musique de Caterina a une couleur pop mais se situe dans un registre expérimental. Ses compositions ont cette musicalité particulière qui, pour moi, reflète la dramaturgie de l'amour avec beaucoup de sensualité, mais aussi d'autres émotions que la musique comprend très précisément. Le texte, avec ses différents registres de langues, est créé en collaboration avec les interprètes et travaille sur la capacité des mots à comprendre ou à désorienter. Trouver des formes pour affirmer l'intelligibilité de la sémiotique du geste et des signes non verbaux – contre leur dépréciation ou leur mutisme forcé, leur relégation au champ de l'abstraction, du mystérieux, de l'inaudible – force le déplacement de nos habitudes perceptives et notre manière structurelle d'entendre et de voir le monde.

Propos recueillis par Vincent Théval

BIOGRAPHIE

Gisèle Vienne

Après des études de philosophie et de musique, Gisèle Vienne complète sa formation à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. Elle cocrée ses premières pièces avec Étienne Bideau-Rey, dont *Splendid's* (2000) et *Showroomdummies* (2001), puis poursuit son travail en solo avec *I Apologize* (2004), *Kindertotenlieder* (2007), *Jerk* (2008) ou encore *This is how you will disappear* (2010). La pratique artistique de Gisèle Vienne est pluridisciplinaire, et se situe à la croisée du théâtre, de la danse et des arts plastiques : ses photographies et installations ont été présentées dans plusieurs musées dont le Whitney Museum et le Centre Pompidou, et elle a publié deux livres *Jerk / Through Their Tears* (avec Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle, 2011) et *40 Portraits 2003-2008* (avec Dennis Cooper et Pierre Dourthe, 2012). En 2015, elle présente pour la première fois son travail au Festival d'Automne avec *The Ventriloquists Convention* (2015), et revient pour *Crowd* (2017). En 2021 lui est consacré un Portrait, réunissant quatre pièces ainsi que deux créations, dont *L'Étang* (2020), et une exposition au Musée d'Art Moderne de Paris. Après 12 ans de tournée, elle adapte au cinéma sa pièce *Jerk* (2021) avec Jonathan Capdevielle.

Gisèle Vienne au Festival d'Automne :

- 2022 *L'Étang* (Centre Pompidou)
- 2021 Portrait Gisèle Vienne
 - L'Étang* (Théâtre Paris-Villette)
 - Performance* (La Station - Gare des Mines)
 - Kindertotenlieder* (Centre Pompidou)
 - Showroomdummies #4*, avec Étienne Bideau-Rey (Centre Pompidou)
 - TRAVAUX 2003 - 2020 (Musée d'Art Moderne de Paris)
 - Crowd* (MC93)
 - This is how you will disappear* (MAC Créteil)
- 2019 *Crowd* (Centre Pompidou)
- 2017 *Crowd* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2015 *The Ventriloquists Convention* (Centre Pompidou ; Théâtre Nanterre-Amandiers)





FANNY & ALEXANDER

Nina

Concept et direction, Luigi De Angelis
Dramaturgie, Chiara Lagani
Interprète, Claron McFadden
Coaching, Andrea Argentieri
Son, Damiano Meacci/Tempo Reale

Production Fanny & Alexander
En collaboration avec Muziektheater Transparant ; Romaeuropa
Festival ; Tempo Reale
Coproducteur Ircam – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Institut culturel italien de Paris

L'Ircam – Centre Pompidou (Paris) et le Festival d'Automne à Paris
sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.



Alliant musique et performance, la compagnie Fanny & Alexander aborde la voix humaine dans *Nina* à travers la technique de l'hétérodirection. La soprane Claron McFadden incarne la figure mythique de Nina Simone, transmettant ainsi l'énergie singulière de celle qui voulait être « la première pianiste noire. »

Luigi De Angelis et Chiara Lagani, membres fondateurs de la compagnie italienne Fanny & Alexander, ont créé *Nina* comme une expérimentation sonore-performative en hommage à Nina Simone – chanteuse, pianiste et activiste. Donnant cours à la technique de l'hétérodirection, la soprane américaine Claron McFadden se munit d'écouteurs pour se connecter en temps réel à la voix de l'artiste. Entre reprise de chansons légendaires, évocation des prises de position politiques mais aussi des déceptions de Nina Simone, Claron McFadden, accompagnée d'un « autopiano » et grâce au travail du *sound designer* Damiano Meacci, parvient à l'incarner au-delà d'une simple représentation mimétique, créant un effet de « superposition fantasmatique ». Se laissant habiter par la présence de Nina Simone, la soprane illustre avec grâce la singularité de la voix humaine en tant qu'« empreinte sonore » inimitable. À la croisée de la technologie et de la magie, *Nina* mène les spectatrices et spectateurs à une réflexion sur les questions socio-raciales dans nos sociétés occidentales.

IRCAM

Du mer. 13 au sam. 16 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Ircam

Marine Nicodeau
01 44 78 48 43 | marine.nicodeau@ircam.fr

Nina en tournée :

Les 4 et 5 novembre 2023

Romaeuropa Festival (Rome, IT)

Les 1er et 2 décembre 2023

De Singel (Anvers, BE)

ENTRETIEN

Pourquoi Nina Simone et pourquoi maintenant ?

Luigi De Angelis : Avec ma compagnie Fanny & Alexander, je travaille depuis des années autour du concept de *portrait mimétique*. La voix enregistrée d'une personne cache énormément d'informations qui ne peuvent être facilement décryptées : c'est une empreinte sonore qui révèle l'âme même de l'individu, avec ses plaies et ses aspirations. En écoutant les chansons mais aussi les entretiens de Nina Simone, j'ai pu saisir les blessures qu'elle a subies en tant que femme noire étasunienne. Nina Simone a connu beaucoup de souffrance dans sa vie et ce qui m'intéresse, c'est de voir comment nous pouvons nous connecter à ce canal d'émotion qu'elle a ouvert. Pour cette performance, nous avons retenu surtout les entretiens politiques centrés sur son combat pour les droits des personnes noires et des femmes, mais son récit personnel n'en est pas moins présent. Grâce à Claron McFadden, on redécouvre ses paroles puissantes comme si elles étaient dites pour la première fois. Une démarche d'autant plus nécessaire et pertinente que nous défendons aujourd'hui des mouvements tels que *Black Lives Matter*.

Claron McFadden : Pour moi, Nina Simone est avant tout une figure tragique. J'ai été profondément touchée par l'une de ses déclarations lors d'un entretien où elle confessait avoir voulu être « la première pianiste classique étasunienne noire ». Il est important de se rappeler que, malgré son succès, sa destinée est tragique et son parcours reflète d'abord les maladies d'une société rongée par les injustices. Ce que l'on a refusé à Nina Simone, c'était son humanité même. Pour moi, en tant qu'étasunienne noire, son histoire demeure intemporelle. Je suis persuadée que même dans cent ans, elle sera encore une figure toute aussi pertinente qu'aujourd'hui.

Ce « portrait mimétique » est réalisé à travers la technique de l'hétérodirection. En quoi consiste-t-elle et comment a-t-elle influencé la nature du projet ?

Luigi De Angelis : L'hétérodirection (*remote acting* en anglais), permet de se connecter à une personnalité disparue grâce à sa voix enregistrée. L'interprète entend dans ses écouteurs la voix d'autrui et il est censé créer l'illusion de la présence de cette entité à travers sa propre voix et corps. Il n'est jamais question d'imitation mais d'une véritable juxtaposition : la voix agit dans l'interprète comme un élément chimique qui transforme son corps. L'interprète devient une antenne, un réceptacle qui doit se concentrer à la fois sur son intérieur et sur l'extérieur, comme dans un exercice de méditation. C'est presque de la magie dans un certain sens ! Pourtant, cette magie ne serait pas envisageable si le performeur ne possédait pas une technique vocale impeccable et l'humilité de se laisser habiter par une autre présence. Lorsque j'ai rencontré Claron, j'ai immédiatement su que je voulais travailler avec elle sur un projet consacré à Nina Simone. Sa technique est impeccable et les éléments biographiques qu'elle partage avec Nina, comme le fait d'avoir quitté les États-Unis pour l'Europe, rendent notre démarche encore plus pertinente.

Claron McFadden : J'ai déjà utilisé cette technique dans *L'Aventure Invisible* de Marcus Lindeen, spectacle présenté au Festival d'Automne en 2020 et 2022. L'hétérodirection me permet de me détacher des injonctions d'un *libretto*. Je me concentre uniquement sur l'idée d'être le véhicule à travers lequel une autre personne parle. Une fois que je trouve le bon état d'esprit, je n'ai plus besoin d'imiter un personnage, car j'adopte automatiquement, par contamination, sa voix, son

rythme, son intonation. Le défi, c'est d'éviter d'y apporter une interprétation personnelle. Il faut juste savoir comment s'ouvrir et accepter ce que l'on reçoit. Dans *Nina*, c'est comme si elle me parlait directement à l'oreille et me transmettait son discours sans filtre.

Les créations scéniques de Fanny & Alexander comportent souvent une adaptation linguistique et culturelle au lieu où elles sont jouées. Le fait de jouer Nina à Paris aura-t-il un impact sur la représentation réservée au public du Festival d'Automne ?

Luigi De Angelis : Jouer à Paris dans le cadre du Festival d'Automne constitue d'abord l'opportunité de bénéficier d'une magnifique salle telle que l'Auditorium de l'IRCAM. Avec Francesca Corona, nous avons réfléchi à un endroit où Nina Simone aurait, elle-même, choisi de chanter aujourd'hui si elle avait été en vie. Vu l'ampleur que prend l'architecture sonore dans *Nina*, il était essentiel de bénéficier d'un espace qui mette en valeur non seulement la voix de Claron, mais aussi les sonorités de l'« autopiano » présent sur scène, qui joue lui aussi un rôle important dans la dramaturgie du spectacle.

Claron McFadden : Je suis très touchée par les liens que Paris a tissés avec des chanteuses noires telles que Joséphine Baker, Barbara Hendricks, Dee Dee Bridgewater et, bien sûr, Nina Simone. Je suis donc très heureuse de pouvoir incarner Nina dans une ville où elle a été appréciée et remarquée. Il m'est impossible de ne pas penser à la résonance créée par ces filiations qui ont traversé l'histoire. J'espère que cette performance aidera les spectateurs à s'ouvrir davantage aux problématiques sociales et culturelles dont il est question dans le parcours tragique de Nina Simone.

Propos recueillis par Béatrice Lapadat

BIOGRAPHIES

Fanny & Alexander

Fanny & Alexander est une collaboration artistique entamée en 1992 à Ravenne (Italie) entre Luigi de Angelis (metteur en scène, scénographe et créateur lumières) et Chiara Lagani (dramaturge, autrice et actrice). Fanny & Alexander produit des événements à la croisée du théâtre, des arts visuels, de la musique, du cinéma et de la littérature, inspirés par leurs échanges, sur et hors de la scène, avec un réseau d'artistes en perpétuel renouvellement, dont récemment *Storia di un'amizizia* d'après Elena Ferrante (2018), *Se questo è Levi* d'après Primo Levi (2018), *Sylvie e Bruno* d'après Lewis Carroll (2021) et *Addio Fantasmi* d'après Nadia Terranova (2022).

Luigi De Angelis

Luigi De Angelis (né en 1974 à Bruxelles) est particulièrement intéressé par les relations entre musique, espace scénique et espace sonore, et crée des œuvres influencées aussi bien par les arts visuels que par la musique contemporaine. Entre 2011 et 2013, en collaboration avec Sergio Pollicchio, il compose *Soundscape Symphony of the city of Ravenna* (Tempo Reale). Luigi De Angelis investit aussi le domaine des mises en scène d'opéra, avec notamment *Die Zauberflöte* de Mozart (2015) et *Lohengrin* de Wagner (2022) au Teatro Comunale de Bologne et *L'Isola disabitata* de Haydn (2021) au Teatro Alighieri de Ravenne et à l'Opéra de Dijon. En octobre 2021, il présente au RomaEuropa Festival *The Garden*, une œuvre hybride mêlant un concert et un polyptyque vidéo, élaboré en collaboration avec la soprane Claron McFadden et le musicien Emanuele Wiltsch Barberio.

Claron McFadden

Interprète

La soprane américaine Claron McFadden (née en 1961, vit et travaille aux Pays-Bas), diplômée de l'Eastman School of Music de Rochester, possède un répertoire varié s'étendant du baroque au contemporain, incluant notamment le rôle-titre de *Lulu* d'Alban Berg (Festival de Glyndebourne) et celui de *La Didone* de Cavalli (Teatro Alla Scala). Dans le champ de la musique contemporaine, elle collabore régulièrement avec le Quatuor Arditti et le Klangforum Wien et participe à la création d'œuvres signées Harrison Britwistle, Jörg Widmann ou Michel van der Aa. Claron McFadden s'engage également dans des projets artistiques interdisciplinaires, notamment *Pitié* d'Alain Platel, et a elle-même conçu plusieurs projets, parmi lesquels *Lilith* (2012), *Secrets* (2015) et *Façade : The last days of Mata Hari* (2017). Elle est artiste en résidence au Muziektheater Transparant.



Back to Back Theatre, *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes*, 2018 © Jeff Busby



BACK TO BACK THEATRE

The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes

Conception, Back to Back Theatre

Auteurs et autrices, Michael Chan, Mark Deans, Bruce Gladwin, Simon Laherty, Sarah Mainwaring, Scott Price, Sonia Teuben
Mise en scène, Bruce Gladwin

Interprètes, Simon Laherty, Sarah Mainwaring, Scott Price
Composition, Luke Howard Trio - Daniel Farrugia, Luke Howard, Jonathon Zion

Son, Lachlan Carrick

Lumière, Andrew Livingston, bluebottle

Vidéo, Rhian Hinkley, lowercase

Costumes, Shio Otani

Voix off de l'IA, Belinda McClory

Consultante en scénario, Melissa Reeves

Développement créatif, Michael Chan, Mark Cuthbertson, Mark Deans, Rhian Hinkley, Bruce Gladwin, Simon Laherty, Pippin Latham, Andrew Livingston, Sarah Mainwaring, Victoria Marshall, Scott Price, Brian Tilley, Sonia Teuben

Commande de Carriageworks ; Theater der Welt 2020 ; The Keir Foundation ; The Thyne Reid Foundation ; The Anthony Costa Foundation
Avec le soutien de Creative Partnerships Australia through Plus 1 Aide à la création Geelong Arts Centre ; Arts Centre Melbourne ; Melbourne International Arts Festival ; The Une Parkinson Foundation ; The Public Theater ; ArtsEmerson

The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes a été en partie créé en 2019 au Sundance Theatre Lab, MASS MoCA

Back to Back Theatre est soutenu par The Australia Council for the Arts ; Creative Victoria ; City of Greater Geelong

Avec l'aide de The Department of Education & Training Victoria ; The Strategic Partnerships Program
Avec le soutien de King's Fountain et du Fonds Handicap & Société par Intégrance

Avec le soutien de l'Onda office national de diffusion artistique

Le Théâtre de la Bastille et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.



KING'S FOUNTAIN



THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Du mer. 13 au dim. 17 décembre

Durée : 1h05

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Bastille

Emmanuelle Mougne

01 43 57 78 36 | emougne@theatre-bastille.com

Au fil d'une réunion citoyenne fictive, les interprètes porteurs de handicaps mentaux de la compagnie australienne Back to Back Theatre mettent en garde contre les dangers d'une intelligence artificielle toute puissante. Leur expérience sera bientôt la nôtre : nous risquons toutes et tous d'être bientôt considérés comme déficients.

Couronnée par le prix international Ibsen en 2022 pour l'ensemble de son œuvre, habituée des festivals les plus prestigieux du monde, la compagnie australienne Back to Back Theatre, présentée pour la première en France, s'impose comme une véritable institution théâtrale. Depuis plus de trente ans, elle met en scène des comédiennes et comédiens en situation de handicap pour interroger nos préjugés sur la norme, la constitution de nos imaginaires et le bien-fondé de nos modes de gouvernance. Le directeur artistique Bruce Gladwin, aux commandes depuis les années quatre-vingt-dix, s'inscrit dans le sillage de l'art brut et de la philosophie française des années soixante-dix (Foucault, Deleuze, Derrida). Leur dernière création, *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes*, dépeint une réunion citoyenne au fil de laquelle ses personnages mettent en garde contre un avenir où l'humanité serait dominée par l'intelligence artificielle. Ainsi, ils opèrent un renversement fulgurant : leur handicap actuel est notre plus précieux garde-fou.

***The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* en tournée :**

Du 15 au 18 novembre 2023

Theatre National de Bretagne - Festival TNB (Rennes)

Le 25 novembre 2023

Morlaix

Les 1er et 2 décembre 2023

Künstlerhaus Mousonturm (Francfort, DE)

Du 7 au 9 décembre 2023

Théâtre Garonne (Toulouse)

Du 18 au 28 janvier 2024

Canadian Stage (Toronto, CA)

ENTRETIEN

Comment est né le désir de cette pièce ?

Bruce Gladwin : Après la lecture d'un article paru dans le *New York Times*, sur lequel je suis tombé un peu par hasard. Les journalistes rendaient compte d'un fait divers atroce qui s'est déroulé au fin fond de l'Iowa, aux États-Unis. Dans une usine de transformation de dinde, des directeurs avaient embauché trente-deux hommes avec des déficiences intellectuelles. Ces derniers avaient été arrachés aux institutions psychiatriques dans lesquelles ils vivaient pour travailler dans des conditions lamentables, proches de l'esclavage, avec un salaire de misère. Et ce pendant des dizaines d'années.

Notre compagnie, qui existe depuis les années quatre-vingt, a la particularité de mettre en scène des comédiennes et comédiens avec des déficiences intellectuelles. Nous avons trouvé que ce sujet-là était fort, dramatique, politique... Nous étions convaincus qu'il s'adressait à nous directement.

Dès lors, nous avons commencé par jouer ce qu'il s'est réellement passé, dans cette usine sordide de l'Iowa. Mais cela ne marchait pas. Nous imitions des Américains, avec leur accent, leur façon d'être... L'histoire, pour des raisons culturelles, était trop loin de nous.

Lors d'une répétition, l'un des comédiens a pris la parole, expliquant pourquoi, malgré l'échec de la pièce que nous essayions de monter, le thème était important pour lui. Au fil de son intervention, il parlait simplement, comme un militant à vrai dire. Il était passionné, et extrêmement convaincant. Nous avons compris que pour traiter de la déficience mentale l'adresse directe au public était opérante. Et nous avons décidé de composer une pièce sur notre vécu.

Comment le spectacle s'est-il écrit ?

Bruce Gladwin : Il est né des conversations entre les acteurs, qui abordaient des sujets très personnels, leur expérience en tant que personne handicapée, mais aussi des sujets politiques d'actualité qui leur tenaient à cœur : Black Lives Matter, #MeToo, la question des minorités...

Nous avons longuement réfléchi, ardemment débattu. Et tout enregistré. Ensuite, j'ai sélectionné ce qui m'a paru le plus intéressant, et j'ai réordonné leur parole. Ainsi, les comédiennes et comédiens sont coauteurs de la pièce. C'est la première fois que nous travaillons de la sorte. Le dispositif, qui a l'allure d'une réunion publique dans une mairie, est conçu avec un grand dénuement : un plateau sans décor, quelques chaises posées en arc de cercle, cinq comédiens. Au fond, leur parole est tout ce qui compte. Mon rôle a consisté à sublimer leur voix, à la mettre en valeur.

La question de l'intelligence artificielle occupe une place centrale dans le spectacle. Comment ce sujet est-il arrivé sur la table ?

Bruce Gladwin : Il est intervenu naturellement. Nous sommes partis du postulat qu'avec l'avènement de l'intelligence artificielle, qui sera nécessairement supérieure à celle de la norme, à terme, nous serons tous considérés comme des déficients intellectuels ; moins performants, moins efficaces, plus lents et plus faillibles que les machines.

Évidemment, notre rapport au monde changera du tout au tout : il faudra repenser le travail, réfléchir à l'autonomie, déjouer les pièges de l'asservissement.

Autant de problèmes auxquels sont déjà confrontés les déficientes et déficients intellectuels. Ainsi, le public imagine qu'il va assister à une pièce sur une expérience qu'il ne le

concerne pas. Et rapidement, tout bascule. Le voilà interpellé. Le voilà dans le futur proche. L'empathie est immédiate. Les membres de notre compagnie ont beaucoup de choses à nous apprendre. Ils préfigurent notre quotidien à venir.

Quels sont les types de déficiences mentales des actrices et des acteurs ?

Bruce Gladwin : Ils sont divers. Scott Price, qui travaille avec nous depuis seize ans, est autiste. Simon Laherty, qui a rejoint la compagnie en 2003, souffre d'une dystrophie musculaire. Sarah Mainwaring s'est blessée au cerveau, elle collabore avec nous depuis quinze ans. Tous et toutes sont des actrices et des acteurs professionnels. Payés au-dessus du salaire de référence. Je tiens à ce qu'ils travaillent autant qu'ils le souhaitent, en tournée, dans le cadre d'ateliers...

Est-ce que cette pièce s'inscrit dans le genre du théâtre documentaire ?

Bruce Gladwin : Non, c'est un vrai travail de fiction, même si nous partons du vécu, malgré le dénuement du dispositif. Certes, la frontière est un peu floue, car l'adresse directe au public est empreinte de réalisme. Mais ce sont bien des personnages sur scène... La question est intéressante, parce que pour le grand public, les handicapés mentaux apparaissent quasi exclusivement dans des documentaires. Les spectateurs ont toujours beaucoup de mal à imaginer que ces derniers puissent figurer dans une fiction.

Quelle place occupe votre compagnie dans le théâtre australien actuel ?

Bruce Gladwin : Nous sommes une vieille compagnie. Je suis le quatrième directeur artistique de Back to Back Theatre ; j'y travaille depuis vingt-trois ans. Nous jouons nos spectacles dans le monde entier, à New York, Montréal, Paris, Rotterdam... Et il me semble que nous occupons une place centrale dans le théâtre australien.

Quand j'ai découvert ce que faisaient Back to Back Theatre, ce fut une vraie révélation. D'une part, j'entendais ces personnes que je ne connaissais pas. En Australie, celles-ci étaient cloîtrées dans des institutions psychiatriques. Leurs histoires de vies étaient incroyables, passionnantes, souvent révoltantes. D'autre part, le travail effectué au plateau était dément. J'avais l'impression d'assister à l'émergence d'un nouveau mouvement artistique. L'art brut au théâtre, en quelque sorte.

Nous sommes très influencés par la philosophie européenne, et française en particulier ; je pense à Michel Foucault par exemple. Pour moi, la question éthique – comment bien travailler ? –, rejoint la question artistique – comment créer une belle pièce ? –. Mais je n'ai absolument pas le sentiment de faire du théâtre social. J'y trouve mon compte pour des raisons purement esthétiques. Je suis un metteur en scène comblé.

Propos recueillis par Igor Hansen-Love

BIOGRAPHIE

Bruce Gladwin / Back to Back Theatre

Bruce Gladwin, artiste et metteur en scène australien, est le directeur artistique du Back to Back Theatre depuis 1999. La compagnie se donne pour mission de produire des œuvres qui remettent en question le champ des possibilités du théâtre, travaillant entre autres avec des acteurs en situation de handicap. Bruce Gladwin y a notamment créé *Mental* (1999), *Dog Farm* (2000), *Soft* (2002), *small metal objects* (2005), *Food court* (2008), *The Democratic Set* (2009), *Ganesh Versus the Third Reich* (2011), *Super Discount* (2013), et *Lady Eats Apple* (2016). Ces pièces ont été présentées dans plusieurs festivals internationaux, parmi lesquels le London International Festival of Theatre, le Philadelphia Live Arts Festival, le Kunstenfestivaldesarts, Le Perth International Arts Festival et la Quadriennale de Prague. En 2015, Bruce Gladwin a été distingué par l'Australia Council for the Arts pour ses contributions dans le domaine du théâtre.



KATE MCINTOSH*Lake Life*

Un projet de Kate McIntosh
 en collaboration avec Arantxa Martinez
 Installation visuelle, Nadia Lauro
 Son, Eric Desjeux
 Lumière, Eduardo Abdala
 Conseil artistique, Harun Morrison, Sarah Parolin, Tim Etchells
 Direction technique Koen De Saeger, Tatiana Carret
 Recherche sonore, Charo Calvo
 Assistante studio, Maria O'Herce, Ashley Van Pouke
 Dessins, Dari Gatti
 Cartes, Marzia Dalfini
 Harnais, Karolien Nuyttens

Production SPIN (Bruxelles) ; Backbone Berlin GbR (Berlin)
 Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; BRONKS
 (Bruxelles) ; Kaaitheater (Bruxelles) ; Viernulvier Kunstencentrum
 (Gand) ; PACT Zollverein (Essen) ; Festival d'Automne à Paris ;
 T2G Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National ; MDT
 (Stockholm) ; SPRING Performing Arts Festival (Utrecht) ; BIT
 Teatergarasjen (Bergen) ; SCHÄXPIR Festival (Linz) ; figuren.theater.
 festival (Erlangen) ; Teatro Municipal do Porto
 Avec le soutien de Backbone Berlin GbR ; Vlaamse
 Gemeenschapscommissie (VGC)
 Résidence Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) ; GC
 Pianofabriek (Bruxelles)

Le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National et le
 Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le
 présentent en coréalisation

T2G THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Du mer. 13 au dim. 17 décembre

Tous publics à partir de 10 ans
 La performance est participative

Durée estimée : 1h30

CONTACTS PRESSE :**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

Avec *Lake Life*, la performeuse néo-zélandaise Kate McIntosh s'adresse pour la première fois aux plus jeunes en créant un dispositif interactif surprenant où enfants, adolescentes, adolescents et adultes jouent ensemble, inventant des modes de relation, et imaginent les contours d'un monde nouveau.

Jusqu'à quel point pouvons-nous changer ? Dans quelle mesure interagissons-nous avec les autres et avec le monde ? À ces questions très actuelles, Kate McIntosh répond par un spectacle en forme de jeu, d'espace imaginaire et de célébration, en collaboration avec la scénographe Nadia Lauro. Passée de la danse à la performance, l'artiste néo-zélandaise basée à Bruxelles développe une pratique transdisciplinaire originale qui brouille toujours plus les frontières entre scène et salle. Avec *Lake Life*, elle s'adresse pour la première fois à un public mêlé, de toutes générations, à travers une pièce immersive et sensorielle déployant un paysage onirique où le public explore physiquement des questions comme la transformation, la perception de soi et la confusion avec les autres. Dans un contexte post-épidémique, où le partage, le contact avec des inconnus et la confiance ont été particulièrement éprouvés, l'artiste invite à jouer ensemble, créer du commun, en dépassant les assignations et les préjugés, jusqu'à imaginer les règles d'un monde nouveau.

Lake Life* en tournée :*Du 17 au 22 juin 2023**

SCHAXPIR Festival (Linz, AT)

Du 6 au 11 septembre 2023

MDT (Stockholm, SE)

Du 11 au 16 octobre 2023

Dublin Theatre Festival (Dublin, IE)

Du 15 au 23 octobre 2023

BIT Teatergarasjen (Bergen, NO)

Du 5 au 10 mars 2024

PACT Zollverein (Essen, DE)

Du 11 au 22 mars 2024

Viernulvier (ex Vooruit) (Gand, BE)

Du 18 au 31 mars 2024

ICI-CCN (Montpellier)

Du 1^{er} au 8 avril 2024

Radialsystem (Berlin, DE)

Du 18 au 28 avril 2024

Teatro Municipal do Porto (Porto, PT)

Du 23 mai au 1^{er} juin 2024

SPRING (Utrecht, NL)

ENTRETIEN

Quel a été le point de départ de cette nouvelle pièce, *Lake Life*, qui est votre premier projet adressé à un jeune public ?

Kate McIntosh : Au départ, c'est une commande du Kunstenfestivaldesarts, de Bruxelles, pour une pièce jeune public. J'ai pensé qu'il serait intéressant de proposer une pièce pour un public d'adolescents et d'adultes mêlés. Il se trouve que mes deux précédents projets participatifs, *Worktable* et *In Many Hands*, qui avaient été pensés au départ pour des adultes, fonctionnaient d'autant mieux lorsqu'il y avait aussi des plus jeunes dans le public. La nouvelle dynamique produite par cette mixité a été une découverte très intéressante pour moi. Par ailleurs, mon travail, en particulier mes pièces participatives, porte sur une forme de curiosité sociale et vise à créer un espace public où les gens peuvent montrer de l'ouverture et de la réceptivité les uns envers les autres, en particulier à l'égard de personnes qu'ils ne connaissent pas, et se découvrir à la fois comme groupe et comme individus à l'intérieur d'un groupe. Un endroit où être en interaction avec des étrangers. Un autre aspect récurrent de mon travail concerne la transformation : je cherche à stimuler les conditions d'un changement, l'ouverture à une part inconnue de soi-même et du regard que l'on porte sur le monde.

Quel scénario proposez-vous au public pour mettre en œuvre ces questions ?

Kate McIntosh : L'histoire centrale est celle d'une espèce fictive, appelée Changelings, qui dans son aspect initial serait comme un organisme gélatineux qui peut se transformer en tout ce qu'il veut : chaise, poisson, nuage, humain... n'importe quel animal, minéral ou objet. Ils possèdent également une conscience, ils peuvent philosopher, rêver... Ils peuvent se transformer et revenir à leur forme initiale, se regrouper, connecter leurs esprits, échanger leurs capacités à se transformer, apprendre les uns des autres. Et quand ils sont tous ensemble ils se dissolvent en un seul corps, ils se fondent en un lac vivant. Et nous tendent un miroir : face à ce phénomène, que pouvons-nous apprendre de nous-mêmes ?

Quelle forme produisez-vous pour accompagner ce scénario ?

Kate McIntosh : Nous avons travaillé avec la scénographe Nadia Lauro sur une forme très immersive. Il y aura plein de choses à voir mais pas un spectacle sur une scène, le public est immergé à l'intérieur. L'espace lui-même sera en transformation, au sens théâtral du terme, avec du son, de la lumière, des couleurs... Ce sera aussi un espace confortable que les spectateurs pourront s'approprier et dans lequel ils vont se rencontrer, se balader, discuter, s'allonger au sol, faire des activités... et où ils sont invités à suivre les différentes techniques et méthodes de ces Changelings et à s'entraîner ensemble pour éprouver leur capacité de transformation et les émotions qui en résultent. Guidé par une voix, le public est invité à essayer ces techniques et à en éprouver les effets, en tant que groupe mais aussi individuellement, avec pour consigne de ne pas rester avec ses proches mais de pratiquer plutôt avec des inconnus. C'est important, car il s'agit ici principalement d'éprouver l'altérité en soi-même mais aussi de l'apprécier chez l'autre. Quand on rencontre quelqu'un d'étranger, c'est le moment où on se vit soi-même comme étranger et où on prend conscience de la manière dont on se construit face à l'autre.

Comment la question de la transformation, qui traverse vos pièces depuis longtemps, se traduit-elle ici ?

Kate McIntosh : Ce qui m'intéresse c'est la radicalité de la

flexibilité et la notion de confiance en soi : jusqu'à quel point je peux me sentir consistant, relier à ma propre individualité et en même temps développer une flexibilité radicale, une adaptabilité et une curiosité. C'est une réponse à la fixité des opinions ainsi qu'à la peur de l'étranger et à la peur des changements provoqués par la rencontre de l'étranger. Une réponse au rejet de l'autre comme s'il était une menace, ce qui est un problème fondamental de l'être humain et qui peut être utilisé dans le pire sens du terme à des fins de manipulation et d'uniformisation.

Comment votre recherche artistique a-t-elle évolué vers une pratique interactive ?

Kate McIntosh : J'ai débuté comme danseuse professionnelle, ensuite je me suis intéressée au langage, qui était très présent dans mes premières pièces. Puis j'ai utilisé des objets sur scène et abordé le corps comme matériau à travers des performances assez théâtrales. J'ai commencé à interagir avec le public il y a environ dix ans, à travers le solo *All Ears*, qui devait être un duo mais qui s'est transformé en solo suite à la défection de mon partenaire : comme je ne voulais pas faire un solo j'ai pensé que je pouvais inviter le public à collaborer mais sans quitter son siège ni le noir de la salle. C'était une pièce sonore et le public agissait comme l'orchestre, je posais des questions et les gens répondaient en levant la main ou par des sons... A partir de cette expérience, j'ai commencé à m'intéresser aux dispositifs pour inviter le public. En tant que spectatrice, je n'aime pas du tout participer, donc j'ai cherché des processus où même quelqu'un d'aussi réticent que moi ait envie de se risquer. Je fais en sorte de provoquer la curiosité des gens pour qu'ils aient envie de nous rejoindre mais sans se sentir agressés, forcés ou manipulés. Il y a toujours des négociations très intéressantes à trouver sur le plan social comme psychologique. En parallèle, je continue à créer des pièces avec une forme plus théâtrale.

Pour aboutir vos pièces interactives, vous les testez avec du public en cours de création. Dans quel but ?

Kate McIntosh : Nous cherchons le bon équilibre entre ce qui va libérer l'imagination, par exemple en termes d'images, de sons, et ce qui serait trop directif. Nous cherchons aussi une adresse qui convienne à la fois aux adultes et aux jeunes. Il faut également trouver un dispositif qui s'adapte à différentes personnalités, ce qui va stimuler les uns pourrait ne pas l'être assez pour d'autres. Je cherche surtout des situations dans lesquelles des personnes étrangères les unes aux autres peuvent surmonter leurs réticences initiales pour réellement se rencontrer et trouver du plaisir dans l'échange. Il s'agit à chaque fois de trouver comment accompagner au bon endroit tout en laissant suffisamment de liberté.

Pensez-vous réitérer cette expérience avec des adolescents ?

Kate McIntosh : Certainement. Les jeunes sont plus directs dans leurs réactions : quand ils sont intéressés, ils y vont à fond et quand ça ne leur plaît pas, on le sent très clairement. J'aime beaucoup leur côté frontal mais je ne veux pas les traiter différemment pour autant. Je pense aussi que la création artistique peut offrir un rapport à la connaissance et au monde autrement que le cadre scolaire, moins ordonné. Et ce n'est pas si habituel que des jeunes et des adultes qui ne se connaissent pas aient l'occasion de se rencontrer et de dialoguer !

Propos recueillis par Maia Bouteillet

BIOGRAPHIE

Kate McIntosh

Kate McIntosh (née en 1974 à Aotearoa en Nouvelle-Zélande, vit et travaille à Bruxelles), a une pratique qui se situe aux frontières de la performance, du théâtre, de la vidéo et de l'installation. Son œuvre, qui s'appuie sur la physicalité des performeurs, la manipulation des objets et les interactions avec le public, est guidée par son intérêt pour le mésusage des objets, son goût du jeu avec le public et son humour acéré. Son travail scénique inclue des performances solos, notamment *All Natural* (2004), *Loose Promise* (2007), et *All Ears* (2013), et des pièces de groupe, parmi lesquelles *Hair From the Throat* (2006), *In Stereo* (2015 avec Bree Van Reyk), et *To Speak Light Pours Out* (2020). Ses œuvres, souvent élaborées en collaboration avec d'autres artistes, dont Tim Etchells, Eva Meyer-Keller, John Avery, Arantxa Martinez, se nourrissent aussi de son travail de performeuse pour Forced Entertainment, le Back to Back Theatre ou encore le Meryl Tankard Australian Dance Theatre.

Artiste en résidence au Kaaitheater de 2017 à 2021, Kate McIntosh est aussi une membre fondatrice du groupe de *punk rock* Poni et de SPIN, une plateforme de recherche et de production dédiée à la pratique, basée à Bruxelles.