

A photograph of a staircase with red walls and a speckled floor. The stairs are made of light-colored stone with dark spots. The walls are a vibrant red color. The lighting is dramatic, creating strong shadows and highlights.

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS

50<sup>e</sup> édition

# DOSSIER DE PRESSE

## THÉÂTRE

**SERVICE DE PRESSE :**

Rémi Fort - [r.fort@festival-automne.com](mailto:r.fort@festival-automne.com)

Yoann Doto - [y.doto@festival-automne.com](mailto:y.doto@festival-automne.com)

01 53 45 17 13

# SOMMAIRE

- 5 | Week-end d'ouverture**  
• du 3 au 5 septembre  
au Théâtre de la Ville - Espace Cardin  
à la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière
- 6 | François Gremaud**  
*Auréliens*  
• les 4 et 5 septembre  
au Théâtre de la Ville - Espace Cardin  
• les 15 et 16 décembre  
au Théâtre du Fil de l'eau -Pantin  
*Giselle...*  
• le 11 décembre  
à L'Avant Seine / Théâtre de Colombes  
• le 14 décembre  
à l'Espace 1789 / Saint-Ouen  
• du 17 au 30 décembre  
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses  
*Phèdre !*  
• du 27 au 31 décembre  
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses
- 11 | Mohamed El Khatib / Valérie Mréjen**  
*Gardien Party*  
• du 15 au 26 septembre  
au Centre Pompidou  
avec le Théâtre de la Ville  
• du 3 au 5 décembre  
au MAC VAL
- 14 | Robert Wilson / Lucinda Childs**  
*I was sitting on my patio*  
*this guy appeared*  
*I thought I was hallucinating*  
• du 20 septembre au 23 octobre  
au Théâtre de la Ville - Espace Cardin
- 17 | Luca Giacomoni**  
*Hamlet*  
• du 29 septembre au 9 octobre  
au Monfort
- 20 | Émilie Rousset / Louise Hémon**  
*Les Océanographes*  
• du 30 septembre au 9 octobre  
au T2G - Théâtre de Gennevilliers  
• du 24 et 25 novembre  
à Points Communs, scène nationale /  
Théâtre 95
- 24 | Mohamed El Khatib**  
*La Dispute*  
• les 1<sup>er</sup> et 2 octobre  
à l' Espace 1789 / Saint-Ouen  
• le 19 novembre au Théâtre Brétigny  
• le 20 novembre à La Ferme du Buisson  
• les 5 et 6 février  
à L'Azimut / Chatenay-Malabry
- 25 | Clotilde Hesme / Fabien Gorgeart / Pascal Sangla**  
*Stallone*  
• les 5 et 6 octobre au Théâtre de Saint-  
Quentin-en-Yvelines, scène nationale  
• le 9 octobre  
au Théâtre Jean Arp / Clamart  
• le 12 octobre à l'EMC - 1 théâtre et 3  
cinémas / Saint-Michel-sur-Orge  
• les 13 et 14 octobre au Théâtre de  
Sartrouville et des Yvelines, CDN  
• les 15 et 16 octobre  
à l'Espace 1789 / Saint-Ouen
- 28 | Talents Adami Théâtre / Pascal Rambert**  
*8 ensemble*  
• du 5 au 9 octobre  
à l'Atelier de Paris / CDCN
- 31 | Encyclopédie de la parole  
Emmanuelle Lafon**  
*blablaba*  
• du 5 au 9 octobre au Théâtre 14
- 33 | Christoph Marthaler**  
*Das Weinen (Das Wähnen)*  
• du 6 au 10 octobre  
au Théâtre Nanterre-Amandiers, CDN
- 35 | Fanny de Chaillé**  
*Le Chœur*  
• du 7 au 9 octobre  
au CND Centre national de la danse  
• du 4 au 15 janvier au Théâtre 14
- 38 | Wichaya Artamat**  
*Four Days in September  
(The Missing Comrade)*  
• le 8 octobre au Théâtre de Choisy-le-Roi  
• du 13 au 17 octobre à la MC93
- 41 | Gwenaël Morin**  
*Les Exilées, Naissance de la tragédie  
Andromaque à l'infini*  
*Uneo uplusi eurstragé dies*  
• du 8 au 30 octobre à la Maison des métallos

- 44** | **Sylvain Creuzevault**  
*Les Frères Karamazov*  
• du 22 octobre au 13 novembre  
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe  
• les 17 et 18 février à Points Communs,  
scène nationale / Théâtre des Louvrais
- 47** | **Nicolas Liutard / Magalie Nadaud**  
*Pangolarium*  
• le 23 octobre à La Ferme de Bel Ébat /  
Guyancourt avec le Théâtre Saint-Quentin-  
en-Yvelines, scène nationale  
• du 26 janvier au 29 janvier  
au Théâtre-Sénart
- 50** | **Robert Wilson / CocoRosie**  
*Jungle Book*  
• du 15 au 26 septembre  
au Centre Pompidou / Théâtre de la Ville
- 53** | **Christoph Marthaler**  
*Aucune idée*  
• du 1<sup>er</sup> au 14 novembre  
au Théâtre de la Ville - Les Abbesses
- 57** | **Guy Cassiers**  
*Antigone à Molenbeek / Tirésias*  
• du 5 au 14 novembre à la MC93
- 60** | **Animal Architecte**  
*Durée d'exposition*  
• du 10 au 13 novembre à La Commune  
CDN d'Aubervilliers  
*BANDES*  
• du 17 novembre au 21 novembre  
à La Commune CDN d'Aubervilliers  
• du 9 au 11 décembre à Points Communs,  
scène nationale / Théâtre 95
- 64** | **Émilie Rousset / Maya Boquet**  
*Reconstitution : Le procès de Bobigny*  
• les 16 et 17 novembre au Théâtre de  
Saint-Quentin-en-Yvelines scène nationale
- 67** | **Kurô Tanino**  
*La Forteresse du sourire*  
• du 20 au 28 novembre  
au T2G - Théâtre de Gennevilliers
- 70** | **Mapa Teatro**  
*La Lune est en Amazonie*  
• du 23 au 27 novembre  
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses
- 73** | **Toshiki Okada / Teppei Kaneuji**  
*Eraser Mountain*  
• du 27 nov. au 1er dec.  
au T2G - Théâtre de Gennevilliers
- 76** | **Frank Castorf**  
*Bajazet*  
• du 2 au 5 décembre à la MC93
- 79** | **Nicolas Bouchaud**  
*Un vivant qui passe*  
• du 2 déc. au 7 janv. au Théâtre de la Bastille  
• les 3 et 4 février à Points Communs,  
scène nationale / Théâtre 95
- 82** | **Julien Gosselin**  
*Le Passé*  
• du 2 au 19 déc.  
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
- 85** | **Marco Berrettini / Jonathan Capdevielle**  
**Jérôme Marin**  
*Music all*  
• du 6 au 15 dec.  
au T2G - Théâtre de Gennevilliers
- 89** | **tg STAN / Maatschappij Discordia**  
*Rambuku*  
• du 6 déc. au 15 janv.  
au Théâtre de la Bastille
- 93** | **Silvia Costa / Marino Formenti**  
*La Femme au marteau*  
• du 8 au 11 décembre à la MC93
- 96** | **Daria Deflorian / Antonio Tagliarini**  
*Nous aurons encore l'occasion  
de danser ensemble*  
• du 10 au 18 déc. à l'Odéon  
Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier
- 100** | **Lionel Dray**  
*Les Dimanches de Monsieur Désert*  
• du 13 au 19 décembre au Monfort
- 102** | **Silvia Costa**  
*Comédie / Wry smile Dry sob*  
• du 6 au 9 janv. au Centre Pompidou

**Le Festival d'Automne à Paris** consacre un Portrait au collectif anglais **Forced Entertainment** faisant l'objet d'un **dossier de presse à part.**



Aujourd'hui, nous mesurons combien « ouvrir » les lieux culturels et « se retrouver » autour des artistes et de leurs œuvres est inestimable. En ouverture de sa 50<sup>e</sup> édition, le Festival d'Automne vous convie à l'Espace Cardin du Théâtre de la Ville pour une programmation réunissant performance, théâtre, musique, projections et rencontres, ainsi qu'à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière pour la performance dansée *BACH 6 SOLO* de Robert Wilson et Lucinda Childs.

## WEEK-END D'OUVERTURE

### AU THÉÂTRE DE LA VILLE - ESPACE CARDIN DU 3 AU 5 SEPTEMBRE

**Auréli Charon / Amélie Bonnin** - Performance  
*Radio live - La relève*  
Ven. 3 et sam. 4 sept. 20h

**François Gremaud** - Théâtre  
*Auréliens*  
Sam. 4 sept, 15h30 et 19h

**Forced Entertainment** - Théâtre  
*And On The Thousandth Night...*  
Sam. 4 sept, 18h

**Pascale Murtin** - Performance  
*Éparpiller*  
Dim. 5 sept., 16h

**Rencontre autour de la 50<sup>e</sup> édition du Festival**  
animée par Fabienne Pascaud,  
directrice de la rédaction de *Télérama*  
Dim. 5 sept. 17h30

### À LA CHAPELLE SAINT-LOUIS DE LA SALPÊTRIÈRE DU 3 AU 5 SEPTEMBRE

**Robert Wilson / Lucinda Childs / Jennifer Koh** - Danse  
*BACH 6 SOLO*

Le Théâtre de la Ville-Paris est producteur de cette performance et la présente en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris. Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.



### CONCERT AU THÉÂTRE MARIGNY DIMANCHE 5 SEPTEMBRE À 19H

Musique

**György Kurtág**  
*Tre Pezzi*, pour clarinette et cymbalum  
*Signes, jeux et messages* (extraits), pour trio à cordes  
**Igor Stravinsky**  
*Pribaoutki*, quatre chants russes pour voix et huit instruments  
**Modeste Moussorgski / Frédéric Pattar**  
*Les Tableaux d'une exposition*  
Instrumentation de Frédéric Pattar pour dix instruments  
Commande du Festival d'Automne à Paris pour l'Ensemble L'Instant Donné  
**Marion Tassou**, soprano  
**Ensemble L'Instant Donné**  
Dim. 5 sept. 19h

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de cet événement et le présente en coréalisation avec le Théâtre de la Ville-Paris. Le concert est présenté avec le concours de la Sacem.

**DANCE** BY  
**REFLECTIONS**  
VAN CLEEF & ARPELS

**CONTACTS PRESSE :**  
**Festival d'Automne**  
Rémi Fort, Yoann Doto  
01 53 45 17 13

## FRANÇOIS GREMAUD

### *Auréliens*

Conception et mise en scène, **François Gremaud**  
Texte, conférence d'**Aurélien Barrau**  
Adaptation, **François Gremaud**  
Avec **Aurélien Patouillard**

Production Théâtre Vidy-Lausanne ; 2b company  
Coréalisation Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin ; Festival  
d'Automne à Paris

**L'acteur Aurélien (Patouillard) interprète la parole de l'astrophysicien et philosophe Aurélien (Barrau). En déplaçant le discours scientifique au corps de l'artiste, l'université au théâtre, le metteur en scène François Gremaud donne à percevoir par le sensible le drame écologique, cette urgence politique.**

Aussitôt, il prévient : « Ça ne va pas être très drôle ». Lors de la conférence sur la nécessité d'agir pour notre planète donnée à l'Université de Lausanne en 2019, Aurélien Barrau alerte sur « l'extermination massive » du vivant, « la forme de fin du monde » à laquelle nous faisons face et le besoin de redéfinir la croissance que nous voulons. Admirateur de l'engagement et du langage poétique du scientifique, François Gremaud fait un essai en mettant sa pratique au service de ce propos. Autrement que pour *Phèdre !* et *Giselle...* (également à l'affiche du Festival), il confie l'art subtil du décalage et la joie du partage à un interprète qui le bouleverse, en l'occurrence Aurélien Patouillard. C'est ainsi que, sur un plateau dénudé, l'acteur Aurélien, également physicien de formation, prête son corps sensible aux paroles sensées du brillant orateur qu'est l'autre Aurélien. Décalée, la gravité de l'alerte avère l'absurdité de la situation et permet possiblement au cœur de reconnaître ce que la raison peine à croire.

**WEEK-END D'OUVERTURE**  
**THÉÂTRE DE LA VILLE - ESPACE CARDIN**  
Sam. 4 au dim. 5 septembre

**THÉÂTRE DU FIL DE L'EAU / VILLE DE PANTIN**  
Mer. 15 et jeu. 16 décembre

-----  
Durée : 1h  
À partir de 16 ans

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto  
01 53 45 17 13

##### **Théâtre de la Ville**

Audrey Burette  
01 48 87 84 61 | [aburette@theatredelaville.com](mailto:aburette@theatredelaville.com)

##### **Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin**

Marlinka Chicoyneau  
01 49 15 45 86 | [vm.chicoyneau@ville-pantin.fr](mailto:vm.chicoyneau@ville-pantin.fr)



# FRANÇOIS GREMAUD

## *Giselle...*

Concept et mise en scène, **François Gremaud**

Avec **Samantha van Wissen**

Musique, **Luca Antignani**, d'après **Adolphe Adam**  
Musiciennes interprètes, **Léa Al-Saghir** (violon), **Tjasha Gafner** (harpe), **Hélène Macherel** (flûte), **Sara Zazo Romero** (saxophone)

Texte, **François Gremaud**, d'après **Théophile Gautier**  
et **Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges**

Chorégraphie, **Samantha van Wissen**, d'après **Jean Coralli**  
et **Jules Perrot**

Création lumières, **Stéphane Gattoni**

Assistante, **Wanda Bernasconi**

Son, **Bart Aga**

Production 2b company

Production déléguée de la tournée francilienne Festival d'Automne à Paris // Coproduction Théâtre Vidy-Lausanne ; Théâtre Saint-Gervais (Genève) ; Bonlieu scène nationale Annecy ; Malraux, scène nationale Chambéry Savoie dans le cadre du projet PEPS - Plateforme Européenne de Production Scénique // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia Avec le soutien de Programme PEPS de coopération territoriale européenne INTERREG V, la Ville de Lausanne et le Canton de Vaud, Loterie Romande, Ernst Göhner Stiftung, Fondation Leenaards, Pour-cent culturel Migros Vaud, Fondation Suisse des Artistes Interprètes

prohelvetia

***Giselle...* n'est pas *Giselle* : *Giselle...* est une pièce théâtrale, musicale et chorégraphique qui parle de *Giselle*, monument du ballet romantique. Avec **Samantha van Wissen** – que l'on a vu danser avec **Anne Teresa De Keersmaecker** et **Thomas Hauert** –, **François Gremaud** rebat le jeu et, à travers les points de suspension, fait poindre la joie.**

Plateau nu, une oratrice apparaît. Interprétée par **Samantha van Wissen**, elle raconte *Giselle*, son contexte, son esthétique, sa fable, et finit par danser, à sa façon, le ballet. Partant de son vocabulaire contemporain, elle retrace les scènes essentielles, rejoue la pantomime et déjoue le langage classique. Après *Phèdre !*, **François Gremaud** signe le deuxième opus d'un triptyque sur les figures féminines tragiques des arts vivants classiques et développe un exercice de style consistant à réduire une pièce en une « paraphrase » pour un orateur. Son texte malicieux stratifie les aires de jeu entre l'héroïne du ballet, le personnage de la pièce et son interprète. Jouée en direct, la partition musicale de **Luca Antignani** réinstrumentalise l'œuvre originale et adosse au trio flûte, harpe et violon un iconoclaste saxophone. Si *Giselle* est une déclaration d'amour, *Giselle...* célèbre la joie, cette « force majeure » chère au philosophe **Clément Rosset**.

**L'AVANT SEINE / THÉÂTRE DE COLOMBES**  
Sam. 11 décembre

**ESPACE 1789 / SAINT-OUEN**  
Mar. 14 décembre

**THÉÂTRE DE LA VILLE - LES ABBESSES**  
Ven. 17 au jeu. 30 décembre

-----  
Durée estimée : 1h50

### CONTACTS PRESSE :

#### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

#### **L'Avant Seine / Théâtre de Colombes**

Alexandre Minel

01 56 05 86 46 | alexandre.minel@lavant-seine.com

#### **Espace 1789 / Saint Ouen**

Johanne Poulet

01 40 11 55 99 | jpoulet@espace-1789.com

#### **Théâtre de la Ville**

Audrey Burette

01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

# FRANÇOIS GREMAUD

## *Phèdre !*

Conception et mise en scène, **François Gremaud**  
Texte, **François Gremaud** d'après Jean Racine  
Avec **Romain Daroles**  
Assistant mise en scène, **Mathias Brossard**  
Lumières, **Stéphane Gattoni**

Production 2b company  
Production déléguée Théâtre Vidy-Lausanne  
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de Ville de Lausanne, Loterie Romande Pour-cent  
culturel Migros Hirzel Stiftung, Fondation privée genevoise CORODIS,  
Fondation suisse pour la Culture Pro Helvetia

prohelvetia

***Phèdre ! n'est pas Phèdre : Phèdre !* est une comédie aux allures de conférence qui parle de *Phèdre*, la tragédie de Racine. François Gremaud crée une partition enthousiasmante pour un acteur qui, depuis sa passion pour le théâtre, convoque une irrésistible exclamation de la joie.**

Seul en scène, un orateur raconte *Phèdre*, son contexte, les origines mythologiques des personnages et l'écriture racinienne, et finit par jouer, à sa façon, la pièce. Romain Daroles - « révélation théâtrale » des 57<sup>e</sup> Prix du Syndicat de la critique en 2020 - est ce conférencier qui, passionné, se prend à endosser tous les rôles avec un seul livre pour accessoire et à sublimer l'alexandrin avec son accent du sud-ouest. Aux côtés de *Giselle...* - également à l'affiche de la 50<sup>e</sup> édition du Festival d'Automne -, François Gremaud signe le premier opus d'un triptyque sur les figures féminines tragiques des arts vivants classiques. L'auteur-metteur en scène développe un exercice de style consistant à réduire une pièce en une « paraphrase » pour un orateur. Sans être délestée de sa langue merveilleuse et de l'émotion qu'elle suscite, la tragédie est détournée en une pure comédie truffée de références actuelles et de calembours inénarrables. Si *Phèdre* est l'expression de la passion, *Phèdre !* est l'exclamation de la joie comme dé-dramatisation de la tragédie.

### THÉÂTRE DE LA VILLE - LES ABBESSES

Lun. 27 au ven. 31 décembre

-----

Durée: 1h40

À partir de 15 ans

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Ville

Audrey Burette

01 48 87 84 61 | [aburette@theatredelaville.com](mailto:aburette@theatredelaville.com)



# ENTRETIEN

**Phèdre ! est issue d'une commande du Théâtre de Vidy-Lausanne : « partir d'un texte classique des programmes scolaires pour amener dans l'école une forme théâtrale contemporaine ». Vous qui écrivez les textes de vos pièces, quel rapport entretenez-vous avec le répertoire ?**

**François Gremaud :** Jusqu'à *Phèdre !*, je m'étais fixé comme règle de ne jamais monter de textes classiques. C'était une réaction presque enfantine face à l'enseignement du théâtre que j'ai reçu. À l'école, j'abordais les textes classiques comme des contraintes qui ne m'offraient aucune liberté et les réactualisations que je voyais semblaient toutes user des mêmes ficelles. Lors de mes études en Belgique à l'INSAS, j'ai découvert le théâtre flamand contemporain – y compris le théâtre peu textuel ou le théâtre d'images et les écritures de plateau – et j'y ai trouvé cette liberté que je cherchais. Si j'ai toujours eu un rapport de défiance avec les œuvres de répertoire, j'aimais tout de même quelques pièces phares, comme *Phèdre*.

**Quel est votre rapport particulier à Phèdre ?**

**François Gremaud :** J'aime la facture de la pièce, c'est-à-dire la manière qu'a eu Racine d'agencer les mots. Mon premier rapport avec cette œuvre a été sentimental, presque charnel. J'étudiais *Phèdre* au lycée et je prenais des cours de théâtre avec une metteuse en scène qui montait cette pièce et m'a permis d'assister aux répétitions. À ce moment-là, j'étais follement amoureux de mon meilleur ami mais ce n'était pas réciproque. Quand *Phèdre* découvre qu'Hippolyte aime Aricie, la manière qu'a l'héroïne d'exprimer sa jalousie résonnait fortement avec mon vécu, lorsque mon meilleur ami m'a dit être amoureux de quelqu'un d'autre. Je savais que je pouvais éprouver cette émotion à travers la musique – des chansons tristes ou une suite de Bach – mais c'était la première fois qu'il m'était possible de la vivre au théâtre. D'une certaine façon, j'ai vécu ce jour-là une catharsis : j'étais en empathie absolue avec le personnage de *Phèdre*. Et ce n'est pas la technique de diction de l'alexandrin qui offrait à vivre de tels sentiments, c'était véritablement le génie de cet agencement qui permettait à l'interprète de transmettre des sensations, des émotions. Par ailleurs, j'avais une professeure géniale à l'INSAS qui avait une passion très charnelle – et non pas intellectuelle – pour l'alexandrin. Cet abord explique mon rapport physique au bouleversement que suscite le langage racinien.

**Que signifie ce point d'exclamation apposé après le titre de la pièce d'origine ?**

**François Gremaud :** Puisqu'il s'agissait de *Phèdre* sans que ce soit *Phèdre*, j'ai posé le point d'exclamation comme une manière de dire aux élèves à qui était destinée la pièce : « C'est de ça dont on va parler ! » D'une part, j'avais à cœur de mettre en partage mon admiration pour les personnages de cette pièce et pour Racine ; d'autre part, à mon sens, l'admiration est vraiment l'endroit du conférencier. Au cours de mes recherches, j'ai découvert que le point d'exclamation était auparavant appelé point d'admiration, et j'ai pu lire – sans affirmer que ce soit vrai – que le point d'exclamation était la réduction de *io*, qui signifie joie en latin. Puisque mon programme était de faire un condensé de joie, tout ceci me convenait. Au bout du compte, ce geste assez idiot de mettre un signe après le titre pour que *Phèdre !* ne soit pas *Phèdre*, ainsi que cette intuition de représenter l'acte théâtral, se sont avérés exprimer ce qui m'anime.

**Comment avez-vous travaillé, avec Romain Daroles, à l'appropriation de ce rôle féminin, de ces rôles même ?**

**François Gremaud :** Quand Vincent Baudriller m'a passé commande, j'ai immédiatement pensé à *Phèdre* et à Romain Daroles. Mon ambition était de mettre de la joie dans une écriture inerte et il me fallait quelqu'un de très empathique. Romain vient du Sud-Ouest et je me suis dit que son accent toulousain irait parfaitement avec l'alexandrin racinien. À mon époque, dans les écoles, on exigeait que nous perdions nos accents dans la diction. J'ai tout d'abord écrit le texte puis nous avons travaillé au plateau et en salle de classe. Depuis la création, à force de jouer, Romain a opéré une réécriture spontanée. Aux prises avec l'actualité, l'interaction avec le public, j'injecte ici et là certains éléments. Le matériau est en mouvement permanent.

**Revenons à cette dimension charnelle que vous évoquez. Chez Racine, le langage déclenche la manifestation d'une émotion : les larmes, bien souvent. Dans votre travail, c'est l'écart entre le langage et le corps qui crée cette autre manifestation : le rire. Comment conciliez-vous l'un et l'autre ?**

**François Gremaud :** Quand j'ai écrit *Phèdre !*, j'étais porté par la joie telle que la dépeint Clément Rosset : cette « force majeure » qui pourrait contenir tout le tragique du monde. J'avais l'impression qu'il prêchait un convaincu. *Phèdre* est LA tragédie. Il me fallait tenter de mettre en pratique cette possibilité, par le biais de la joie, de faire entendre le tragique. J'ai toujours été saisi par les artistes qui ont la capacité de faire rire tout en touchant la corde qui nous fait pleurer. C'est un endroit du théâtre qui me passionne. L'émotion que Christoph Marthaler déclenche en moi au moment où il me fait rire est la même que celle que je ressens lorsque je pleure à l'écoute de Bach.

**Dans vos pièces, vous troublez souvent les lignes entre le registre de la conférence et celui du théâtre. Dans celle-ci, vous adoptez encore une fois une posture « méta ». Que permet le fait d'en passer par la figure de l'orateur ?**

**François Gremaud :** Au final, je mets toujours en scène non pas ce que les personnages disent ou font, mais le fait qu'ils disent ou font quelque chose. Ces figures qui, au milieu du désastre de la vie, disent « regardez ce que j'ai à vous dire » me plaisent. Dans *Phèdre !* comme dans *Giselle...* les héros et héroïnes sont bien Romain et Samantha, personnages qui tentent d'attirer l'attention d'autres personnes sur un propos. Ces corps joyeux prouvent par leur existence qu'ils sont en train de résister à la tragédie de la vie mais je ne leur fais jamais dire que la vie est un désastre. Mon théâtre n'est pas ouvertement politique : ce sont des gens qui, par leur amour et leur bienveillance, résistent.

**D'ailleurs, les personnages que vous convoquez dans vos pièces sont tous pris de passion et d'admiration. Quelle valeur philosophique accordez-vous à ces affects ?**

**François Gremaud :** C'est assez bateau peut-être mais, en mettant de la joie en partage, je vise à déplacer les regards. Quand je mets en scène des gens qui font, malgré la douleur de vivre, je mets en lumière une certaine beauté pour laquelle il serait nécessaire de se battre. Ce qui n'évacue pas la dimension catastrophique de la situation, de l'humanité. Des gens, bien que dérisoires, sont capables de produire du sublime et, par projection, nous pouvons toutes et tous l'être

# BIOGRAPHIE

## François Gremaud

Né en 1975 à Berne (Suisse), après avoir entamé des études à l'École cantonale d'Arts de Lausanne (ECAL), François Gremaud suit à Bruxelles une formation de metteur en scène à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS).

Il co-fonde avec Michaël Monney l'association 2b company en 2005, structure avec laquelle il présente sa première création, *My Way*, qui rencontre un important succès critique et public. Son spectacle *Simone, two, three, four* en 2009 marque sa première collaboration avec le plasticien Denis Savary, ainsi qu'avec les comédiens Pierre Mifsud, Catherine Büchi et Léa Pohlhammer. En 2009, à partir d'un concept spatio-temporel unique qu'il a imaginé, il présente *KKQQ* dans le cadre du Festival des Urbaines à Lausanne, qui marque le début de sa collaboration avec Tiphane Bovay-Klameth et Michèle Gurtner. Produits par la 2b company, ils fondent ensemble le collectif GREMAUD/ GURTNER/BOVAY et sous ce nom co-signent entre 2009 et 2019 *Récital, Présentation, Western dramedies, Vernissage, Fonds Ingvar Håkansson, Les Potiers, Les Sœurs Paulin, Pièce* ainsi que *La Chorale* en collaboration avec Laetitia Dosch. Dans le même temps, toujours au sein de la 2b company, François Gremaud poursuit ses activités de metteur en scène et présente *Re* en 2011, sa seconde collaboration avec Denis Savary. Il crée une première version de *Conférence de choses* en 2013, spectacle interprété et co-écrit par Pierre Mifsud. Le cycle complet de neuf *Conférences de choses* est créé en 2015 à Lausanne et Paris. Sa version intégrale dure huit heures et rencontre un important succès critique et public, en Suisse comme en France. Il écrit et met en scène *Phèdre !* d'après la pièce éponyme de Jean Racine en 2017. Interprété par le comédien Romain Daroles, le spectacle est joué dans le cadre du Festival d'Avignon 2019. En 2018, il co-écrit et co-interprète *Partition(s)* avec Victor Lenoble, avec qui il crée *Pièce sans acteur(s)* en 2020.

Parallèlement à ses activités au sein de la 2b company, François Gremaud se met au service de divers projets. En 2009, il met en scène *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre* de Noëlle Renaude, en collaboration avec Alex Roux, pour la Cie La Mezza Luna présentée en 18 épisodes, spectacle intégralement repris à Théâtre Ouvert à Paris en 2017. En 2014, au Festival d'Automne de Paris, il joue sous la direction de la compagnie française GRAND MAGASIN dans *Inventer de nouvelles erreurs*. Depuis 2014, au sein du collectif SCHICK/ GREMAUD/PAVILLON, il présente *X MINUTES*, un projet évolutif inédit: le spectacle, d'une durée initiale de 0 minute, s'augmente de 5 nouvelles minutes — jouées dans la langue du pays d'accueil — à chaque fois qu'il est présenté dans un nouveau lieu. Entre deux projets théâtraux, François Gremaud compose des chansons minimalistes (*Un dimanche de novembre*, album écrit, enregistré et diffusé en un jour) ou festives (*Grema & Mirou*, une chanson de Noël chaque année depuis 2008) et intervient régulièrement à la Haute École des Arts de la Scène La Manufacture à Lausanne, dans les filières Bachelor (comédiens), Master (metteurs en scène), Formation continue et Recherche & Développement. François Gremaud est lauréat des Prix Suisses de théâtre 2019.

aussi. Ce sublime vaut la peine. J'essaie de tenter de susciter un peu d'attachement à cet animal qu'est l'humain, parce qu'on a tellement de raisons de désespérer.

**Au sein du trio GREMAUD/GURTNER/BOVAY dont on a vu Pièce – présentée au Festival d'Automne à Paris en 2019 – vous vous exercez à l'improvisation et à sa remise en jeu. Ici, le processus est tout autre, tout est très écrit en amont du travail au plateau. Qu'est-ce qui relie ces deux approches ?**

**François Gremaud :** Ce sont deux processus distincts mais qui ne s'opposent pas. Avec Michèle Gurtner et Tiphane Bovay-Klameth, nous retranscrivons très précisément le fruit de nos improvisations, que nous observons à la lettre lors des représentations. Dans le dispositif employé pour *Phèdre !* et *Giselle...*, il y a une plus grande liberté car Romain Daroles et Samantha van Wissen peuvent interagir avec la salle. Les deux processus ont en commun une écriture très rigoureuse. Je m'intéresse à la mécanique d'une œuvre, à la machine dramaturgique et, plus le cadre est contraignant, plus il offre à son interprète une grande liberté et un plaisir de jeu.

**Phèdre ! précède Giselle... que l'on peut voir également à l'affiche de cette édition du Festival d'Automne à Paris. Une troisième pièce s'annonce, Carmen d'après l'opéra de Bizet. Que représente dans votre parcours ce cycle dédié aux figures féminines tragiques dans les arts vivants classiques ?**

**François Gremaud :** Quand m'est apparue l'idée de décliner le processus de *Phèdre !* en plusieurs épisodes, j'ai su que cela me permettrait d'approfondir mon geste. Néanmoins, je ne voulais pas courir le risque de me répéter. Quand m'est apparue la possibilité de décliner ce processus avec les arts voisins du théâtre, que je connaissais moins, je me suis dit que cela me permettrait de faire mes classes. Pendant longtemps, j'ai pris de haut le ballet et l'opéra, en les qualifiant d'art bourgeois, un lieu commun. Que pouvais-je faire de ces œuvres pour lesquelles j'avais beaucoup d'a priori ? Cette rencontre avec le méconnu m'a stimulé. Pour *Giselle...* comme pour l'approche de *Carmen*, je cherche des interprètes transversaux qui n'ont pas reçu de formation classique. C'est peut-être un reste de défiance, ou une façon de me donner le droit de m'approprier les choses, de délaissier les canons de représentation.

**La manière dont vous traitez Phèdre ! et Giselle... fait écho à votre approche « étonnée » du savoir : quelle importance revêt pour vous le fait de dé-dramatiser la tragédie, le rapport à l'art, au réel ?**

La découverte de l'idiotie – comme mouvement libre et créateur – m'a permis de dédramatiser mon rapport à l'art : une stratégie pour défier le juge car, me considérant idiot, le juge – externe ou interne – ne se méfie pas de moi. Cela m'a donné accès à une liberté, cela m'a « autorisé » à faire. Mettre de la joie en partage est une manière de dédramatiser et de s'autoriser à abattre les murs symboliques qui nous séparent les uns des autres.

Propos recueillis par Mélanie Jouen

# MOHAMED EL KHATIB VALÉRIE MRÉJEN

## *Gardien Party*

Conception et réalisation, **Mohamed El Khatib, Valérie Mréjen**

Avec 7 agents de surveillance de musées

Image, **Yohanne Lamoulère**

Montage, **Emmanuel Manzano**

Scénographie, **Louise Sari**

Assistant projet, **Vassia Chavaroche**

Collaboration linguistique, **Marianne Segol, Iris Raffetseder, Ludmila Anisimova**

Production Zirlib // Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme *New Settings* // Coproduction Malraux, scène nationale Chambéry Savoie ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; Théâtre Garonne - scène européenne (Toulouse) ; Le Grand T - Théâtre de Loire-Atlantique (Nantes) ; TANDEM, scène nationale (Douai-Arras) ; Théâtre de Choisy-le-Roi - scène conventionnée d'intérêt national, en coopération avec PANTHEA ; Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec l'aide du Festival ActOral et Montévidéo et du Théâtre Vidy-Lausanne // Avec le soutien du CNAP - Centre National des Arts Plastiques (Paris), de l'Institut français dans le cadre du programme Théâtre Export // En partenariat avec le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Vienne), le Musée national d'art moderne Centre Georges-Pompidou (Paris), le Museum of Modern Art (New York), le MUDO - Musée de l'Oise (Beauvais), le Moderna museet (Stockholm), le Musée de l'Ermitage (Saint-Pétersbourg), les Musées des beaux-arts d'Orléans et de Nantes, le Musée d'art contemporain de Marseille, le Musée cantonal des beaux-arts (Lausanne)

En partenariat avec France Inter



**CENTRE POMPIDOU AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE**

Mer. 15 au dim. 26 septembre

**MAC VAL**

**AVEC LE THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI ET LE THÉÂTRE  
JEAN VILAR DE VITRY-SUR-SEINE**

Ven. 3 au dim. 5 décembre

-----

Durée estimée : 1h15

« Les gens ne nous demandent pas grand chose. Matisse, Chagall et les toilettes. » Partis à la rencontre de gardiens de musées du monde entier, Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen en restituent la vie routinière et la vie intérieure, en invitant sur scène sept agents de surveillance de tous horizons.

Ici, les agents ne sont pas dans le coin d'une pièce à nous observer. Ils sont en face de nous et c'est nous qui les regardons. Les gardiens de notre patrimoine artistique nous parlent, droit dans les yeux, de leur quotidien. Ennui et vigilance ; immobilité du corps, mobilité du regard ; réalité pragmatique de la surveillance et fictions qu'ils composent pour tuer la monotonie. Collectées dans les musées de Paris, Lausanne, Vienne, Téhéran, New York, Saint-Pétersbourg, Marseille, Hambourg, Aubusson, Prague, Orléans ou Lisbonne, ces paroles nous livrent un regard inédit sur notre amour de l'art. Valérie Mréjen et Mohamed El Khatib, qui portent avec délicatesse et facétie une très haute idée du portrait, dépeignent avec cette collaboration originale un paysage muséal insoupçonné.

### **CONTACTS PRESSE :**

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**Centre Pompidou**

Opus 64 : Arnaud Pain, Aurélie Mongour

01 40 26 77 94 | opus@opus64.com

**MAC VAL**

Anne Samson Communications

01 40 36 84 34 | morgane@annesamson.com

# ENTRETIEN

## **Comment est né le projet de Gardien Party ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** L'envie de travailler ensemble. Après avoir vu et apprécié nos travaux respectifs, nous avons eu envie de prolonger notre affinité par une expérience esthétique. Notre curiosité à l'égard des musées a rapidement constitué un terrain de recherche fécond pour poser la question du regard. Qui regarde quoi dans l'espace du musée ?

## **En quoi la parole de gardiennes et de gardiens de musées a-t-elle éveillé votre curiosité ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** C'est un angle mort dans le dispositif muséal. Et, paradoxalement, ce sont les meilleurs observateurs de la vie de ces lieux d'exposition. Certains ont choisi cette situation, d'autres la subissent, mais tous développent un rapport singulier au monde de l'art, à la fois envers les œuvres et les visiteurs.

**Valérie Mréjen :** Il se trouve que j'ai exercé ce job pendant quelques mois au château de Versailles lorsque j'étais étudiante. Cette expérience m'a marquée, dans le rapport au temps et au fait de se sentir transparent.

## **Comment avez-vous choisi les musées, lieux de ces rencontres ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Nous avons séjourné dans les musées des villes où nos projets nous ont menés pendant deux ans, notamment à Stockholm, à Vienne, à New York, Saint-Pétersbourg et bien sûr à Paris. La diversité des situations a guidé les rencontres. Cela nous a aussi donné l'occasion de comprendre comment fonctionnent les différentes institutions. Le travail n'est pas le même selon que vous êtes au MoMa ou au Louvre, ou dans un écomusée en Bretagne.

## **Quelles questions avez-vous posées à ces gardiennes et ces gardiens ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Ce sont davantage des conversations au long cours qui permettent de comprendre la trajectoire des personnes rencontrées. Comment sont-elles arrivées au musée, et comment vivent-elles leur travail au quotidien ?

## **Comment avez-vous sélectionné celles et ceux que vous souhaitiez inviter à jouer sur scène ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** La diversité des situations professionnelles, des personnalités et des langues a guidé notre choix. Après, au-delà de leur « talent » de gardien, c'est leur curiosité et leur envie de faire confiance à des inconnus qui font le reste.

## **Y a-t-il des rencontres, des situations ou expériences qui vous ont particulièrement marquées au cours de vos recherches ?**

**Valérie Mréjen :** Contrairement à Mohamed, qui a plutôt rencontré les agents sur place dans les musées pendant leurs horaires de travail, j'ai surtout vu les gens en dehors de leur lieu de travail, au café par exemple, après les avoir contactés via des connaissances communes. Je n'ai donc pas vraiment d'histoires liées aux situations, mais plutôt aux récits eux-mêmes. Ce qui revenait le plus souvent, je crois, était l'étonnement des agents face à notre envie de les rencontrer pour parler avec eux. Il y avait même une certaine appréhension, une timidité.

## **Pourquoi ce dispositif frontal, un tête-à-tête avec le public ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** L'idée est d'avoir une vraie proximité avec les agents et de les placer au centre du regard, de les sortir de leur retrait habituel. Les salles de musée sont plutôt des espaces de circulation. On peut quelquefois s'y asseoir pour contempler une œuvre plus longuement mais il est rare de rester sur place plus de quelques minutes. Nous avons envie de créer une situation inhabituelle aussi bien pour le public que pour les agents.

## **Quelle méthode avez-vous adoptée pour écrire à quatre mains ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** La même que pour cette interview. Nous sommes bien en peine de définir une méthode ou de savoir qui parle.

## **Comment envisagez-vous les répétitions avec des personnes de langues différentes ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Ça oblige à une certaine économie de la parole et à une concentration accrue sur la présence. Dans les musées, cette question est omniprésente car les gardiens doivent répondre ou s'adresser à des visiteurs dont ils ne parlent pas toujours la langue.

## **Pourquoi tenez-vous à garder toutes les langues d'origine sur scène ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Chaque expérience est singulière et la langue concrétise littéralement ce paysage singulier. Cela offre quelque chose d'à la fois intime, une langue maternelle, et constitue également une alternative à l'anglais « standard », communément appliqué dans l'ensemble des musées du monde.

## **Cette pièce est en quelque sorte une exploration parallèle, de l'intérieur, ou en coulisses, des musées. Quel en est l'enjeu pour le public ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Il s'agit d'entendre une parole inédite de ceux qui, dans les musées, sont à la fois les plus visibles et les plus ignorés par les visiteurs. En acceptant ce déplacement du regard, on s'offre la possibilité d'appréhender un autre rapport à l'art et à ses modalités de partage.

## **Que nous raconte-t-elle de la «surveillance» ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Le fait qu'il reste indispensable d'avoir de vrais humains pour veiller sur les œuvres et dissuader les visiteurs de leur envie de toucher. Que la fonction sécuritaire demeure marginale quand on considère les gardiens comme le système épidermique du musée. Ils sont là pour surveiller mais aussi pour créer du lien avec l'extérieur, même si ce lien reste souvent très infime. L'exercice symbolique de la surveillance n'est pas le même selon que vous surveillez un Matisse ou un parking.

## **Comment les périodes de confinement se sont traduites dans les musées ?**

**Mohamed El Khatib et Valérie Mréjen :** Cette crise a aussi beaucoup affecté les musées et les agents auront sans doute beaucoup à raconter sur ces longues semaines hors du cadre habituel, sans horaires ni touristes... D'autant que l'expérience épidémique est variable d'un pays à l'autre. En tout cas, habituellement, seules les œuvres sont confinées ; là, ce sont les visiteurs.

# BIOGRAPHIES

**Mohamed El Khatib, vous faites partie des artistes les plus accompagnés par le Festival d'Automne : que signifie pour vous cette fidélité (dans les deux sens) ?**

**Mohamed El Khatib :** Le Festival a offert une formidable caisse de résonance à mon travail, notamment sur le plan international, et c'est précieux pour un artiste de pouvoir inscrire son travail dans la durée dans une relation de confiance. Cela permet de prendre des risques et d'avoir une liberté totale dans sa recherche artistique.

**Avez-vous des projets à venir ?**

**Mohamed El Khatib :** Dans un calendrier tout-à-fait indéterminé, une performance avec Massimo Furlan avec des arbitres de football internationaux, une pièce avec des personnes de plus de 75 ans et un film avec les enfants de *La Dispute*.

**Et vous, Valérie Mréjen, quels sont vos projets ?**

**Valérie Mréjen :** La sortie d'une monographie chez Manuella éditions, *Palais des Glaces*, dans lequel j'ai fait l'inventaire, en les classant tant bien que mal, des travaux réalisés depuis une vingtaine d'années. Il sera accompagné de textes de Thomas Clerc, Bertrand Schefer, et d'un entretien avec Laurent Mauvignier. Et deux documentaires, l'un sur des adolescents au Liban et l'autre sur quelques étudiants des Beaux-Arts de Paris. Enfin, nous avons imaginé ensemble la création d'un centre d'art dans un EHPAD à Chambéry.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

## Mohamed El Khatib

Auteur, metteur en scène et réalisateur, Mohamed El Khatib développe des projets de fictions documentaires singuliers dans le champ de la performance, de la littérature ou du cinéma. À travers des épopées intimes, il invite tour à tour un agriculteur, une femme de ménage, des marins, à co-signer avec lui une écriture du temps présent. Après *Moi, Corinne Dadat* qui proposait à une femme de ménage et à une danseuse classique de faire un point sur leurs compétences, il a poursuivi son exploration de la classe ouvrière avec la pièce monumentale, *STADIUM*, qui convoque sur scène 58 supporters du Racing Club de Lens. Mohamed El Khatib a obtenu le Grand Prix de Littérature dramatique 2016 avec la pièce *Finir en beauté* dans laquelle il évoque la fin de vie de sa mère. Son texte *C'est la vie*, primé par l'Académie française, vient clore ce cycle sur la question du deuil. Enfin, c'est au cinéma qu'il aborde la question de l'héritage dans son dernier film *Renault 12*, road movie entre Orléans et Tanger. En 2021, il présente au Festival d'Automne à Paris *Boule à neige* avec Patrick Boucheron. Mohamed El Khatib est artiste associé au Théâtre de la Ville à Paris, au Théâtre National de Bretagne et à l'Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry.

### Mohamed El Khatib au Festival d'Automne à Paris :

- 2017 *C'est la vie* (Théâtre Ouvert – Centre national des Dramaturgies Contemporaines)  
*Stadium* (Théâtre de la Colline et tournée en IDF)
- 2018 Conversation avec Alain Cavalier  
(Nanterre-Amandiers CDN)
- 2019 *La Dispute* (Théâtre de la Ville - Espace Cardin ;  
Théâtre du Beauvaisis ; Théâtre de Choisy-le-Roi)
- 2021 *Boule à neige* (La Villette)  
*La Dispute* (Théâtre de Sénart, Points communs)  
*C'est la vie* (Théâtre de Choisy-le-Roi)

## Valérie Mréjen

Issue d'une école d'art, Valérie Mréjen écrit et réalise des films, commence par éditer des livres d'artiste avant de tourner ses premières vidéos. Elle a réalisé des documentaires (*Pork and Milk*, 2004, *Valvert*, 2008, *Quatrième*, 2018) et des fictions (*En ville*, quinzaine des réalisateurs Cannes 2011, *Enfant chéri*, 2016, co-réalisés par Bertrand Schefer). Elle a publié *Mon grand-père*, 1999, *L'Agrume*, 2001, *Eau sauvage*, 2004, aux éditions Allia, et *Forêt noire*, 2012, *Troisième personne*, 2017 aux éditions P.O.L. Elle est représentée par la galerie Anne-Sarah Bénichou à Paris. Artiste associée au TNB à Rennes, elle signe en 2018 l'adaptation de *La Dame aux camélias* mise en scène par Arthur Nauzyciel et crée avec Albin de la Simone un *Carnaval des animaux* d'après Saint-Saëns. Son spectacle tout public *Trois Hommes verts*, créée en 2014 au T2G est repris en 2020 pour le festival du TNB à Rennes.

## ROBERT WILSON LUCINDA CHILDS

*I was sitting on my patio this guy  
appeared I thought I was hallucinating*

Texte, conception, mise en scène, **Robert Wilson**  
Co-mise en scène, **Lucinda Childs**  
Avec **Christopher Nell** et **Julie Shanahan**  
Costumes, **Carlos Soto**  
Metteur en scène associé, **Charles Chemin**  
Collaboration à la scénographie, **Annick Lavallée-Benny**  
Collaboration aux lumières, **Marcello Lumaca**  
Design sonore, **Nick Sagar**

Production Théâtre de la Ville-Paris  
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de Dance Reflections de Van Cleef & Arpels  
En association avec EdM Productions - Elisabetta di Mambro

DANCE  
REFLECTIONS  
BY  
VAN CLEEF & ARPELS

Quarante-quatre ans après la création d'*I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, Robert Wilson et Lucinda Childs transmettent à deux nouveaux interprètes leur rôle dans ce solo dédoublé.

C'est un spectacle de rupture, *I was sitting on my patio...* Robert Wilson le monte en 1977, un an à peine après la création d'*Einstein on the Beach* et son énergie entêtante. Un monologue sans drame y déverse un flot insensé d'associations d'idées, serti dans l'épure d'une scène en noir et blanc et animé d'une gestuelle anguleuse puis fiévreuse. Ce zapping verbal, débité une première fois par Robert Wilson lui-même dans un saisissement hagard, est repris à l'identique par Lucinda Childs qui lui imprime l'expressivité d'un effondrement intérieur. Minimalisme clinique, austérité formelle au prisme de ses contradictions. Rien n'arrive – surtout pas « ce type » [*this guy*] annoncé dès le titre et les tout premiers mots du texte ; rien n'arrive et tout se passe ; tout se passe et repasse dans la différence de soi, et repassera comme tourne un manège.

### THÉÂTRE DE LA VILLE - ESPACE CARDIN

Mer. 20 septembre au sam. 23 octobre

-----

Durée : 1h

À partir de 16 ans

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Ville

Audrey Burette

01 48 87 84 61 | [aburette@theatredelaville.com](mailto:aburette@theatredelaville.com)



© Ullstein Bild via Getty Images

# BIOGRAPHIES

## Robert Wilson

Né à Waco, Texas, Robert Wilson est un des artistes les plus éminents du théâtre et des arts visuels. Son travail pour la scène intègre une grande variété de médiums, dont la danse, le mouvement, la lumière, la sculpture, la musique et le texte. Ses images frappantes sur le plan esthétique sont chargées d'émotions et ses productions lui ont valu les éloges du public et de la critique du monde entier.

Après une formation à l'Université du Texas et au Pratt Institute à Brooklyn, Robert Wilson, au milieu des années 1960, fonde le collectif Byrd Hoffman School of Byrds à New York, et développe ses premières œuvres personnelles dont *Le Regard du sourd (Deafman Glance, 1970)* et *Une lettre pour la Reine Victoria (A Letter for Queen Victoria, 1974-1975)*. Avec Philip Glass, il écrit l'opéra phare *Einstein on the Beach (1976)*. Il a collaboré avec de nombreux écrivains et musiciens, notamment, Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed, Jessye Norman et Anna Calvi. Il a également marqué de son empreinte des chefs-d'œuvre comme *La Dernière bande* de Beckett, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Faust* de Goethe, *L'Odyssée* d'Homère, *Les Fables* de La Fontaine, *Madame Butterfly* de Puccini, *La Traviata* de Verdi et *L'Œdipe* de Sophocle. Les dessins et les peintures de Robert Wilson ont été présentés dans des centaines d'expositions collectives ou personnelles dans le monde entier, et figurent dans des collections privées et publiques. En 2013, il présente dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, l'exposition Le Louvre invite Robert Wilson / Living Rooms au Louvre, ainsi que *Peter Pan* avec CocoRosie au Théâtre de la Ville. En 2019, il adapte *Le Livre de la Jungle* au Théâtre de la Ville toujours avec CocoRosie.

Robert Wilson a reçu de nombreux prix, dont deux prix Ubu et le Lion d'or de la Biennale de Venise (Italie) et un Laurence Olivier Award (G-B), il a aussi été nommé au prix Pulitzer. Il a été élu à l'Académie américaine des arts et des lettres, ainsi qu'à l'Académie allemande des arts et il est récipiendaire de huit doctorats Honoris Causa. La France l'a nommé commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres (2003) et officier de la Légion d'Honneur (2014) ; il est également officier de l'ordre du Mérite en Allemagne (2014).

Robert Wilson est le fondateur et directeur artistique du Watermill Center, un laboratoire pour les arts situé à Water Mill dans l'État de New York.

## Robert Wilson au Festival d'Automne à Paris :

- 1972 *Ouverture* (Musée Galliera)  
*Vingt-quatre heures* (Opéra Comique)
- 1974 *A Letter for Queen Victoria*, opéra, musique d'Alan Lloyd (Théâtre des Variétés)
- 1976 *Einstein on the Beach* avec Philip Glass (Opéra Comique)
- 1979 *Edison* (Théâtre de Paris)
- 1982 *Die Goldenen Fenster* (Théâtre Gérard Philipe)
- 1983 *The CIVIL WarS, A Tree is Best Measured When It is Down* (Théâtre de la Ville)
- 1984 *Medea*, opéra. Musique de Gavin Bryars (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1986 *Alcestis* (MC 93)
- 1987 *Hamletmachine* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 1990 *The Black Rider* (Théâtre du Châtelet)
- 1991 Exposition *Mr Bojangles' Memory* (Centre Pompidou)
- 1992 *Einstein on the Beach*, avec Philip Glass, Chorégraphie Lucinda Childs (MC93)  
*Docteur Faustus Lights the Lights* (T2G)
- 1993 *Orlando* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 1994 *Une femme douce* (MC93 Bobigny)
- 1995 *Hamlet a Monologue* (MC93 Bobigny)
- 1997 *La Maladie de la mort* (MC93 Bobigny)
- 2006 *Quartett* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
- 2009 *L'Opéra de quat'sous / Berliner Ensemble* (Théâtre de la Ville)
- 2011 *Lulu / Berliner Ensemble*, musique de Lou Reed (Théâtre de la Ville)
- 2013 *The Old Woman* (Théâtre de la Ville)  
Le Louvre invite Robert Wilson / Living Rooms  
*Peter Pan - CocoRosie* (Théâtre de la Ville)  
*Einstein on the Beach - Philip Glass* (Théâtre du Châtelet)
- 2019 *The Jungle Book* (Théâtre de la Ville)

## Lucinda Childs

Née en 1940, Lucinda Childs entame sa carrière de chorégraphe en 1963, à la Judson school à New York. Formée, entre autres, par Merce Cunningham, elle devient l'un des chefs de file de la « danse post-moderne » américaine dans les années 1970. En 1976, Robert Wilson la choisit pour le rôle principal d'un opéra composé par Philip Glass, *Einstein On the Beach*, lui permettant ainsi d'accéder à la reconnaissance internationale. À la suite de cette expérience, elle revient à la danse et s'oriente vers le minimalisme. À partir de 1979, elle travaille avec plusieurs compositeurs et concepteurs sur une série de productions à grande échelle, dont la première fut *Dance*. Ses créations épousent la structure musicale des œuvres composées par Philip Glass, Steve Reich ou Henryk Górecki, rendant perceptible les infimes variations de ces musiques répétitives. Elle s'intéresse à la géométrie de la danse, découpe inlassablement l'espace à travers des chemins toujours semblables - parallèles, cercles, diagonales - sur lesquels elle construit un réseau serré de petits mouvements répétitifs. Elle se sert de la répétition pour plonger le spectateur dans un état de transe, l'entraînant loin dans un monde intérieur. Plusieurs compagnies lui ont commandé des œuvres originales. Parmi celles-ci, on peut citer le Ballet de l'opéra national de Paris, le Pacific Northwest Ballet, le Ballet du Deutsche Oper Berlin, le Ballet de l'Opéra national de Lyon, la compagnie Rambert, le Bayerisches Staatsballett et les ballets de Monte-Carlo. Lucinda Childs est également la chorégraphe de la production de *Salomé* de Luc Bondy, créée à Salzbourg en 1992, et au Royal Opera Covent Garden en 1995, ainsi que de *Macbeth* pour le Scottish Opera en 1999. Elle a collaboré avec le metteur en scène Peter Stein sur la production *Moïse und Aaron* au Nederlandse Opera, *Orfeo ed Euridice* de Gluck pour l'Opéra de Los Angeles, *Farnace* de Vivaldi et une nouvelle production de John Adams, *Dr Atomic*, pour l'Opéra du Rhin en 2014. Elle a, plus récemment, chorégraphié et dirigé Alessandro de Handel, avec dans le rôle principal, Max Emanuel Cenčić. En 1995, elle met en scène son premier opéra, *Zaïde*, pour le Théâtre de la Monnaie. À partir de 1996, elle collabore une nouvelle fois avec le metteur en scène Robert Wilson en tant qu'interprète dans sa production de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras avec Michel Piccoli. En 1998, elle participe à l'Opéra WhiteRaven, créé par Philip Glass et Robert Wilson. Elle crée en 2003 sa version de *Daphnis et Chloé* pour le Grand Théâtre de Genève. En 2016, le Festival d'Automne à Paris lui consacre un Portrait après plus de 35 ans de collaboration.

Lucinda Childs reçoit la bourse Guggenheim en 1979 et le nea/neFa American Masterpiece Award en 2009. En 2004, elle est élevée au rang de Commandeur de l'ordre des arts et des lettres. Dans ses projets, elle prévoit une nouvelle collaboration avec Philip Glass et James Turrell.

## Lucinda Childs au Festival d'Automne à Paris :

- 1979 Chorégraphie de Lucinda Childs (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1983 *AVAILABLE LIGHT* (Théâtre de la Ville)
- 1991 *Rhythm Plus* (Théâtre de la Ville)  
*Dance* (Théâtre de la Ville)
- 1993 Création pour douze danseurs *Available Light* (Théâtre de la Ville)  
*Concerto* (Théâtre de la Ville)
- 1995 *Kengir* (Théâtre de la Ville)  
*Commencement...* (Théâtre de la Ville)
- 2003 *Underwater, Dance* (Théâtre de la Ville)
- 2014 *Dance* (Le Forum - Blanc-Mesnil / Théâtre de la Ville)
- 2015 *AVAILABLE LIGHT* (Théâtre de la Ville)
- 2016 Portrait Lucinda Childs  
*Early Works*  
(CDN, MC93, La Commune d'Aubervilliers)  
Lucinda Childs, Nothing Personal (CND, Pantin)  
*Dance* (Théâtre de la Ville,  
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)  
*AVAILABLE LIGHT* (Théâtre du Châtelet)  
*Trois Grandes Fugues* (Maison des Arts Créteil,  
Théâtre du Beauvaisis, L'apostrophe - Théâtre des  
Louvrais, Théâtre-Sénart, Nanterre-Amandiers)





# LUCA GIACOMONI

## *Hamlet*

Mise en scène, **Luca Giacomoni**

D'après *Hamlet* de William Shakespeare

Avec **Olivier Constant, Laure Darras, Valérie Dréville, Élodie Franques, Tarik Kariouh, Vicente Olivier, Serge Nail, Édouard Penaud, Fabrice Pesle, Louis Plesse, Quentin Vernede**

Piano et chant, **Nathalie Morazin**

Traduction, **Jean-Michel Déprats**

Dramaturgie, **Sarah Di Bella**

Assistants mise en scène, **Paola Pelagalli, Leïla Blier**

Collaboration artistique, **Agnès Adam, Giuseppina**

**Comito**

Danse des couteaux, **Davide Monaco**

Costumes, **Cécile Laborda**

Objets, **Jacopo Leone**

Lumières, **Bartolo Filippone**

Production WHY THEATRE

En partenariat avec le GHU Paris Psychiatrie et Neurosciences

Coproduction et coréalisation Le Monfort Théâtre (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la Ville de Paris, la DRAC Île-de-France, la Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique, la Fondation de France, la Fondation Humanités, Digital et Numérique, la Fondation L'Accompagnatrice // Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National (Paris) // Résidences de création au Nouveau Gare au Théâtre (Vitry-sur-Seine), au Monfort Théâtre (Paris), au Préau, centre dramatique national de Normandie-Vire, à La Villette (Paris), au Carreau du Temple (Paris), au T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national, à la Ménagerie de Verre (Paris)

**Luca Giacomoni adapte *Hamlet* sous la forme d'une partition théâtrale et musicale pour douze acteurs, professionnels et non-professionnels. Il fait du classique de Shakespeare le matériau d'une réflexion sur le rapport au réel, et le point de départ d'une recherche théâtrale sur l'invisible.**

Construit comme une symphonie en trois mouvements, mêlant récit et musique, *l'Hamlet* de Luca Giacomoni fait du plateau le laboratoire d'une interrogation vivante sur le sens même de l'expérience théâtrale. Après *Iliade* (2016), créé avec le centre pénitentiaire de Meaux, et *Métamorphoses* (2020), avec la Maison des femmes de Saint-Denis, le texte de Shakespeare est le premier grand récit de la culture occidentale que le metteur en scène choisit spécifiquement pour sa force théâtrale. Luca Giacomoni collabore cette fois avec des personnes ayant eu des expériences dites « psychotiques ». *Hamlet* travaille la question de la perception du réel, les frontières invisibles entre vrai et illusoire – matériau éminemment théâtral, mais que le spectacle aborde, aussi, littéralement, à travers les expériences vécues de ses interprètes.

### LE MONFORT

Mer. 29 septembre au sam. 9 octobre

-----

Durée estimée : 2h15

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Le Monfort

Maison Message : Virginie Duval

contact@maison-message.fr | 06 10 83 34 28

# ENTRETIEN

***Vos projets théâtraux ont en commun de partir de récits classiques, fondateurs de notre culture – qu'il s'agisse d'Hamlet de Shakespeare, des Métamorphoses d'Ovide, de l'Illiade d'Homère, ou encore d'Edipe Roi de Sophocle... Qu'est-ce qui guide le choix de ces textes et de ces récits ? En quoi vous semblent-ils actuels ? Et comment travaillez-vous à leur adaptation ?***

**Luca Giacomoni :** À mes yeux, l'écriture est une forme d'architecture : un point d'équilibre entre esthétique et utilité, beauté et usage. Certains textes me semblent mieux construits, moins idéologiques, plus ouverts. Ils arrivent à saisir la complexité du vivant dans la totalité de son spectre – et cela me donne envie de les habiter. Dans ces œuvres, l'être humain n'est pas réduit à un fait psychologique ou sociologique. Ces dimensions – fondatrices sur un plan « horizontal », pour ainsi dire – existent en articulation avec une autre dimension, qu'on pourrait appeler « verticale ». Les personnages d'Homère, Shakespeare ou Sophocle – mais aussi de Büchner, Kleist ou Dostoïevski, qui sont en chantier en ce moment – sont pris dans une relation verticale avec quelque chose de plus grand, qui les dépasse. Ces auteurs savent « qu'il y a plus de choses au ciel et sur la terre que n'en peut rêver notre philosophie », et ils ont eu le courage de bâtir leur œuvre autour de cette énigme. Leur actualité ne m'intéresse pas : je cherche plutôt des indications sur ce que nous sommes, ce que nous pouvons être. Mais dans cette recherche, je n'oublie pas que le théâtre est un art charnel, et qu'il n'y a pas de littérature sous la peau d'un être humain. Du coup, une élaboration s'impose. Je pense qu'un texte doit être toujours au service de l'acte théâtral, et pas l'inverse. J'essaie donc de réduire ce qui fait « bruit », dans la pièce, afin d'entendre mieux, au plateau, ce qui représente un « signal ». Le bruit est, par exemple, un langage qui ne nous appartient plus – comme les aventures des dieux de l'Olympe – ou bien la couche de vernis que le Romantisme a posée sur le théâtre baroque. Ce « bruit » nous éloigne du battement du cœur de la pièce, de sa pulsation intime. Je travaille donc par soustraction : que doit-on enlever pour faire vivre ce qui se cache derrière les mots ? Que doit-on sacrifier ? La fidélité à un texte est un faux problème : ce qui compte vraiment est notre capacité à renoncer à ce qui nous éloigne de l'essentiel.

***Vos dernières créations sont des projets collectifs, que vous avez menés avec différentes structures : le centre pénitentiaire de Meaux en 2016 pour l'Illiade, la Maison des femmes de Saint-Denis pour Métamorphoses en 2020, et un groupe en suivi psychiatrique au GHU Paris pour Hamlet. Qu'est-ce qui vous a amené à développer ce type de projet ? Comment se mettent en place et se déroulent ces collaborations ? Comment les éventuelles contraintes, ou les particularités des modes de fonctionnement de ces institutions, façonnent-elles le travail ?***

**Luca Giacomoni :** Quand je commence une nouvelle création, je cherche avant tout le bon terrain : où vivent aujourd'hui Woyzeck, Antigone, ou les frères Karamazov ? Qui peut comprendre – non pas de manière intellectuelle, mais par l'expérience directe – la trajectoire d'Agamemnon, ou celle d'Ophélie ? Voilà les questions que je me pose. *Illiade*, par exemple, a vu le jour au centre pénitentiaire de Meaux, dans le cadre d'un plan de lutte contre l'islam radical. En détention, j'ai connu des hommes qui incarnaient à mes yeux les héros et les rois du mythe grec : ils étaient parfaits pour donner corps à ce poème.

*Métamorphoses* est né deux ans plus tard à la Maison des Femmes de Saint-Denis : entendre dans les moindres détails des histoires de viol, d'inceste, ou de mutilations génitales a fait naître en moi le désir de porter sur scène Daphné, Io, ou encore Procné et Philomèle. Parce que le mythe reste, selon moi, l'outil plus approprié pour raconter – avec la pudeur et la précision requises – la brutalité du réel. Pour *Hamlet*, je suis allé moi-même à la rencontre des personnes ayant eu des expériences dites « psychotiques » : entente des voix, hallucinations, troubles de la personnalité, etc. L'invisible étant l'axe central de la pièce, il fallait réunir une équipe sensible à ce sujet. Comme vous pouvez l'imaginer, la nature de ces projets demande une longue période d'immersion, qui peut parfois durer des années et qui s'apparente presque à de l'ethnographie. Chaque fois, cela demande la mobilisation de beaucoup d'énergie, de moyens publics et privés, de professionnels de la culture, des sciences humaines et sociales, œuvrant conjointement dans une seule et même direction. Les contraintes des différentes structures, la taille des espaces à disposition, les conditions de vie des personnes engagées – qui parfois n'ont aucune familiarité avec le théâtre –, tout cela influence profondément le résultat final.

***Pour Hamlet, vous avez travaillé avec une équipe d'acteurs professionnels et non professionnels. Comment se sont passés les échanges entre les acteurs, quelle expérience cela a été pour les uns et les autres, et pour vous, de diriger une telle troupe ?***

**Luca Giacomoni :** Quand on réunit au plateau des acteurs professionnels et non professionnels, il devient primordial de trouver un terrain d'entente. « Diriger une troupe » veut alors dire : indiquer une direction, orienter le regard vers un horizon commun. Comment y parvenir ? Chaque création est une tentative de réponse. C'est loin d'être facile, surtout face à des personnes ayant des troubles de la perception, des pertes de mémoire, ou de graves soucis de santé. Mais cette rencontre est nécessaire, surtout dans un monde qui n'hésite pas à marginaliser et à écarter les individus considérés « non productifs ». Dans le cas d'*Hamlet*, les mois de confinement m'ont obligé à commencer par petits groupes, puis à élargir les répétitions à l'ensemble de l'équipe, enfin à mettre en place un vrai travail de fond sur l'action organique (qui est au cœur des mes recherches aujourd'hui). Je pourrais dire que, en effet, cet étirement du temps a joué en notre faveur – mais le manque de visibilité et les multiples arrêts ont également représenté un handicap.

***Vous décrivez Hamlet comme une symphonie en trois mouvements, vous parlez d'une partition théâtrale et musicale, vous évoquez également le rôle des objets qui matérialisent, sur le plateau, un monde à parcourir et à créer. Quelle est la place de la musique dans ce spectacle ? Comment articulez-vous les différents éléments du spectacle – musicaux, plastiques, textuels – dans votre processus de création ?***

**Luca Giacomoni :** La musique est présente dans toutes mes créations, car elle témoigne de l'invisible. Et le peu d'objets qui sont convoqués au plateau sont là seulement pour nous ouvrir au champ de la métaphore. Car la métaphore est une nourriture essentielle, qui se fait de plus en plus rare dans nos sociétés obsédées par le réalisme. À mon sens, le théâtre devrait être une expérience brûlante, accomplie avec des moyens pauvres, réduits à l'essentiel : le corps, la voix, l'ima-

# BIOGRAPHIE

## Luca Giacomoni

ginaire, rien de plus. Je défends un théâtre sans écrans, sans micros, sans aucune technologie. Idéalement, on devrait même éviter les lumières. On devrait pouvoir jouer dans un terrain vague, sur une plage, ou au milieu d'une forêt, peu importe. Nous vivons dans une époque marquée par l'effondrement des environnements, l'émergence de nouveaux virus, le réchauffement climatique – intuitivement, je pense que dans les années à venir le théâtre sera d'une simplicité radicale.

**Votre travail est traversé par la question « pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? ». Comment ce spectacle participe-t-il à votre réflexion sur le sens du théâtre ?**

**Luca Giacomoni :** C'est la question centrale, à laquelle revenir sans cesse : pourquoi le théâtre ? La structure qui porte mes projets s'appelle justement Why Theatre. Quand j'ai choisi ce nom, en 2013, c'était pour moi une forme de rappel : quel est le but de nos efforts ? Quel est le véritable enjeu ? La qualité d'une œuvre tient à la nécessité qui l'anime, et *Hamlet* est de toute évidence la pièce idéale pour le comprendre. Dans un monde bâti sur le mensonge, le théâtre est l'espace où le vrai peut éclore. Shakespeare le dit clairement : il s'agit de tendre un miroir à la nature humaine, porter un regard lucide sur nous-mêmes, et y faire face. En ce sens, le théâtre est certainement un lieu de vérité. Un des derniers peut-être ?

**Propos recueillis par Yaël Kreplak**

Luca Giacomoni est metteur en scène, directeur artistique de la compagnie Why Theatre et co-fondateur de Why Stories, premier laboratoire de création entièrement dédié à l'art de la narration. Après une maîtrise en Lettres et Philosophie à l'Université de Bologne, il étudie avec Manlio Iofrida le structuralisme linguistique et le formalisme russe. En 1998 à Venise, il participe à Penser l'art, règle et anarchie, une masterclass animée par le philosophe Jean Baudrillard, le sémiologue Paolo Fabbri et l'artiste Joseph Kosuth. Il poursuit sa recherche avec Jairo Cuesta et Jim Slowiak – anciens collaborateurs de Jerzy Grotowski – et Eugenio Barba, sur le projet Università del Teatro Eurasiano. Pendant cinq ans il suit le travail de Gennadi N. Bogdanov, héritier de la biomécanique de Meyerhold, jusqu'à la réalisation de Georges Dandin au CRT de Milan.

En 2006 il intègre à Paris l'École de Théâtre Jacques Lecoq. Par la suite, il participe à un stage avec Ariane Mnouchkine et crée, au Théâtre du Soleil, le groupe de recherche Le théâtre en dehors du théâtre. Il travaille ensuite avec Roberto Latini, Ugo Bassi, Germana Giannini, Alain Maratrat, Joëlle Bouvier, Richard Schechner et Yoshi Oida – qu'il accompagne dans la mise en scène de *Peter Grimes* à l'Opéra de Lyon.

Depuis, il alterne créations théâtrales et enseignement en France et à l'étranger. Il intervient aux Beaux Arts de Paris en 2018, et il est professeur invité et artiste en résidence à l'Université Catholique de Louvain pour l'année académique 2020/21.



# ÉMILIE ROUSSET LOUISE HÉMON

## *Les Océanographes*

Conception, écriture et mise en scène,

**Émilie Rousset, Louise Hémon**

Avec **Saadia Bentaïeb, Antonia Buresi**

Musique, **Julie Normal**

Conception et réalisation scénographie, **Nadia Lauro**

Création lumières, **Willy Cessa**

Costumes, **Angèle Micaux**

Regard dramaturgique, **Aurélie Brousse**

Production John Corporation

Coproduction T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Théâtre de Lorient - Centre dramatique national ; FACM ; Festival théâtral du Val d'Oise et Conseil Départemental du Val d'Oise ; Points communs, nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes - pôle européen de création // Coréalisation T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // En partenariat avec la Cinémathèque de Bretagne et les Archives de Lorient  
Action financée par la Région Île-de-France et avec la participation du DiCRÉAM

**Après *Rituel 4 : Le Grand Débat*, Émilie Rousset et Louise Hémon s'emparent des archives d'Anita Conti, première femme océanographe française, pionnière de l'écologie, première scientifique à pénétrer le monde fermé des marins et à en témoigner.**

En 1952, Anita Conti embarque sur un chalutier pour partager la dure vie des pêcheurs de morue en Atlantique, seule avec sa caméra et soixante hommes durant six mois. Cadencées par la houle incessante, les images qu'elle ramène sont rudes et poétiques. Ses prises de vues comme ses textes, réunis sous le titre *Racleurs d'océans*, font date. Militante d'avant-garde, elle pressent la nécessité du développement durable et de la protection des océans. Émilie Rousset et Louise Hémon mettent en regard les archives passées et les recherches actuelles en poursuivant leur réflexion pleine d'humour sur le discours des images. Le duo de metteuses en scène invente un dispositif théâtral composé d'images filmées en 16mm, de journaux de bord et d'interviews d'océanographes contemporaines. Sur scène, les comédiennes Saadia Bentaïeb et Antonia Buresi évoluent au son des ondes Martenot de Julie Normal. À travers les époques, l'évolution des technologies et des savoirs, que produisent les images scientifiques comme discours politique, comme potentiel poétique ?

### **T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS**

Jeu. 30 septembre au sam. 9 octobre

### **POINTS COMMUNS, SCÈNE NATIONALE / THÉÂTRE 95**

Mer. 24 et jeu. 25 novembre

-----

Durée estimée : 1h30

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **T2G - Théâtre de Gennevilliers**

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

##### **Points communs / Théâtre 95**

Arnaud Vasseur

01 34 20 14 37 | arnaud.vasseur@laportrophe.net

## ENTRETIEN

**Pour le Festival d'Automne 2018, vous prolongiez la série de films que vous menez ensemble depuis 2015 sur les rites de notre société avec le spectacle Rituel 4 : Le Grand Débat. Cette année-là, Émilie Rousset, vous présentiez également votre pièce Rencontre avec Pierre Pica puis l'année suivante Reconstitution : Le procès de Bobigny. Les Océanographes, votre nouvelle création commune aborde le discours scientifique à travers le portrait d'Anita Conti et le travail d'océanographe d'aujourd'hui. Qu'est-ce qui vous a mené à ce sujet ?**

**Louise Hémon :** En 2016, pour notre film *Rituel 3 : Le Baptême de mer*, nous nous intéressions notamment au rituel du « passage de la ligne ». Traditionnellement, en arrivant sur la ligne de l'équateur ou du cercle polaire, les marins arrêtent le bateau pour procéder au « baptême de Neptune », une fête exutoire codifiée et carnavalesque. En faisant des recherches dans les archives de la Cinémathèque de Bretagne, on découvre *Racleurs d'océans*, un documentaire de 1952 signé Anita Conti, composé d'une suite de rushes de pellicule 16 mm muets, mis rapidement bout à bout. Il s'agissait de présenter, lors de conférences, une campagne de pêche à la morue sur les bancs de Terre-Neuve. La réalisatrice n'a jamais eu le temps de travailler le montage, de le penser comme une écriture. Pourtant le film dégage une force qui nous éblouit.

**Émilie Rousset :** Ce film montre des images de marins déguisés en dieu Neptune et en pingouins, mais c'est surtout un film qui montre les gestes précis et répétés des travailleurs de la mer, les tonnes de poissons qui se déversent sur le pont. La houle incessante donne aux prises de vues une cadence hypnotisante. Nous avons voulu en savoir plus. À travers la lecture du journal de bord d'Anita Conti intitulé, comme le film, *Racleurs d'océans*, nous avons découvert celle qui est derrière la caméra. La première femme océanographe française qui, depuis le port de Fécamp, embarque à bord du chalutier Bois Rosé, seule avec sa caméra et soixante hommes pendant six mois... Elle est la première à documenter la réalité du grand métier. Elle partage la dure vie des marins sur le bateau-usine, « dans la morue, jusqu'aux cuisses » dit-elle.

**Louise Hémon :** La traversée dure 180 jours et elle en rapporte des images uniques, étant la seule prête à partir aussi longtemps, dans des conditions aussi extrêmes. Le regard d'Anita empreint de tendresse pour les travailleurs de la mer capte la brutalité de la tuerie et témoigne de la destruction massive des bêtes marines.

**Émilie Rousset :** Nous découvrons une personnalité de scientifique hors norme qui vit sa vie en poète, dans les embruns, la graisse de câbles et la tripe de poissons. Anita Conti partage ses visions à la fois sublimes et grotesques de la condition humaine, du travail féroce de la pêche en haute mer et de ces travailleurs en proie à l'immensité liquide. Nous aimons ce récit à visée scientifique et ethnographique qui se fait déborder par un esprit exalté et un humour à toutes épreuves. Elle avait pressenti la nécessité du développement durable et de la protection des océans.

**Louise Hémon :** Comme tant de femmes pionnières, son travail demeure trop méconnu. Elle a écrit, photographié, filmé, elle a été une des premières à tester le bathyscaphe avec Jean Painlevé, elle a conçu des projets de chalutier plus écologique avec le commandant Cousteau. Son livre *Racleurs d'océans* a été un best-seller dans les années 50. Mais elle est tombée dans l'oubli. Heureusement, son fils Laurent Girault-Conti a énormément œuvré pour faire perdurer sa mémoire.

**Vous avez également rencontré deux océanographes d'aujourd'hui. Comment mettez-vous en rapport leur travail avec celui d'Anita Conti ?**

**Émilie Rousset :** La modernité du combat d'Anita Conti et la beauté trouble de ses prises de vues nous ont menées jusqu'aux images actuelles de l'intelligence artificielle développées dans les laboratoires de l'Ifremer de Lorient. Nous y avons rencontré Julien Simon et son projet surréaliste baptisé « Game of Trawls » (trawls signifiant chalut en anglais). Il développe un logiciel de « reconnaissance faciale » des poissons qui permettra à un robot d'identifier en temps réel les espèces prises dans le filet. Ce projet permettra une plus grande sélectivité de cette pêche en relâchant les prises non ciblées.

**Louise Hémon :** Nous avons aussi rencontré Dominique Pelletier qui a mis en œuvre un dispositif d'imagerie sous-marine sans plongeur pour l'observation des communautés de poissons dans les habitats côtiers. Elle travaille à la préservation de la biodiversité. Nous sommes captivées par ce que les images peuvent produire comme pensée scientifique nouvelle, et par ce qu'elles transmettent à nos imaginaires, de Neptune aux robots.

**Comment articulez-vous votre écriture en cut-up à partir d'éléments de différentes natures et de différentes temporalités ?**

**Émilie Rousset :** Nous revenons d'une résidence aux Archives de Lorient pour écouter les archives sonores du « fond Anita Conti ». Alors, citons Anita elle-même : « C'est cela un carnet de bord, une liberté de chocs et d'idées cueillis au cœur d'un navire tout seul sur la mer et balancé entre les fluides qui s'affrontent. » Ses expressions pourraient qualifier l'écriture par montage et collage que nous ambitionnons.

**À ce jour, quel dispositif dramaturgique imaginez-vous ?**

**Louise Hémon :** Nous travaillons sur le hors-champ. Dans ses textes, Anita Conti décrit des scènes que nous ne voyons pas dans son film et nous donne accès à ses pensées. Le dispositif que nous cherchons est la mise en regard de ces différents éléments, de ce que l'imaginaire du spectateur va projeter et comment cette matière mentale va se télescoper avec les images du film, puis avec la description de l'imagerie contemporaine. Nous recherchons une dramaturgie de la rencontre et du glissement, en complicité avec les interprètes Saadia Bentaïeb et Antonia Buresi qui vont naviguer avec nous dans les eaux troubles de cette masse de documents.

**Vous collaborez avec Julie Normal, l'une des seules interprètes d'ondes Martenot dans le monde. Quelle place occupe la création sonore dans l'économie de la pièce ?**

**Louise Hémon :** La voix de cette curieuse invention du début du siècle, exception dans l'orchestre, est l'électricité. Passionnée de musique répétitive, Julie joue avec les capacités de son continu de l'instrument pour créer un effet de distorsion du temps et des mélodies.

**Émilie Rousset :** Les ondes Martenot évoquent un univers étrange, c'est un son très nu auquel on est peu habitué. Faire entrer en dialogue le film muet d'Anita Conti avec une musique était une manière de prolonger les sensations qu'il peut susciter.

**Avec la scénographe Nadia Lauro, à quel espace travaillez-vous ?**

**Louise Hémon :** Ensemble, nous imaginons une scénographie évolutive, non figurative, où tout serait espace de projection, mentale ou filmique. Nadia Lauro nous a proposé un espace constitué de piles et de papiers. On peut la citer : « Cet espace oscille entre l'archive (ou le journal de bord) délirante et l'imaginaire des paysages marins du grand Nord. Une dramaturgie du vent habite les lieux tout au long de la pièce, offrant une temporalité à l'espace de jeu. »

**Émilie Rousset :** Sur les bateaux, le manque de sommeil mène certains marins à la folie. Paradoxalement, les seuls moments où ils peuvent vraiment dormir, c'est pendant les tempêtes car le travail est à l'arrêt. L'espace fait écho à cet état flottant de la conscience qu'on peut atteindre lors d'extrême fatigue, entre fantasme, rêve et tension accrue pour s'accrocher à la réalité. Un espace qui donne à voir ce qu'on ne peut plus ou pas encore définir.

**Au questionnement sur le statut de l'image et de sa mise en scène, il semble que vous associez pour la première fois dans votre travail commun, une réflexion sur la technique même. Est-ce bien le cas ?**

**Émilie Rousset :** Entre les années 50 d'Anita Conti et aujourd'hui, les technologies ont énormément changé. Les images de la caméra 16mm d'Anita Conti et celles des caméras sous-marines reliées à un dispositif d'intelligence artificielle offrent un regard totalement différent sur le monde maritime. L'évolution est d'autant plus flagrante que les techniques de pêche, elles, ont très peu évolué et gardent un aspect archaïque.

**Louise Hémon :** Nous interrogeons toujours le point de vue de celui qui filme ou met en scène le film par le montage, le cadrage. Quand ce sont des robots, de qui est-ce le point de vue ?

**Émilie Rousset :** Dans cette pièce, nous ne manipulons pas de caméra sur scène comme dans *Le Grand Débat* mais, finalement, la question reste la même : nous interrogeons le rapport entre la prise de vue, l'image et le discours produit.

**Les registres du procès et du débat que vous avez précédemment traités (indépendamment et communément) ont leur part de théâtralité. Quels enjeux scéniques se posent pour Les Océanographes ?**

**Émilie Rousset :** Le dispositif interroge cette fois-ci la notion de paysage réel ou fantasmé. Quand on part en mer, on quitte le monde et les règles des terriens. On part au milieu d'une immensité liquide, hostile et dangereuse. « Je ne suis qu'une créature solide à travers le vent », aimait à dire Anita Conti. Comment appréhende-t-on collectivement cette dimension d'inconnu ? Quels en sont les récits, les images ?

**Louise Hémon :** Quand Anita Conti part sur le Bois Rosé en 1952, elle filme uniquement à la surface du bateau. Son travail est aussi de tracer les cartes des fonds marins. L'opérateur radio active une sonde de détection sous-marine mais on ne voit pas ce qu'il se passe sous la mer. C'est une histoire de projection et d'interprétation. Depuis que les caméras descendent sous l'eau, on peut mieux décrire ce paysage invisible mais, en faisant cela, est-ce que l'on perce le mystère ou bien est-ce qu'au contraire il s'agrandit ? Créer des robots capables de compter le nombre de poissons dans l'océan nous fascine car c'est une véritable quête de Sisyphe.

**Quelle attention accordez-vous aux interférences avec l'imaginaire du spectateur ?**

**Émilie Rousset :** Ce n'est pas tant une interférence qu'une proposition de dialogue. Lorsqu'on compose les textes et la mise en scène, c'est toujours pour le regard du spectateur, en laissant une large place à son imaginaire propre. Ce qui nous intéresse n'est pas tant le discours que nous pourrions délivrer que les questions que nous pouvons nous poser ensemble. Le dispositif du théâtre ou celui du cinéma permet ça.

**Louise Hémon :** L'imaginaire qu'on a des métiers de la mer est très masculin. Nous mettons en scène trois femmes : Saadia Bentaïeb, Antonia Buresi et Julie Normal. En contrechamp du plateau, le film d'Anita Conti montre un équipage de soixante hommes. Nous jouons avec cette opposition pour mieux la déjouer par l'affirmation magnifique d'Anita : « Depuis l'âge de 7 ans, je suis un vieux marin pêcheur. »

**Propos recueillis par Mélanie Jouen**

# BIOGRAPHIES

## Émilie Rousset

Au sein de la compagnie John Corporation, Émilie Rousset explore différents modes d'écriture théâtrale et performative, elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations, des films. Émilie Rousset va à la rencontre « de spécialistes », elle collecte des vocabulaires, des idées, observe des mouvements de pensée. Ensuite, elle les déplace, les décadre, et invente des dispositifs d'écoute ou des acteurs incarnent ces paroles. Une superposition se crée entre le réel et le fictionnel, entre la situation originale et sa copie. Après avoir étudié à l'école du TNS en section mise en scène, elle a été artiste associée à la Comédie de Reims. Elle a notamment signé *Mars-Watchers* au Festival Reims Scènes d'Europe. En collaboration avec les plasticiennes Hippolyte Hentgen et l'actrice Perle Palombe, elle a présenté au Centre Pompidou *Classons les peignes par le nombre de leurs dents*, une exposition performée, et la pièce, *Portrait 9 - Claude Ridder* reprise au Phénix de Valenciennes. Elle a créé *Les Spécialistes*, dispositif performatif spécialement créé au Grand Palais pour la Monumenta. *Les Spécialistes* est une pièce qui se réécrit à chaque fois en fonction du contexte d'accueil, elle a été reprise dans de nombreux théâtres, musées et festivals. Derrière la caméra, elle signe une série de films courts co-réalisés avec Louise Hémon. *Rituel 1 : L'anniversaire*, *Rituel 2 : Le vote*, *Rituel 3 : Le baptême de mer*. Créés au Centre Pompidou, ils ont été diffusés dans plusieurs festivals de cinéma et d'art vivant. En 2021, elle présente *Rituel 4 : Le Grand Débat*, mis en scène avec Louise Hémon.

### Émilie Rousset au Festival d'Automne à Paris :

- 2018 *Rencontre avec Pierre Pica*  
(Théâtre de la Cité Internationale)  
*Rituel 4 : Le Grand Débat*  
(Théâtre de la Cité Internationale)
- 2019 *Reconstitution : Le procès de Bobigny* (T2G - Théâtre de Gennevilliers, Théâtre de la Cité internationale, !POC! / Alfortville, Théâtre de Rungis, Théâtre de Chelles)

## Louise Hémon

Louise Hémon est réalisatrice, issue de l'Atelier documentaire de La Fémis et de l'Université des Arts de Bologne (Italie). Conjuguant cinéma, vidéo et installation, elle développe une pratique à la croisée du documentaire et des arts visuels. Le « réel » constitue une matière vive qu'elle sonde pour faire émerger les symboles et les mythes qui fabriquent notre imaginaire. Le surhomme, le héros, le monarque, les statues, le château, la montagne sont les figures de puissance qui traversent son travail, avec une attache particulière au corps et au décor. En 2014, elle réalise un péplum documentaire *L'homme le plus fort* diffusé sur Arte et dans des festivals internationaux. En parallèle, son travail d'art vidéo est montré au Centre Pompidou, à la Gaîté Lyrique, au Festival Actoral, au MuCEM, au Printemps de Septembre, au Tripostal, au Festival Côté Court... Pour la fondation Lafayette Anticipations, elle réalise en 2016 *Mutant Stage 5 : Cavern*, un film chorégraphique récompensé par le 1er prix du Festival International de Vidéo Danse de Braga (Portugal). Elle fait partie des jeunes cinéastes sélectionnés à la Berlinale Talents 2017. Avec le soutien d'Arte et du CNC, elle réalise *Une vie de château*, un documentaire de cape et d'épée sorti en 2019. En 2018 et 2021, elle présente au Festival d'Automne à Paris *Rituel 4 : Le Grand Débat* mis en scène avec Emilie Rousset.

### Louise Hémon au Festival d'Automne à Paris :

- 2018 *Rituel 4 : Le Grand Débat*  
(Théâtre de la Cité Internationale)
- 2021 *Rituel 4 : Le Grand Débat*  
(T2G - Théâtre de Gennevilliers)

# MOHAMED EL KHATIB

## *La Dispute*

Conception et réalisation, **Mohamed El Khatib**  
Avec, en alternance, **Aaron, Abel, Adèle, Amélie, Brune, Eloria, Ihsen, Imran, Maëlla, Malick, Saliou, Solal, Swann**

Cheffe de projet, **Marie Desgranges**  
Image et montage, **Emmanuel Manzano**  
Dispositif scénique et collaboration artistique, **Fred Hocké**  
Assistante scénographie, **Alice Girardet**  
Collaboration artistique, **Amélie Bonnin, Dimitri Hatton**  
Son, **Arnaud Léger**  
Assistant projet, **Vassia Chavaroche**  
Pratique musicale, **Agnès Robert, Mathieu Picard**  
Psychologue associé, **Marc Vauconsant**

Production Zirlib  
CoproductioN TANDEM, scène nationale (Douai-Arras) ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; Malraux, scène nationale Chambéry Savoie ; Théâtre du Beauvaisis – scène nationale (Beauvais) ; Théâtre Paul Éluard – scène conventionnée d'Intérêt national – Art et création pour la diversité linguistique (Choisy-le-Roi) ; La Coursive – Scène nationale de La Rochelle ; Scène Nationale d'Aubusson – Théâtre Jean Lurçat ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien du Théâtre Garonne – scène européenne, Spéridam

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**  
Biographie p.13

**Ici, point de marivaudages, mais une parole sans filtre à propos des disputes conjugales, signe avant-coureur de la rupture amoureuse. Parce qu'ils sont les mieux placés pour en parler – et pourtant souvent les moins entendus –, le metteur en scène Mohamed El Khatib invite les enfants de parents séparés à livrer leurs propres points de vue.**

Le réel a toujours le premier rôle dans les œuvres de Mohamed El Khatib. Ne s'interdisant aucun terrain d'investigation, il préfère l'expérience à l'expertise, la source aux digressions, les témoignages personnels aux analyses professionnelles. Aussi, loin du tableau clinique alarmant que dressent psychologues, juristes ou sociologues quant aux incidences des divorces sur la vie des enfants, il a rencontré, pendant plusieurs mois, une centaine d'enfants âgés de huit ans, de diverses origines. Comment vivent-ils la décision de leurs parents ? Quels mots mettent-ils sur cet événement crucial dans leur tout jeune parcours ? Comment considèrent-ils cette cassure d'un engagement sentimental qu'ils croyaient inconditionnel ? L'avaient-ils deviné ? Ont-ils pris parti ? Piégés dans les ruines du dédoublement de la cellule familiale, comment eux-mêmes « refont-ils » leur vie ? Façonnée par le prisme de l'enfance dès son écriture, cette fiction sur le réel de Mohamed El Khatib évolue sur un fil ténu entre audace et pudeur, émotion et espièglerie, offrant un regard inédit sur un sujet de société universel.

### ESPACE 1789 / SAINT-OUEN

Ven. 1<sup>er</sup> et sam. 2 octobre

### THÉÂTRE BRÉTIGNY

Ven. 19 novembre

### LA FERME DU BUISSON, SCÈNE NATIONALE DE MARNE-LA-VALLÉE À L'AUDITORIUM JEAN COCTEAU DE NOISIEL

Sam. 20 novembre

### L'AZIMUT / CHÂTENAY-MALABRY

5 et 6 février

-----  
Durée : 50 min

À partir de 8 ans

#### CONTACTS PRESSE :

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **Espace 1789 / Saint Ouen**

Johanne Poulet

01 40 11 55 99 | jpoulet@espace-1789.com

##### **Théâtre Brétigny**

Catherine Carrau

01 60 85 29 90 | coord@theatre-bretigny.fr

##### **La Ferme du Buisson**

Sonia Salhi

Sonia.salhi@lafermedubuisson.com

##### **L'Azimut / Châtenay-Malabry**

Myra : Rémi Fort, Valentine Arnaud

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr





# CLOTILDE HESME FABIEN GORGEART PASCAL SANGLA

*Stallone* d'après le roman éponyme  
d'Emmanuèle Bernheim

Conception, **Fabien Gorgeart, Clotilde Hesme, Pascal Sangla**

Mise en scène, **Fabien Gorgeart**

D'après *Stallone* d'Emmanuèle Bernheim (texte publié aux Éditions Gallimard)

Avec **Clotilde Hesme, Pascal Sangla**

Son et musique *live*, **Pascal Sangla**

Lumières, **Thomas Veysière**

Collaboration artistique, **Aurélie Barrin**

Production Le CENTQUATRE-PARIS

Coproduction Théâtre Sorano (Toulouse) ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien initial de l'Adami et de GoGoGo films

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**

Lise sort bouleversée de la salle de cinéma. Elle vient de voir *Rocky III*. À l'image du héros, elle décide sur le champ de quitter sa zone de confort pour réinvestir sa vie. De cette nouvelle d'Emmanuèle Bernheim, le réalisateur Fabien Gorgeart, la comédienne Clotilde Hesme et le musicien Pascal Sangla happent le tempo fulgurant et signent une première proposition scénique indocile et fiévreuse.

Après avoir découvert *Rocky III*, Lise court dans la rue. Sylvester Stallone fera désormais partie de sa vie, puisque c'est lui qui l'aura changée. Elle quitte son compagnon et sa routine, déménage, reprend ses études, s'inscrit à la boxe, rencontre un homme, fait des enfants... Tout va très vite. Sur une crête entre élan vital et obsession, Clotilde Hesme incarne cette jeune femme avec son énergie entière, sa voix, sa silhouette. Une joute musico-verbale s'installe peu à peu entre la comédienne et Pascal Sangla, musicien et inventeur talentueux, penché sur sa table de mixage, figurant ici les autres personnages de l'histoire avec quelques accessoires, improvisant là une ambiance sonore. Tout est à vue, dans une performance effrénée et vibrante au cœur de laquelle palpète cette question commune et complexe à la fois : que faisons-nous du temps qui nous est imparti ? Un bel hommage à la plume d'Emmanuèle Bernheim, autrice et critique de cinéma française, disparue en 2017.

## THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES, SCÈNE NATIONALE

Mar. 5 et mer. 6 octobre

## THÉÂTRE JEAN ARP / CLAMART

Sam. 9 octobre

## EMC - 1 THÉÂTRE ET 3 CINÉMAS / SAINT-MICHEL-SUR-ORGE

Mar. 12 octobre

## THÉÂTRE DE SARTROUVILLE ET DES YVELINES, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Mer. 13 et jeu. 14 octobre

## ESPACE 1789 / SAINT-OUEN

Ven. 15 et sam. 16 octobre

-----

Durée: 1h10

### CONTACTS PRESSE :

#### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

#### Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Véronique Cartier

01 30 96 99 36 | vcartier@tsqy.org

#### Théâtre Jean Arp / Clamart

Cécile Colle

01 71 10 74 34 | cecile.colle@valleesud.fr

#### Théâtre de Sartrouville et des Yvelines

Maison Message : Virginie Duval

contact@maison-message.fr | 06 10 83 34 28

#### Espace 1789 / Saint Ouen

Johanne Poulet

01 40 11 55 99 | jpoulet@espace

# ENTRETIEN

**La nouvelle Stallone d'Emmanuèle Bernheim, qui relate le bouleversement d'une jeune femme face à une œuvre - ici, Rocky III - a inspiré votre création : qu'est-ce qui vous touche communément dans cette histoire ?**

**Clotilde Hesme :** Cette auteure a écrit plusieurs courts récits ; elle disait elle-même qu'elle écrivait « guère épais », ce qui nous amuse beaucoup... À l'origine, Fabien, qui a eu un choc à la lecture d'un de ses romans, *Tout s'est bien passé*, m'a fait découvrir tous ses autres récits, dont *Stallone*. Or nous cherchions depuis un moment un texte qui me donne profondément envie d'aller sur scène. *Stallone* s'est imposé comme une évidence ; il y avait en lui tout ce que nous souhaitons transmettre sur un plateau. Le texte parle de cette question fondamentale : que fait-on de ce temps qui nous est donné, avant que ça ne se termine ? Dans une folle envie de retrouver le désir, « l'œil du tigre », ce récit raconte ce que peut provoquer la rencontre d'une œuvre, de celles qui changent la vie. L'histoire est celle de Lise, qui voit *Rocky III* et qui, à partir de la découverte de ce personnage de battant, incarné par Stallone, décide de reprendre ses études, de diriger sa vie, en sortant de sa zone de confort. Elle choisit de tout remettre en question. C'est le récit d'une envie de se battre, selon un fil narratif à la fois simple et très fort, qui approche quelque chose d'essentiel. C'est l'histoire d'une femme qui se libère et s'émancipe grâce à une œuvre et, en l'occurrence, une œuvre populaire.

**Fabien Gorgeart :** La prouesse de l'auteure est de parvenir avec ce récit très court à nous faire traverser sa vie à un rythme si effréné que le quotidien, aussi banal soit-il, devient, à cette vitesse, drôle, léger et romanesque. On est tellement emporté qu'on en oublie sa finitude. Et celle-ci arrive d'un coup sec. C'est en cela que le livre est bouleversant : on parle d'une femme qui se compare à Rocky, qui décide de réussir sa vie et, soudain, il y a un combat qu'elle ne va pas mener du tout, face à la maladie qui advient et va la souffler au passage.

**Dans votre adaptation, le spectre de cette mort constitue-t-il un ressort dramaturgique important ?**

**Fabien Gorgeart :** Oui, cela a beaucoup nourri nos réflexions et c'est une donnée dramaturgique très importante puisqu'il s'agit là précisément de ce que nous voulons donner à traverser, comme une forme d'expérience. C'est d'ailleurs une expérience quasi-mathématique que nous ressentons à la lecture de la nouvelle d'Emmanuèle Bernheim : donner la valeur exacte d'une vie pour en ressentir d'autant sa perte.

**Clotilde Hesme :** Il y a évidemment un vertigineux télescopage entre l'histoire de Lise et celle de son auteure - Emmanuèle Bernheim, elle-même décédée d'un cancer foudroyant en 2017. Mais le vertige ne vient pas tant de l'étrange caractère prémonitoire de la nouvelle que de l'incroyable possibilité que nous avons de pouvoir nous identifier, à travers le personnage de Lise, à son auteure. La figure d'Emmanuèle Bernheim est profondément présente pour nous, pour moi, depuis que nous y travaillons, comme si le spectacle marchait sur une série d'identifications possibles, en poupées russes ! Pour aller de *Stallone* à Fabien, il faut soulever Lise, Emmanuèle Bernheim et moi [sourire].

**Fabien Gorgeart :** Et donc je suis quoi, moi ? La plus petite poupée ? Ou la plus grosse ?

**Clotilde Hesme :** Ça dépend des jours et de ton régime alimentaire [rires] ! Il n'y a bien sûr rien de mystique dans ce que je dis ; il s'agit juste d'une fervente envie d'affirmer l'incroyable connivence que nous ressentons avec Emmanuèle Bernheim au travers de ce travail. Il faut rappeler qu'elle était

aussi scénariste et critique de cinéma, notamment aux Cahiers du Cinéma. Elle aimait elle-même les films d'action violents, et il y a de fait un rapport sensuel à la violence dans tous ses textes. Dans *Stallone*, par exemple, ce n'est pas seulement le réveil que peut produire une œuvre qu'elle raconte, mais aussi l'intérêt quasi-obsessionnel du personnage de Lise pour l'acteur Stallone et ce que ça peut créer en termes d'identifications et de troubles.

**Quel est votre propre rapport à ce cinéma d'action, ces films dits « populaires » ?**

**Clotilde Hesme :** Ah [rires], mais nous, nous avons été bercés par ça ! Ma filmographie laisse penser le contraire mais je viens d'un milieu et d'une culture populaires, nous avons cela en commun avec Fabien et nous le revendiquons !

**Fabien Gorgeart :** C'est par ce cinéma que j'ai aimé le cinéma. Si je mets de côté les secousses que l'on ressent enfant, avec lesquels on a du mal à déterminer pourquoi tel ou tel film nous remue, il n'en reste pas moins que ces films, aujourd'hui rangés dans le tiroir de la « sous-culture », sont ceux qui m'ont marqué.

**Fabien Gorgeart, c'est la première fois que vous montez une pièce de théâtre ?**

**Fabien Gorgeart :** Oui, mais cela faisait longtemps que j'avais envie de m'autoriser à le faire et je cherchais, avec Clotilde, le texte déclencheur. Je mène un parcours de cinéma qui a été long et compliqué à mettre en place, mais j'ai toujours aimé le théâtre et c'est d'ailleurs là que j'ai fait mes premières armes. Et, là aussi, j'ai eu des chocs. Par exemple, Joël Pommerat, que j'ai eu la chance de rencontrer quand j'étais tout jeune, a marqué une étape décisive dans ma perception du théâtre. Avec ce texte, *Stallone*, et pour une autre grande raison, qui s'appelle Clotilde, je me sens honnête en portant cette histoire au plateau. L'amour que j'ai pour elle, et je le dis devant elle [sourire] en tant que comédienne : corps - voix - énergie, de la même façon qu'elle a été une raison de faire un film, *Diane a les épaules*.

La plume de Bernheim m'a donné l'opportunité de faire un trait d'union entre l'endroit d'où je viens et là où j'en suis aujourd'hui. De Rocky à Rohmer, elle a réussi à faire le pont [rire]. C'est à vingt ans que j'ai découvert un film de Desplechin, à trente ans que j'ai commencé à comprendre Rohmer...

**Ce texte est non seulement un vecteur d'énergie, mais vous avez aussi choisi de le restituer sur scène.**

**Fabien Gorgeart :** Oui, 95 % du texte est dit sur scène. Sauf que le spectacle, c'est 150 % [rires] ! J'entends par là que le travail de mise en scène n'est pas tant de transpirer ce texte - c'est une évidence et presque le cadet de nos soucis -, que de donner à vivre cette expérience de lecture que nous avons ressentie. L'expérience physique du livre, ce précipité et ce précipice, c'est là ce qui nous intéresse. Dès les premières pages, nous savons que ça va se terminer, que ça va aller très vite : il y a un compte à rebours qui s'installe. Nous assumons donc complètement un objet qui est un récit, et d'y faire entrer les spectateurs.

**Clotilde Hesme :** Oui, le texte n'est pas à la première personne, mais nous nous autorisons parfois à le faire, dans des scènes de jeu avec Pascal Sangla qui, sur scène, crée toutes les musiques, mais prend aussi en charge les figures qui entourent Lise, dont bon nombre sont masculines.

**Fabien Gorgeart :** Ce sont ces allers et retours entre styles direct et indirect, entre Pascal et Clotilde, entre la musique

# BIOGRAPHIES

et le parler qui créent toute l'émotion, renforcée par le parti pris scénique d'une Clotilde d'abord quasi-immobile, en frontal derrière son micro, comme pour un concert, ne prenant l'espace que progressivement, à mesure qu'elle s'émancipe.

**La création sonore, constante dans la pièce, contribue-t-elle aussi à « faire image » ?**

**Fabien Gorgeart** : Oui, Pascal, sur le plateau avec un petit clavier, est un Géo Trouvetou disposant de quelques accessoires pour évoquer des atmosphères ou des personnages. À un moment, Lise s'adresse à son père et Pascal joue une œuvre de Schubert ; cela suffit à incarner complètement le père, et suggère même son émotion : on comprend que le père rit, du seul fait qu'il se met à jouer en accéléré. Il sait faire partager la drôlerie, autant que la mélancolie. À cet endroit, je crois que nous avons mis le doigt sur une parfaite équation entre respect du texte et création de notre propre univers, grâce au son, justement, et à un vrai échange de jeu entre Pascal et Clotilde.

Le travail de Pascal est un mélange de composition, toujours traversé de sound design, qu'il réalise à vue. Nous tenons à cette fragilité du *live*. Un canevas est écrit mais il aura toujours la possibilité de s'y mouvoir, d'improviser, comme dans une pièce de jazz qu'on n'a pas envie de terminer.

**Clotilde Hesme** : Et c'est aussi ce qui nous permet d'accéder à une strate métaphorique, de ne pas rester dans une adaptation littérale du texte.

**Est-ce également une métaphore de la création artistique ? Et comment considérez-vous la différence entre le travail au théâtre et le travail au cinéma ?**

**Fabien Gorgeart** : Le théâtre a cette chance de ne pas nous imposer le réel ; c'est à nous de le convoquer, ou de le créer. Au cinéma, et c'est une autre manière de travailler que j'adore, on doit partir du réel, c'est la matière première. Au théâtre, il n'y a rien ; ce sont les acteurs qui apportent tout.

**Clotilde Hesme** : Il y a une force sur scène pour être quelqu'un d'autre ; au cinéma, tu es prise pour ce que tu es, il y a une capacité d'imagination un peu moindre, en règle générale, à part avec des auteurs comme Fabien.

**Comment avez-vous travaillé sur les tensions du récit, entre légèreté et gravité ?**

**Fabien Gorgeart** : On avait envie d'être drôle, au premier degré, de parler à tout le monde. C'est un moteur dramaturgique génial, la légèreté, et la gravité vient presque naturellement faire son travail. Emmanuèle Bernheim a déjà tant d'humour que tout est là. Dans nos premières recherches, nous avons essayé d'être plus drôles qu'elle...

**Clotilde Hesme** : ... Et nous étions... potaches !

**Fabien Gorgeart** : À présent, en respectant simplement le ton de Bernheim, après un travail d'ajustement, nous parvenons à retrouver notre « potacherie » sans qu'elle ne vienne parasiter les choses.

**Fabien, cette première expérience du plateau vous a-t-elle donné envie de poursuivre un travail de théâtre ?**

**Fabien Gorgeart** : La brèche est sacrément ouverte mais, pour le moment, je suis en train de finir l'écriture de mon prochain film. Quoiqu'il en soit, au théâtre comme au cinéma, j'ai la sensation que Clotilde et moi nous n'en avons pas fini avec les récits « guère épais » d'Emmanuèle Bernheim.

**Clotilde Hesme** : Tout ce que je peux dire, c'est que Fabien croit souvent davantage en moi que moi-même et que la légèreté vers laquelle il m'entraîne souvent est une renaissance. J'ai trouvé mon entraîneur et mon *sparring partner* !

Propos recueillis par Mélanie Drouère, 2019

## Fabien Gorgeart

Fabien Gorgeart réalise son premier court-métrage en 2007, *Comme un chien dans une église* qui obtient le prix France 2 à Cannes cette année-là. Il réalise ensuite quatre courts métrages entre 2009 et 2016, tous diffusés à la télévision française et primés dans de nombreux festivals internationaux, comme *Le sens de l'orientation*, prix du jury à Clermont-Ferrand en 2013. En 2013, il rencontre Clotilde Hesme sur un projet de court métrage pour une collection de Canal+. La rencontre est fondamentale. Il imagine pour elle le personnage de *Diane a les épaules* son premier long métrage, qu'il réalise en 2016, produit par Petit Film. Le film sort en salle en novembre 2017 en France, en Belgique, au Canada, en Australie et au Brésil et rencontre un succès critique. *Stallone* sera sa première mise en scène. Il tourne en 2020 son prochain long métrage *La Vraie Famille*.

## Clotilde Hesme

Formée au cours Florent et au conservatoire, Clotilde Hesme y fait la rencontre de Thierry de Peretti qui la met en scène dans *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, et de François Orsoni avec qui elle collabore régulièrement, notamment, sur *Baal* en 2010 au Festival d'Avignon. Au théâtre elle travaille avec Christophe Rauck, Michel Deutsch, Christophe Honoré, Ludovic Lagarde et Bruno Bayen.

Au cinéma elle joue dans les films de Jérôme Bonnel, Christophe Honoré, Raoul Ruiz, les frères Larrieu, Eric Guirado, Bertrand Bonello, Jacques Maillot, Catherine Corsini, Diane Kurys, Fabrice Gobert, Emilie Cherpitel, Caroline Deruas ou encore Alix Delaporte avec qui elle remporte le César du meilleur espoir féminin en 2012, pour *Angèle et Tony*. Elle travaille à deux reprises avec Luc Bondy (*La Seconde Surprise de l'amour* et *Tartuffe*) et retrouve sa professeure du conservatoire, Catherine Hiégel en 2018 pour *Le Jeu de l'amour et du hasard* au Théâtre de la Porte Saint Martin. Elle collabore avec Fabien Gorgeart en 2012 à l'occasion du court-métrage *Un chien de ma chienne*, et il écrit pour elle le rôle titre de son premier long métrage, *Diane a les épaules*, en 2017. En 2021, elle joue dans la série *Lupin* sur Netflix.

## Pascal Sangla

Pascal Sangla est compositeur, pianiste et comédien. On l'a vu notamment ces dernières saisons sous la direction de Michel Deutsch (*Desert Inn* au Théâtre de l'Odéon, *La Décennie rouge* et *La chinoise 2013* à la MC93 et au Théâtre national de la Colline), de Vincent Macaigne (*Friches 22.66* aux Ateliers Berthier), Victor Gauthier-Martin (*Sous la glace*, *La Vie de Timon*), Pascale Daniel-Lacombe (*Fort*), Joséphine de Meaux (*La Pyramide*), Elisabeth Hölzle (*Hey Be*), Sébastien Bournac (*J'espère qu'on se souviendra de moi*), la Cie Dodeka (*Biberkopf*), Catherine Anne (*Petit, Jean et Béatrice*), Benoît Lambert (*We are l'Europe*) ou encore avec Les Chiens de Navarre (*Les Armoires normandes*, *Jusque dans vos bras*). Il compose de nombreuses musiques pour la scène ou le cinéma (notamment pour Clément Hervieu-Léger, Jeanne Herry, Wajdi Mouawad, Jean-Pierre Vincent, Daniel San Pedro, Delphine de Vigan, Caroline Marcadé, Elisabeth Hölzle, Michel Deutsch, Vincent Roca, Catherine Anne, Vincent Goethals...). Il assure la direction musicale et l'accompagnement de spectacles ou de tours de chant, codirige des stages (notamment avec Jean-Claude Penchenat), écrit et arrange des chansons pour les autres.

# TALENTS ADAMI THÉÂTRE PASCAL RAMBERT

*8 ensemble*

Texte, mise en scène et en espace, **Pascal Rambert**  
Avec **Souad Arsane, Sekhou Drame, Felipe Fonseca**  
**Nobre, Yuming Hey, Liora Jaccottet, Jisca Kalvanda,**  
**Mouradi M'Chinda, Marie Rochand**  
Collaboration artistique, **Pauline Roussille**

Production déléguée structure production  
Coproducteur Adami ; Festival d'Automne à Paris  
En collaboration avec l'Atelier de Paris / CDCN

**Le dispositif Talents Adami Théâtre donne carte blanche à Pascal Rambert, auteur et metteur en scène foisonnant, pour créer un spectacle avec de jeunes comédiennes et comédiens. Il raconte leurs huit parcours, sinueux et pleins de vie, dans toute leur diversité et ce qu'ils ont à dire, ensemble.**

Ce que Pascal Rambert aime avant tout, ce sont les gens ; prendre le temps de la rencontre, de l'écoute, de la discussion. Pour cette création, il demande à chacun des huit interprètes de se présenter et de répondre à la question suivante : « comment te vois-tu en 2051 ? ». Il s'intéresse à leurs parents, à leur quotidien, à l'instant, souvent bouleversant, où ils découvrent le théâtre. À partir d'eux et pour eux, Pascal Rambert écrit le texte, la partition de *8 ensemble*. Il retrace des vies loin des stéréotypes, dans leurs détours, leurs rugosités, leurs énergies, avance par associations, tisse les trajectoires, déploie les imaginaires et la poésie qui s'en dégagent. Il invite les comédiennes et comédiens à partager sa manière de travailler, son attachement au corps et à la parole. Pas de décor, pas de costumes, un théâtre peint en blanc et une lumière digne d'un stade de foot, pour révéler et exposer la voix et les corps de ces jeunes aux prémices de leur vie professionnelle.

## ATELIER DE PARIS / CDCN

Mar. 5 et sam. 9 octobre

-----

Durée estimée: 1h30

### CONTACTS PRESSE :

#### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

#### Talents Adami

Agence de presse Sabine Arman :

Sabine Arman

sabine@sabinearman.com | 06 15 15 22 24

Doris Audoux

doris@sabinearman.com | 06 61 75 24 86

# ENTRETIEN

## **Comment avez-vous sélectionné les jeunes acteurs avec lesquels vous allez créer 8 ensemble ?**

**Pascal Rambert :** Je leur avais demandé deux choses : « une présentation de toi depuis ta naissance » et « comment tu te vois en 2051 ? ». Je ne fais pas d'audition, jamais. Je vois les gens. Par exemple, là je viens de finir une pièce qui s'appelle *Kotatsu*, que je crée à Tokyo. Il y a un an et demi, j'ai vu cinquante ou soixante acteurs japonais, certains ont déjà joué dans mes pièces comme *Clôture de l'amour*, et j'en ai choisi dix. De même pour la pièce que j'ai faite au Mexique, *Desaparecer*, ou celle que j'ai faite à Taïpei, *GHOSTs*, des pièces étrangères que l'on n'a pas vues en France.

Quand ce sont des acteurs que je ne connais pas, quand c'est à l'étranger, j'en rencontre entre trente et soixante et après, une fois que je les ai rencontrés, il y a une sorte de visage qui se crée, il y a quelque chose. En fonction de l'âge des gens, des rapports entre eux, des tessitures... Quand je suis en France forcément je connais les acteurs, que j'écrive pour les acteurs de La Comédie Française, ou pour Audrey Bonnet, Jacques Weber... mais quand je suis à l'étranger, je suis bien obligé de rencontrer les gens. Je ne fais pas d'audition mais je parle avec eux, on s'assoit comme ça, et on parle. Autant que c'est nécessaire. Généralement je reprends mon avion, je mets mon masque de sommeil, et une dizaine d'heures plus tard quand j'arrive à Paris : j'ai vu la pièce. La pièce je la vois, c'est toujours comme ça que ça se passe.

Cela fonctionne de la même manière ici : quand je les ai tous vus, il y a un visage qui apparaît, clairement. J'aime les vies avec des ramifications, ou en tout cas des parcours, parce qu'en fait c'est ça que je veux raconter, je veux raconter 8 parcours. D'ailleurs j'écris pour eux, mais ce n'est pas impossible non plus que je garde des parties de leurs vies, de ce que j'ai pu entendre.

Pendant « l'audition », j'écoute ce qu'ils ont préparé. Je leur dis : « mets-toi vers la fenêtre avec la lumière du jour ». Et souvent je les arrête au bout de deux minutes. Ce ne veut pas dire que c'est bien ou mal, c'est ce que j'ai entendu et ressenti qui importe. J'ai toujours fait ça.

## **Vous allez écrire des parcours de vie...**

**Pascal Rambert :** Je m'intéresse beaucoup à ce que font leurs parents. Quelque chose va se dessiner dans un moment, et une fois que ce sera dessiné, je vais pouvoir commencer à écrire et faire des liens par association d'idées, de vies, de parcours, de choses qui se croisent. Eux ne savent pas que ça se croise. Moi comme je les écoute tous, je vois les endroits où ça se croise, je vois les endroits d'intersection des vies. Et à partir de là je peux commencer à travailler.

## **Vous allez donc écrire à partir d'eux ?**

**Pascal Rambert :** Je n'ai jamais écrit de pièce autrement que pour des acteurs choisis. Je ne vais pas écrire une pièce et après chercher des acteurs pour la jouer, ça n'existe pas chez moi. Je viens de faire une création en Suisse (*STARs*). C'est un mélange de vrais acteurs et de gens qui racontent leurs vraies vies. Ce sont des extensions de ce que j'ai écrit qui sont jouées par les acteurs. C'est bouleversant. C'est une pièce qui arrache le cœur. Ça se rapproche du processus de *8 ensemble*.

## **Quelles places occupent, dans votre travail, les créations que vous menez avec la jeune génération de comédiens ?**

**Pascal Rambert :** Je ne suis pas du tout pédagogue, je déteste ça : je ne sais pas expliquer ce que je fais. Je m'adresse à des êtres humains que je considère comme déjà prêts.

J'ai créé en juin 2021 une pièce qui s'appelle *Dreamers*. C'est la pièce de sortie des élèves de l'école du TNB ; en juin 2019 j'avais écrit *Mont Vérité*, pour la sortie des élèves du TNS. Pour *8 ensemble*, je ne voulais voir que des gens que je ne connaissais pas.

J'ai aussi fait une pièce que j'aime tout particulièrement, qui s'appelle *Nos Parents*, que j'ai créée et écrite en mai 2018 pour les élèves de l'École de la Manufacture, à Lausanne. J'en avais aussi écrit une autre pour la promotion 2015, *Lac*. Je ne fais pas de « transmission », je monte des pièces, j'écris des pièces pour des gens.

## **Quelles vies avez-vous envie de raconter ?**

**Pascal Rambert :** Toutes les vies que j'ai envie de faire entendre, c'est celles de gens dont les parents sont nés en Afrique, en Asie, à Mayotte, dans le monde entier. Ce sont des histoires incroyables. Ce que j'aime, c'est le moment où on me parle de ces parcours, et le moment de la rencontre avec le théâtre. Parce que je me reconnais là-dedans. Ce moment où une vie est détournée par un désir, une chose aussi ancienne que l'art du théâtre qui frappe une jeune personne, en plein milieu de son adolescence. Les récits sont assez identiques, parce que tout le monde à un moment donné a eu un professeur, un copain, une copine, une histoire d'amour qui fait qu'à un moment donné on va au club théâtre ... et là, des vies commencent. C'est ça, *8 ensemble*. C'est très beau ce que ça raconte de la France. J'ai la chance de travailler partout dans le monde et ici, pour *8 ensemble*, l'appel à candidature a ouvert les possibles à toutes les candidatures. Je ne connais ça qu'à New York ou à Los Angeles, un plateau aussi métissé, divers. Je voulais sentir l'énergie de leur vie dans leurs textes. Ceux que je vois, ce sont des vitalistes.

## **Comment allez-vous les mettre en scène ?**

**Pascal Rambert :** Je fais tout tout seul. Avec ma productrice, Pauline Roussille, qui m'assiste.

Je ne fais aucun décor, aucun costume, je peins tout le théâtre en blanc, j'installe trois énormes lampes pour éclairer les stades de foot. Je les fais apparaître et parler. C'est la chose la plus pure, la plus dure à faire ; le plus difficile, le plus flippant aussi pour un jeune acteur : entrer et parler.

## **Que croyez-vous que ces jeunes comédiens attendent de cette création, de vous ?**

**Pascal Rambert :** Le vrai truc, et je m'en rends compte, sans en tirer aucune gloire, c'est que mes textes sont beaucoup travaillés, dans tous les cours. Je dois le dire : les jeunes, la jeune génération, qui ont entre 18 et 30 ans, tous soit ont vu mes pièces, soit ont travaillé sur mes textes. Ils sont étudiés dans les conservatoires et dans les écoles. Tu es vivant et tu rencontres des gens qui connaissent ton texte, c'est merveilleux, c'est super d'être travaillé par des jeunes gens.

## **Et vous, qu'avez-vous encore à apprendre ?**

**Pascal Rambert :** Ce n'est pas vraiment comme ça que se pose la question. Moi j'aime les gens. Les gens que je choisis, j'ai envie de passer du temps avec eux. C'est aussi bête que ça. Je suis fidèle. Je travaille tout le temps avec Audrey Bonnet, ça fait 20 ans qu'on travaille ensemble ; Marina Hands ; Stanislas Nordey ; maintenant Charles Berling, j'avais déjà écrit pour lui il y a 30 ans. Mais j'aime écrire pour les jeunes acteurs. Un projet comme celui-ci, c'est beau. Je ne les aurai pas rencontrés autrement, ces personnes. C'est bien de faire rentrer d'autres imaginaires, d'autres histoires dans ma machine.

### **Et ce titre, alors, 8 ensemble ?**

**Pascal Rambert** : *8 ensemble*, c'est le titre. Je l'ai su dans la seconde. Je ne peux pas écrire si je n'ai pas le titre. Le titre, c'est l'essence du projet. Tout est contenu dans le titre.

Propos recueillis par Caroline Simonin

## **BIOGRAPHIE**

### **Pascal Rambert**

**Pascal Rambert** (1962) est auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe. En 2016 Il reçoit le Prix du Théâtre de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. Pascal Rambert a été artiste associé du El Pavón Teatro Kamikaze (Madrid, Espagne) entre 2016 et 2020 et il est auteur associé au TNS - Théâtre National de Strasbourg depuis 2014. De 2007 à 2017, il est directeur du T2G -Théâtre de Gennevilliers qu'il a transformé en centre dramatique national de création contemporaine, lieu exclusivement consacré aux artistes vivants (théâtre, danse, opéra, art contemporain, cinéma). Les créations de Pascal Rambert sont produites par sa compagnie structure, subventionnée par le ministère de la Culture, et présentées internationalement. Ses textes sont édités en France aux Solitaires intempestifs mais également traduits et publiés dans 17 langues. Ses pièces chorégraphiques, dont la dernière *Memento Mori* créée en 2013 en collaboration avec l'éclairagiste Yves Godin, sont présentées dans les principaux festivals ou lieux dédiés à la danse contemporaine notamment Montpellier, Avignon, Utrecht, Genève, Ljubljana, Skopje, Moscou, Hambourg, Modène, Freiburg, Tokyo, New York. Pascal Rambert a mis en scène plusieurs opéras en France et aux États-Unis. Il est le réalisateur de courts métrages sélectionnés et primés aux festivals de Pantin, Locarno, Miami, Paris. Sa pièce *Clôture de l'amour*, créé au Festival d'Avignon en 2011 avec Audrey Bonnet et Stanislas Nordey connaît un succès mondial. Le texte a reçu en 2012 le Prix de la Meilleure création d'une pièce en langue française par le Syndicat de la Critique et le Grand Prix de littérature dramatique du Centre national du Théâtre. En 2013, Pascal Rambert a reçu le Prix de l'auteur au Palmarès du Théâtre. Fin 2016, *Clôture de l'amour* aura été jouée plus de 180 fois, et traduite en 23 langues. Il crée des adaptations de cette pièce en 11 langues : en russe au Théâtre d'Art de Moscou, en anglais à New York, en croate à Zagreb, en italien à Modène, Rome et au Piccolo Teatro de Milan, en japonais à Shizuoka, Osaka et Yokohama, en allemand à Berlin et au Thalia Theater de Hambourg, en espagnol à Barcelone dans le cadre du Festival International Grec et à Madrid, Festival de Otoño, et en danois à Copenhague, Aalborg, Aarhus et Odense, en mandarin à Pékin, en arabe au Caire en Egypte, en finnois à Helsinki en Finlande. Après une tournée française, *Une (micro) histoire économique du monde, dansée*, créée au T2G-Théâtre de Gennevilliers en 2010, est reprise et adaptée par Pascal Rambert au Japon, Fujimi, Shizuoka et Miyazaki, en Allemagne, Hambourg et Karlsruhe, aux États-Unis, New York, Los Angeles et Pittsburgh, et en Egypte, au Caire, et à Bangkok en Thaïlande. Il crée son texte *Avignon à vie* lu par Denis Podalydès dans la Cour d'Honneur du Palais

des Papes pour le Festival d'Avignon 2013. Pascal Rambert met en scène sa pièce *Répétition*, écrite pour Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Stanislas Nordey et Denis Podalydès en 2014 au T2G -Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne à Paris avant de partir en tournée. En 2016, il met en scène la version italienne, *Prova*, au Teatro Arena del Sole de Bologne et au Piccolo Teatro di Milano, et en 2017 *Ensayoversion* espagnole, à Madrid. L'Académie Française a décerné son Prix annuel 2015 de littérature et de philosophie, à Pascal Rambert pour *Répétition*. En juin 2015, dans l'espace nu du Théâtre des Bouffes du Nord, Pascal Rambert présente cinq de ses pièces : *Memento Mori*, *Clôture de l'amour*, *Avignon à vie*, *De mes propres mains* et *Libido Sciendi*. Il crée en janvier 2016 sa pièce *Argument* au CDN d'Orléans. En mai 2017, il met en scène son texte *Une vie* qu'il a écrit pour les comédiens de la Comédie-Française, au Théâtre du Vieux Colombiers à Paris. En août 2017, il monte son texte *GHOSTs* avec les acteurs Taïwanais pour l'ouverture du Art Taipei Festival. En mai 2018, il crée la version japonaise de cette même pièce à Agora Theater à Tokyo. Il écrit *Actrice* pour les acteurs du Théâtre d'Art de Moscou qu'il met en scène en France ensuite en 2017 au Théâtre des Bouffes du Nord. Il écrit et met en scène *Reconstitution* en mars 2018 au Panta Théâtre à Caen, puis *Nos parents* qu'il met en scène à Vidy Lausanne en avril 2018. En septembre 2018, il monte son texte *Christine* à la Comédie de Genève dans le cadre du Festival Julie's Party et il crée *Teatro* au Teatro Nacional Dona Maria II. En novembre 2018 il met en scène *Sœurs*, un texte écrit pour Marina Hands et Audrey Bonnet, interprété par elles-mêmes. Il écrit *Architecture* pour Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Anne Brochet, Marie-Sophie Ferdane, Denis Podalydès, Arthur Nauzyciel, Laurent Poitrenaux, Stanislas Nordey, Pascal Rénéric et Jacques Weber. La création a lieu en juillet 2019 dans la Cour d'honneur du Palais des Papes du Festival d'Avignon. Il écrit et met en scène *Desaparecer* pour le Teatro Juan Ruiz de Alarcón (Mexico City, Mexique) - création UNAM le 28 février 2020. Il écrit et met en scène *3 annonces* pour Audrey Bonnet (FR), Silvia Costa (IT), Barbara Lennie (ES) en alternance avec Itsaso Arana (ES), création le 29 septembre 2020 au TNB Théâtre National de Bretagne et tournée en France et en Europe en 2020-21.

**Pascal Rambert au Festival d'Automne à Paris :**  
2014 *Répétition* (T2G - Théâtre de Gennevilliers)



# ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE EMMANUELLE LAFON

*blablaba*

Conception, **Encyclopédie de la parole**

Composition, **Joris Lacoste**

Mise en scène, **Emmanuelle Lafon**

Avec **Armelle Dousset**

Création sonore, **Vladimir Kudryavtsev**

Lumières, **Daniel Levy**

Assistants mise en scène, **Lucie Nicolas, Olivier Boréel,**

**Fanny Gayard**

Coordination de la collecte des documents sonores,

**Valérie Louys**

Collaboration informatique musicale Ircam, **Augustin Muller**

Collecteurs, **Armelle Dousset, Julie Lacoste, Joris**

**Lacoste, Emmanuelle Lafon, Valérie Louys, Lucie**

**Nicolas, Élise Simonet**

Production Échelle 1 :1 en partenariat avec Ligne Directe  
Coproduction La Villette (Paris) ; Le Volcan, scène nationale du Havre ;  
Théâtre de Lorient-centre dramatique national ; La Bâtie – Festival  
de Genève ; Théâtre LAire Libre ; Les Spectacles vivants – Centre  
Pompidou (Paris) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique  
national ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation Théâtre 14 (Paris) ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de l'Ircam – Centre Pompidou  
Ce texte est lauréat de la Commission nationale d'Aide à la création  
de textes dramatiques – Artcena.

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**

Avec *blablaba*, Emmanuelle Lafon et Joris Lacoste orchestrent pour la première fois l'Encyclopédie de la parole à hauteur d'enfants. Conçu à partir d'enregistrements de toutes sortes, ce solo s'adresse aussi aux adultes.

Une centaine de paroles, d'origines les plus diverses, sont prononcées par la même bouche. Tissées ensemble, elles offrent tout un théâtre à l'imaginaire des spectateurs, petits et grands. Composé par Joris Lacoste et dirigé par Emmanuelle Lafon, *blablaba* se joue au plus près de la prosodie de chaque parole. Le chef de train nous accueille à bord du TGV n°1456, un robot décline son identité, un commentateur sportif égrène les noms de joueurs, Yannis expose les règles du jeu police-voleurs, une youtubeuse ouvre une dispute, la voix du Photomaton délivre ses instructions, un rappeur rappe, la reine de cœur veut couper des têtes... Qu'entend-on du sens des mots quand, extraits de leurs contextes, on s'en empare comme d'une matière sonore ? Que voit-on alors de leur pouvoir et du pouvoir qu'ils ont sur nous ? Sonorisée grâce à un dispositif développé par l'Ircam, la comédienne et musicienne Armelle Dousset joue avec la collection de l'Encyclopédie de la parole. De sa voix, de son corps, elle fait surgir une flopée de personnages et de situations, des plus quotidiens aux plus féériques.

## THÉÂTRE 14

Mar. 5 et sam. 9 octobre

-----  
Durée: 1h10

### CONTACTS PRESSE :

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**Théâtre 14**

Dominique Racle

06 68 60 04 26 | dominiqueracle@agencedrc.com

# BIOGRAPHIES

## Emmanuelle Lafon

Actrice, Emmanuelle Lafon se forme notamment au CNSAD, auprès de Catherine Hiegel, Philippe Garrel, Klaus Michael Grüber et Michel Piccoli avec *À propos des Géants de la montagne*, d'après Luigi Pirandello. Au théâtre elle joue en France et à l'étranger avec de nombreux metteurs en scène, notamment Joris Lacoste, avec qui elle collabore depuis 2009 à quatre spectacles mais aussi à l'activité multiforme de l'Encyclopédie de la parole dont elle est membre. Elle joue aussi auprès de Daniel Jeanneteau, Jean-Charles Massera, Bruno Bayen, Cécile Pauthe, Lucie Berelowitsch, Vladimir Pankov, Bernard Sobel, Jean-Baptiste Sastre, Aurélie Guillet, Madeleine Louarn, Frédéric Fisbach, Nazim Boudjenah, Eric Vigner, Hélène Babu, Nabil Elazan... Au cinéma, elle tourne avec Patricia Mazuy, Bénédicte Brunet, Philippe Garrel, Marie Vermillard et Denise Chalem. Elle co-fonde le collectif F71 en 2004, au sein duquel elle partage les places d'auteur, metteur en scène, et actrice. Son travail d'interprète, sensible aux rapports entre son et voix, texte/partition et musique, l'amène à multiplier les occasions de travailler et de se former avec des artistes sonores et des musiciens : le collectif moscovite SounDrama, le groupe de musique improvisée Goat's Notes, les compositeurs Georges Aperghis, Emmanuel Whitzthum, Daniele Ghisi, Joëlle Léandre, le plasticien Thierry Fournier, et bien sûr l'Encyclopédie de la parole.

### Emmanuelle Lafon au Festival d'Automne à Paris :

2017 *blablabla* (Théâtre Paris Villette, Centre Pompidou, Théâtre de Choisy-le-Roi, T2G – Théâtre de Gennevilliers)

## Joris Lacoste

Joris Lacoste, né en 1973, vit et travaille à Paris. Il écrit pour le théâtre et la radio depuis 1996, et réalise ses propres spectacles depuis 2003. Il a créé *9 lyriques pour actrice et caisse claire* en 2005 avec Stéphanie Béghain, puis *Purgatoire* au Théâtre national de la Colline en 2007, dont il a également été auteur associé. De 2007 à 2009 il a été co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers.

Empruntant à la littérature, au théâtre, aux arts visuels, à la musique, à la poésie sonore, son travail revendique une forte dimension de recherche. Il a ainsi initié deux projets collectifs : *W* (depuis 2003, en collaboration avec Jeanne Revel) qui étudie l'action en représentation et produit notamment les *Jeux W* ; et l'Encyclopédie de la parole (depuis 2007), qui explore transversalement les formes orales, et a donné lieu en 2009 au spectacle *Parlement* puis, à partir de 2013, à la série des *Suites* chorales. Par ailleurs, il s'intéresse depuis 2004 aux possibles usages artistiques de l'hypnose au sein d'une activité qu'il a baptisée « hypnographie » : il a produit dans ce cadre plusieurs pièces, dont *Le vrai spectacle*, présenté au Festival d'Automne en 2011 et au Centre Pompidou en 2012, ainsi que l'exposition *12 rêves préparés* à la galerie gb agency. Echelle 1:1 est une association loi 1901 qui s'occupe de la production et de la diffusion du travail de Joris Lacoste, de l'Encyclopédie de la parole et de *W*.

## L'Encyclopédie de la parole

L'Encyclopédie de la parole est un projet artistique qui explore l'oralité sous toutes ses formes.

Depuis septembre 2007, l'Encyclopédie de la parole collecte toutes sortes d'enregistrements et les répertorie en fonction de phénomènes particuliers de la parole telles que la cadence, la choralité, le timbre, l'adresse, l'emphase, l'espacement, le résidu, la saturation ou la mélodie. Chacune de ces notions constitue une entrée de l'Encyclopédie, dotée d'un corpus sonore et d'une notice explicative.

À partir de cette collection qui comporte aujourd'hui plus de 1000 documents, l'Encyclopédie de la parole produit des pièces sonores, des performances, des spectacles, des conférences, des concerts et des installations.

L'Encyclopédie de la parole est animée par un collectif de poètes, d'acteurs, d'artistes plasticiens, d'ethnographes, de musiciens, de curateurs, de metteurs en scène, de dramaturges, de chorégraphes, de réalisateurs de radio.

Son slogan est : « Nous sommes tous des experts de la parole ».



# CHRISTOPH MARTHALER

## *Das Weinen (Das Wähnen)*

Mise en scène, **Christoph Marthaler**  
 D'après l'œuvre de **Dieter Roth**  
 Avec **Liliana Benini, Magne Håvard Brekke, Olivia Grigoli, Elisa Plüss, Nikola Weisse, Susanne-Marie Wrage**  
 Scénographie, **Duri Bischoff**  
 Costumes, **Sara Kittelmann**  
 Lumières, **Christoph Kunz**  
 Son, **Thomas Wegner**  
 Direction musicale et enregistrements, **Bendix Dethleffsen**  
 Vidéo, **Andi A. Müller**  
 Dramaturgie, **Malte Ubenauf**

Production Schauspielhaus Zürich  
 Coproduction Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modène) ; Théâtre Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Théâtre Vidy-Lausanne ; International Summerfestival Kampnagel (Hambourg)  
 Coréalisation Théâtre Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris  
 Remerciements à Karin Seinsoth (Hauser & Wirth), Barbara Wien, Dirk Dobke, l'équipe de Kampnagel Hamburg et Franz Wassmer  
 Avec le soutien de Georg et Bertha Schwyzer-Winiker Stiftung et de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**  
 prohelvetia

### THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Mer. 6 au dim. 10 octobre

-----  
 Durée estimée : 2h  
 En allemand surtitré en français

**CONTACTS PRESSE :**  
**Festival d'Automne**  
 Rémi Fort, Yoann Doto  
 01 53 45 17 13  
**Nanterre-Amandiers**



**Metteur en scène régulièrement invité au Festival d'Automne, Christoph Marthaler aime observer les accidents les plus improbables de la vie pour inventer un théâtre musical à l'humour sarcastique et à la légèreté jouissive. Avec *Das Weinen (Das Wähnen)*, il rend hommage à l'artiste Dieter Roth le temps d'une comédie chorale et musicale.**

Dans le panthéon personnel de Christoph Marthaler, l'artiste Dieter Roth (1930-1998) occupe une place de choix. En 1980, ce célèbre plasticien et performeur offre au jeune Marthaler, déjà musicien mais pas encore metteur en scène, un exemplaire de son livre *Das Weinen. Das Wähnen (Tränenmeer 4)*. Depuis, cet objet ne l'a jamais quitté, Marthaler n'hésitant pas à alimenter ses créations en piochant dans son contenu avec une prédilection pour un poème dont un « veau gras » est l'un des personnages principaux. Toute tentative formelle étant selon lui vouée à la destruction, Dieter Roth s'est notamment fait connaître pour ses sculptures utilisant des matériaux périssables – fromage, chocolat ou sucre. Cette préoccupation profonde pour tout ce qui a trait à la lente érosion liée au temps qui passe, non seulement du chocolat, mais aussi du corps et donc de l'esprit, renvoie évidemment au théâtre de Christoph Marthaler. Rien d'étonnant donc si le metteur en scène, quarante ans après leur unique et inoubliable rencontre, a choisi de transposer dans l'espace du plateau *Das Weinen (Das Wähnen)*, rendant hommage au fait que Dieter Roth considérait ses écrits comme la part centrale de son œuvre. « Rien n'est plus important qu'écrire ou plutôt : ruminer. Former des phrases », disait l'artiste. Des phrases que Marthaler voit comme une réponse à la tendance politique actuelle à l'individualisme et à l'isolement : « Bienvenue, larmes de toutes sortes, bienvenue, monde de contradictions ! »

# BIOGRAPHIES

## Christoph Marthaler

Né en 1951 à Erlenbach, Christoph Marthaler, musicien de formation, intègre un orchestre comme hautboïste. Il suit également l'enseignement de Jacques Lecoq à Paris. Ses premiers contacts avec le monde du théâtre se font par la musique : dix ans durant, Marthaler compose des musiques pour des metteurs en scène. En 1980, il réalise avec des comédiens et des musiciens son premier projet, *Indeed*, à Zurich. En 1989, il crée *Soirée de chansons à soldats*. La même année, il rencontre la scénographe et costumière Anna Viebrock qui signera dès lors pratiquement tous les décors et costumes de ses spectacles. Suivent les mises en scène de *L'Affaire de la Rue de Lourcine* de Labiche (1991) et *Prohelvetia* (1992). En 1992, Marthaler monte *Murx den Eurapaäer ! Murx ihn ! Murxihn ! Murxihn ! Murxihnab ! (Bousille l'Européen...!)* à la Volksbühne de Berlin et *Faust racine carré 1+2*, une adaptation du texte de Goethe, à Hambourg. De 1994 à 2000, il crée entre autres *La Tempête devant Shakespeare – le petit Rien* (1994), *Pelléas et Mélisande* de Debussy et *L'Heure zéro ou l'art de servir* (1995), *Luisa Miller* de Verdi, *Pierrot Lunaire* de Schönberg et *Casimir et Caroline* de Horváth (1996), *Fidelio* de Beethoven et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (1997), *La Vie Parisienne* d'Offenbach et *Katia Kabanova* de Jánacek (1998), *Les Spécialistes* et *Hôtel Belle Vue* de Horváth (1999), *20th Century Blues* et *L'Adieu* de Rainald Gøtz (2000).

De 2000 à 2004, Marthaler prend la direction du Schauspielhaus de Zurich avec la dramaturge Stefanie Carp et y met en scène notamment *La Nuit des rois* de Shakespeare, *La Belle Meunière* de Schubert, *Aux Alpes* de Jelinek et *La Mort de Danton* de Büchner.

En 2006, il crée *Winch Only* au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles. En 2007, il réactualise *Les Légendes de la forêt viennoise* de Ödön von Horváth en collaboration avec la décoratrice Anna Viebrock. En 2007, il crée *Platz Mangel*, puis, en 2009, *Reisenbutzbach. Eine Dauerkolonie*. En juillet 2010, il est au Palais des Papes pour créer, le spectacle *Papperlapapp*. Pour le Festival de Salzbourg, il met en scène à l'été 2011 l'opéra *L'Affaire Makropoulos* de Janáček. Au Theater Basel, il produit *La Grande Duchesse de Gérolstein*, *Wüstenbuch* de Beat Furrer, *Meine Faire Dame* et le projet de théâtre musical *Lo Stimolatore Cardiaco* sur la musique de Verdi. Ses mises en scène, dont  $\pm 0$  créé à Nuuk, capitale du Groenland, sont présentées dans les festivals du monde entier. En 2012, il monte *Foi, Amour, Esperance* d'Ödön von Horváth et *Lukas Kristi* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, et présente *King Size* au Festival d'Avignon en 2013.

### Christoph Marthaler au Festival d'Automne à Paris :

- 1995 *Murx den Europäer ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ab ! Ein patriotischer Abend* (Maison des Arts Créteil)
- 2003 *Die schöne Müllerin* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2007 *Geschichten aus dem Wiener Wald / Légende de la Forêt Viennoise* (Théâtre national de Chaillot)
- 2008 *Platz Mangel* (MC93 Bobigny)
- 2011  $\pm 0$  (Théâtre de la Ville)
- 2012 *Foi, Amour, Esperance* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 2013 *Letzte Tage. Ein Vorabend* (Théâtre de la Ville)
- 2019 *Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter* (La Villette)

## Dieter Roth

Sculpteur, poète, pionnier des livres d'artiste, éditeur, musicien, Dieter Roth a constamment tenté de défaire les cloisons d'une éducation artistique académique. Dessinant avec les deux mains en même temps, utilisant des matériaux « sales » (terre, graisse, cadavres d'insectes, produits alimentaires pourris...), il considérait que tout pouvait devenir de l'art, carnet de notes, table de travail, téléphone, ou la cuisine de son ami qui finit par être vendue à un musée.

Tout au long d'une œuvre fondamentalement en mouvement, Dieter Roth, ayant vécu toute sa vie entre plusieurs pays, en particulier l'Allemagne, la Suisse et l'Islande, a mis en place des modes opératoires destinés à générer des formes. Dans les années 1950 et 1960, après une formation en Suisse marquée par l'art concret, il développe un travail géométrique d'inspiration constructiviste et typographique. Parallèlement, on assiste chez lui à la destruction de toute tentative formelle. Dans les années 1960, il réalise sa première « île », amas de matières informes vouées à se dégrader avec le temps, inaugurant une dynamique de construction-destruction récurrente.

À la fin des années 1960, il publie deux volumes de poésie : *Scheisse Zyklus* et *Tränenmeer*, tout en continuant son exploration d'un travail plastique composé d'aliments périssables. En 1982, il est invité à la Biennale de Venise pour représenter la Suisse. À partir des années 1990, il commence à publier ses journaux, et poursuit son travail plus biographique. Il participe également à la première rétrospective de son propre travail et accompagne la création de la Fondation Dieter Roth de Hambourg.

Lié au groupe Fluxus sans lui être affilié, ami de Robert Filliou, de Daniel Spoerri, de Richard Hamilton, ou encore d'Arnulf Rainer (quatre artistes avec lesquels il a mené plusieurs projets communs), Dieter Roth a enregistré des disques et donné des concerts avec Hermann Nitsch ou Oswald Wiener. S'il n'a pas fait pas partie d'une exposition telle que « Quand les attitudes deviennent forme » organisée en 1969 par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, il faisait sien le précepte selon lequel la manière de construire, laissée visible, fait œuvre. Tout en restant à distance de mouvements tels que le Process Art, il apparaît comme l'un des artistes les plus novateurs concernant la transformation du concept même d'œuvre d'art.

Dieter Roth, *Processing the world*, édité par Marion Daniel

## FANNY DE CHAILLÉ

### *Le Chœur*

Conception, **Fanny de Chaillé**

D'après le poème *Et la rue* de Pierre Alferi, extrait de l'ouvrage *divers chaos* (P.O.L.)

Avec la promotion 2020 des « Talents Adami Théâtre » :

**Marius Barthaux, Marie-Fleur Behlow, Rémy Bret, Adrien Ciambarella, Maud Cosset-Chéneau, Malo Martin, Polina Panassenko, Tom Verschueren, Margot Viala, Valentine Vittoz**

Assistant, **Christophe Ives**

Rédaction journal, **Grégoire Monsaingeon**

Réalisation son et radio, **Manuel Coursin**

Lumières, **Willy Cessa**

Production Association Display

Coproduction Adami ; CND Centre national de la danse (Pantin) ;

Festival d'Automne à Paris

Coréalisation CND Centre national de la danse (Pantin) ; Festival

d'Automne à Paris

Coréalisation Théâtre 14 (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec l'Atelier de Paris / CDCN et avec l'aide de la Cité Internationale des Arts de Paris

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**

**Fanny de Chaillé revient avec son spectacle *Le Chœur*, créé lors de l'édition 2020 du Festival dans le cadre du dispositif Talents Adami Théâtre. Dix jeunes comédiens et comédiennes forment un corps à dix voix. Sur scène, les récits se croisent, se répondent et s'unissent dans une même pulsation.**

La forme originelle du chœur, à la fois acteur et spectateur, énonciateur et public silencieux, permet à Fanny de Chaillé de creuser ses recherches sur la parole et son écoute. Comment donner corps à un récit ? Avec dix jeunes comédiens et comédiennes, la metteuse en scène dessine une véritable chorégraphie, tant corporelle que sonore : chuchotements, narration collective et récits individuels se déploient sur le plateau dans un souffle commun. Au cœur de ce dispositif s'invente une manière joyeuse et libre de faire du théâtre. Le texte du poète Pierre Alferi, extrait de son recueil *divers chaos*, se mêle aux récits de chacun inventés pendant les répétitions. Une question sous-tend toutes ces tranches de vie : comment la grande Histoire et la petite histoire se rencontrent-elles ? Comment l'intime se heurte-t-il à l'événement collectif ? Le spectacle multiplie les récits comme des portes ouvertes à l'infini : il raconte et dévoile la fabrique d'un chœur contemporain, ses pulsations et son énergie.

#### CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Jeu. 7 au sam. 9 octobre

#### THÉÂTRE 14

Mar. 4 au sam. 15 janvier

-----

Durée : 1h

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### CND

Myra : Yannick Dufour, Claudia Christodoulou

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

##### Théâtre 14

Dominique Racle

06 68 60 04 26 | dominiqueracle@agencedrc.com

# ENTRETIEN

***Vous reprenez cette année votre pièce Le Chœur, présentée l'an dernier au Festival d'automne à Paris dans le cadre du dispositif Talents Adami Théâtre. Pouvez-vous nous rappeler l'origine de ce projet ?***

**Fanny de Chaillé :** Le dispositif Talents Adami Théâtre m'a commandé une pièce l'an dernier : je devais travailler avec dix acteurs de moins de trente ans - cinq femmes et cinq hommes. J'avais envie depuis un certain temps de faire une forme chorale et cette demande de l'Adami est arrivée. Je me suis dit que c'était le bon moment et le bon endroit pour explorer cette forme, fabriquer un chœur avec des gens que je ne connaissais pas, des anonymes en quelque sorte, ce qui me semble répondre parfaitement à la forme originelle du chœur. Je souhaitais travailler la forme chorale en la considérant comme une identité collective polymorphe et mettre ainsi à distance l'identité singulière, celle d'un protagoniste identifié par un nom propre et un rôle figé. Dans cette perspective, fabriquer un chœur est très concret : je ne voulais pas faire une pièce pour promouvoir individuellement les acteurs Adami, où chacun aurait son petit solo mais faire chœur pour échapper, dans une certaine mesure, à la logique du spectacle comme objet de consommation et de divertissement, de mise en avant de soi.

***Vous avez pu répéter après le premier confinement au cours de l'année 2020. En quoi ce chœur que vous étiez en train de fabriquer prenait une dimension particulière dans ce contexte collectif si particulier ?***

**Fanny de Chaillé :** Les répétitions ont eu lieu après le premier confinement et nous nous rendions compte de la chance que nous avions à ce moment-là de faire chœur. Cela nous a vraiment aidé à continuer à avancer et à penser. Mais comme je n'étais pas sûre (à cause des conditions sanitaires) que nous pourrions faire ce spectacle pour la scène, j'ai envisagé de fabriquer en parallèle deux autres formes d'adresse : des podcasts radio et un journal. Il fallait inventer d'autres dispositifs pour notre chœur, donc tous les matins quand je retrouvais l'équipe, nous commençons par un comité de rédaction dans lequel chacun exposait ses idées pour ces deux formes-là. Cela nous obligeait à réfléchir, au-delà de la scène, à la spécificité de la page du journal et de la voix en radio. Les journaux ont été distribués avant les représentations qui ont eu lieu finalement et les podcasts diffusés en ligne. Au fond, la contrainte nous a fait inventer d'autres formes.

***Comment la forme du chœur vous permet d'interroger la prise de parole et son écoute sur scène ?***

**Fanny de Chaillé :** La parole mais aussi ses dispositifs d'écoute sont au centre de mes recherches. Avant *Le Chœur*, j'ai monté *Désordre du discours* à partir de *L'Ordre du discours*, la leçon inaugurale donnée par Michel Foucault au Collège de France en 1970 et dont nous n'avons aucune trace enregistrée ou filmée, simplement un texte publié des années après l'événement. Il fallait grâce au théâtre revenir de ce vide, de cette absence de trace et me servir de l'amphithéâtre, de sa forme et du corps de l'acteur (Guillaume Bailliart) pour incarner cette pensée, re-crée les conditions d'écoute et de réception de cette parole, de ce discours sur le discours. Le chœur s'est ensuite avéré être la forme idéale pour continuer à creuser cette recherche car il est à la fois celui qui énonce (l'acteur) et le récepteur de cette énonciation (le spectateur). Et en même temps un chœur ça n'existe pas dans la réalité, c'est

une forme abstraite qui permet de penser, de conceptualiser ces deux positions. Et puis, il nous a permis de créer du lien entre les acteurs : quand il y en avait un qui se détachait du groupe, qui devenait le coryphée pour raconter un récit, les autres devaient construire autour de lui une possibilité d'énonciation pour sa parole ou son geste. Au fur et à mesure des répétitions, je découvrais toutes ces ressources à l'intérieur même de la forme chorale, c'était très réjouissant.

***Vous collaborez avec Pierre Alferi depuis plusieurs créations. Qu'est-ce qui vous a attiré dans son écriture et plus particulièrement dans ce texte : « Et la rue », extrait de Divers Chaos qui est le point de départ de votre pièce Le Chœur ?***

**Fanny de Chaillé :** Je voulais, pour travailler le chœur, me confronter à une forme poétique, et j'ai lu ce texte de Pierre. C'est un assemblage de plusieurs poèmes : il fait état des manifestations contemporaines et de leurs répressions. Il mêle la force du geste politique à la cadence métrique d'un flux poétique. Ce texte a été mon point de départ. Et puis, pour Pierre Alferi, un poème est toujours écrit à partir d'une date. Cette idée a nourri un travail d'improvisations avec les acteurs. Je leur ai demandé quand leur histoire personnelle et intime avait rencontré la grande Histoire. Ils ont commencé à travailler là-dessus, et cela a donné par exemple la première scène du spectacle autour des événements du 11 septembre 2001. Je me suis rendue compte que ces jeunes gens avaient vécu cet événement enfant, devant leur télévision et que cela avait été un moment fondateur. Et puis il y a une multitude d'autres récits qui sont nés autour de cette confrontation avec l'Histoire : nous les avons épuisés, nous les avons faits et refaits, jusqu'à qu'ils me racontent des histoires qui n'étaient pas leurs histoires mais des récits qu'on leur avait rapportés ou qu'ils inventaient. Il y avait beaucoup de jeu dans ce travail d'improvisations. Par exemple, la première scène du spectacle autour du 11 septembre s'est tissée à partir d'improvisations qui reposaient sur un principe simple qu'on appelait entre nous : « surenchérir sur le drame ». Vous savez, quand on est enfant, on a toujours envie de raconter quelque chose de plus fort que son voisin, de plus impressionnant. On joue à se faire peur pour se rendre plus intéressant ou pour attirer l'attention. Comme eux-mêmes étaient enfants quand les événements du 11 septembre ont eu lieu, je voulais les replonger dans cet état-là et situer leur parole historiquement. Tous ces textes sont donc nés d'improvisations et construisent la partition du chœur permettant à chacun d'avoir un récit à lui qui dialogue avec celui des autres.

***C'est un spectacle très rythmé, très millimétré entre les gestes, les sons du groupe et les prises de parole individuelles ou collectives, comment une telle chorégraphie s'est-elle dessinée au cours des répétitions ?***

**Fanny de Chaillé :** *Le Chœur*, c'est une vraie chorégraphie. Je travaille toujours comme ça pour mes spectacles et c'est d'ailleurs pour cela que j'ai choisi des comédiens qui avaient une pratique de la danse en parallèle de leur pratique du théâtre, des gens qui ne sont pas forcément des danseurs mais pour qui le travail sur le corps est important. Ils avaient pleinement conscience que je travaille plus comme une chorégraphe que comme une metteuse en scène. Les quinze premiers jours n'ont été pratiquement que des ateliers de danse pour qu'ils puissent apprendre concrètement à se supporter, se porter, s'entraider physiquement... Et c'est grâce à ça que nous avons

# BIOGRAPHIE

réussi à fabriquer ce collectif-là : très vite ils ont été obligés d'être ensemble pour pouvoir prendre des risques. Les ateliers les mettaient en mouvement et leur ont permis de trouver une respiration commune. C'est un spectacle que j'ai beaucoup préparé, comme souvent mais celui-là un peu plus car j'étais confinée, ce qui m'a permis d'écrire une partition en amont des répétitions. Mais elle s'est enrichie et déplacée en travaillant avec les acteurs et avec leurs improvisations : je pense par exemple au récit central de la narratrice, celui qui permet de « faire sortir » les histoires les unes après les autres au fil du spectacle. Ce fil rouge est né d'un contre-sens en improvisation : je les avais lancés sur « le jour où votre histoire a rencontré l'Histoire ». Et une des jeunes femmes présentes commence à improviser sur une coupure de courant chez elle l'obligeant à sortir dans la rue, elle expliquait comment elle passait d'un espace privé à un espace public, de l'intérieur à l'extérieur (c'est ainsi qu'elle avait compris la petite histoire versus la grande histoire). Et j'ai trouvé ça génial car cela m'a amenée ailleurs. J'ai gardé son histoire comme un récit enchâssant tous les autres. Il permet ainsi d'ouvrir des portes sur scène, comme un exercice à la Perec.

**Vous faites le choix d'un rapport frontal avec le public. Est-ce une manière de ne jamais faire théâtre au sens classique du terme ?**

**Fanny de Chaillé :** Le texte sur scène est autant adressé aux acteurs sur scène qu'au public. Mon spectacle est un chœur qui parle de ce qu'est un chœur, le risque était donc de se replier sur soi, de mettre les spectateurs à distance. Là, le texte leur est lancé de face, il est clairement adressé mais tous les interprètes participent à la construction de cette adresse qui ne fonctionne en définitive que si le public fabrique avec eux la dernière image selon un principe de collage. C'est de toute façon ma marque de fabrique en tant que metteuse en scène, et comme spectatrice c'est ce que j'aime voir sur un plateau. Et je pars du principe que si le public est là, c'est qu'il a envie de jouer à ce jeu-là avec nous.

**Propos recueillis par Agathe Le Taillandier**

## Fanny de Chaillé

Après des études universitaires d'Esthétique à la Sorbonne, Fanny de Chaillé travaille avec Daniel Larrieu au Centre chorégraphique national de Tours. C'est à partir de 2003 qu'elle développe un travail pour le théâtre avec les pièces *Underwear, pour une politique du défilé* (2003), *Ta ta ta* (2005) et *Gonzo Conférence* (2007). Elle collabore par ailleurs comme dramaturge avec Emmanuelle Huynh, Alain Buffard et Boris Charmatz. Elle débute une collaboration avec l'écrivain Pierre Alferi : *COLOC* dans le cadre du cycle de rencontre « l'objet des mots » (Actoral, 2012), le duo *Répète* (Concordances, 2014), *Les Grands* (2017), présenté au Festival d'Automne à Paris où elle interroge le statut d'adulte et les différentes strates de réalité qui constituent un individu. Elle est actuellement artiste associée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

### Fanny de Chaillé au Festival d'Automne à Paris :

- 2014 *Le Groupe d'après La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (Centre Pompidou)
- 2015 *La Double Coquette* (Théâtre de Saint-Quentin-en Yvelines, Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2016 *Les Grands* (Centre Pompidou)
- 2019 *Désordre du discours d'après L'Ordre du discours* de Michel Foucault (Université Paris 8, Université Paris Nanterre, Beaux-Arts de Paris, École des Arts de la Sorbonne - Centre Saint Charles)
- 2020 *Le Choeur* (Atelier de Paris CDCN)



## WICHAYA ARTAMAT

### *Four Days in September (The Missing Comrade)*

Concept et mise en scène, **Wichaya Artamat**  
Texte, **Ratchapoom Boonbanchachoke, Wichaya Artamat**  
Avec **Jaturachai Srichanwanpen, Nualpanod Nat**  
**Khianpukdee, Saifah Tanthana, Suranya Poonyaphitak,**  
**Witwisit Hiranyawongkul**  
Dramaturgie, **Ratchapoom Boonbanchachoke**  
Scénographie et lumières, **Pornpan Arayaveerasid,**  
**Rueangrith Suntisuk**  
Design cinématique, **Laphonphat Duangploy**  
Son, **Chanapon Komkham**  
Costumes, **Nicha Puranasamriddhi**  
Maquillage, **Punika Rangchaya**  
Images, **Sina Wittayawiroj, The Art District86, FreeArts**

Production déléguée de la tournée française Festival d'Automne à Paris

Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Wiener Festwochen ; Black Box Teater (Oslo) ; MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de l'Onda

**Les choses et les gens disparaissent et, parfois, réapparaissent. Les événements se répètent : un anniversaire entre amis, un coup d'état, l'enlèvement de manifestants. Mais l'histoire avance. Avec sa dernière création, Wichaya Artamat poursuit son exploration théâtrale de l'histoire politique thaïlandaise.**

Septembre 1990. Un groupe d'amis se rassemble dans un salon. Ils célèbrent l'anniversaire d'un vieux ventilateur de plafond. Ils boivent, mangent, plaisantent. L'un d'entre eux disparaît. L'appartement se remplit d'une masse de nouvelles venues de l'extérieur et de conversations sans queue ni tête. Puis quelqu'un, qui ressemble à l'ami disparu, réapparaît. En septembre 2020, le groupe se rassemble à nouveau pour fêter l'anniversaire du ventilateur. *Four Days in September (The Missing Comrade)* met en scène la disparition et la réapparition pour raconter une histoire politique de la Thaïlande. Quatre jours qui racontent trente ans d'une histoire plus large encore, jalonnée par les coups d'État militaires, les protestations populaires et la répression. À travers son travail sur la temporalité, sur l'articulation de l'intime et du collectif, le théâtre de Wichaya Artamat fait du plateau l'instrument d'une réflexion sur notre rapport à l'histoire qui s'écrit dehors, sous nos yeux.

#### THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI

Ven. 8 octobre

#### MC93

Mer. 13 au dim. 17 octobre

-----

Durée : 1h45

En thaïlandais surtitré en français

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### MC93

Myra : Rémi Fort, Jeanne Clavel

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

# ENTRETIEN

**Four Days in September (The Missing Comrade) met en scène 5 personnages, qui se retrouvent pour célébrer l'anniversaire d'un vieux ventilateur de plafond. Qu'est-ce qui vous a inspiré cette situation et que signifie-t-elle ?**

**Wichaya Artamat :** Pour moi, cette situation est une représentation de la société thaïlandaise. Bien sûr, a priori, ça peut sembler être une situation plutôt absurde, et ça me plaît que ça puisse aussi être perçu comme ça. Mais, dans la pièce, le ventilateur de plafond, cet objet ordinaire des maisons thaïlandaises, est le symbole de ce qui se trouve, littéralement, au-dessus de nos têtes, ce qu'on regarde d'en bas : c'est une métaphore de la royauté. C'est moi qui le traite comme tel, j'ai imaginé cette situation pour la pièce, mais je crois que cette image est tout à fait transparente pour les Thaïlandais – d'autant plus que, dans l'hymne royal, il est dit, à un moment, que le Roi est celui qui « garde nos têtes au frais », au sens où il est celui qui nous protège ! C'est un objet banal, omniprésent, dont personne ne questionne jamais la présence, comme on ne questionne pas la présence, au sommet de la société, de la royauté, qu'on continue à célébrer – même si c'est peut-être en train de changer, justement.

**Comme dans votre spectacle This Song Father Used to Sing (Three Days in May), il y a un travail très important autour des dates. Quels sont les quatre jours de septembre auxquels fait référence le titre ? Et comment travaillez-vous le lien entre histoire et temporalité de la pièce ?**

**Wichaya Artamat :** Le premier jour de septembre dont il est question, c'est le 1er septembre 1990, jour où un défenseur de l'environnement s'est suicidé pour protester contre un projet d'exploitation forestière qui devait conduire à la destruction d'une réserve naturelle très importante en Thaïlande. Sa disparition est, d'une certaine façon, le point de départ pour celle du personnage dans la pièce. Le deuxième jour, c'est le 11 septembre 2001. Même si ça a eu lieu loin de nous, même si on ne connaît directement personne qui a disparu ce jour-là, c'est un événement fondamental pour ma génération. Par certains aspects, c'est aussi un événement qui reste mystérieux et qui me permet d'introduire cette dimension dans la pièce. Le troisième jour, c'est en fait deux jours : le 19 septembre 2006 et le 19 septembre 2020. En 2006, c'est la date du coup d'état militaire contre le Premier ministre Thaksin, qui développait une politique progressiste et qui a été renversé pour cela. En 2020, c'est la date d'une des plus grandes manifestations pro-démocratie que le pays ait connues, menée surtout par des jeunes qui veulent réformer la monarchie et qui se font appeler Parti du peuple – soit du même nom que ceux qui ont fait chuter la monarchie absolue en 1932. Le quatrième jour, c'est le 21 septembre 2032. Cette date est celle de la journée mondiale de la paix, et je trouvais intéressant de l'intégrer et d'imaginer le futur du pays, 100 ans après la révolution de 1932. Les dates ont toujours été importantes dans mon travail mais, jusque-là, elles restaient plutôt implicites. Cette fois, c'est différent : sans en faire des sujets de conversation à proprement parler, les personnages les disent, y font référence. Il me semble qu'il est temps de parler plus directement des événements, parce que la société thaïlandaise elle-même aborde ces questions de façon plus frontale, non sans risque d'ailleurs. Ce qui m'intéresse dans la pièce, c'est de travailler ces différentes temporalités : les dates historiques dont il est question, le temps de ce qui se passe sur scène – le présent du spectacle –, et puis le temps de ce qui se passe

dehors – le présent réel. Pendant que des gens regardent la pièce, d'autres vont au restaurant, d'autres sont arrêtés et disparaissent, et ainsi de suite...

**Justement, la question de la disparition est au cœur de la pièce, avec le mystère qui entoure la disparition, et la réapparition, d'un des personnages. Comment vous est venue cette idée, et comment le théâtre vous permet-il de traiter ce motif ?**

**Wichaya Artamat :** J'avais en tête depuis longtemps de travailler sur ce sujet, sans doute depuis que, enfant, j'entends le gouvernement dire qu'il va faire revenir la démocratie disparue ! Je voulais trouver le moyen d'aborder ces disparitions et leur perception dans la société thaïlandaise : celles des manifestants qui disparaissent du jour au lendemain, mais aussi les réapparitions mystérieuses, comme celle de la plaque du mémorial de la révolution de 1932, qui a été enlevée à Bangkok en 2017 sans qu'on sache par qui et remplacée par une autre, nettement plus en faveur de la monarchie. Il se passe tant de choses qu'on ne comprend pas dans la société thaïlandaise, ça relève presque de la magie, et c'est quelque chose que je voulais travailler théâtralement. Le théâtre est magique à sa façon, dans sa capacité à montrer certaines choses et à en rendre invisibles d'autres – on peut faire disparaître un personnage de scène et l'y faire revenir.

**Pour cette pièce, vous avez développé tout une recherche sur la dimension visuelle. Sur scène, les acteurs sont entourés de grosses bouées multicolores : un canard jaune, des bananes... On les retrouve aussi sur les collages que vous avez réalisés à partir de photographies prises pendant les répétitions, qui montrent vos acteurs incrustés sur des fresques historiques. Que représentent ces éléments de décor ? Et quelle place occupe l'image dans votre spectacle ?**

**Wichaya Artamat :** Le canard jaune est une image très importante : à la base, c'est un objet gai et coloré, mignon... Mais il a pris une toute autre signification pendant les manifestations, quand les gens ont commencé à s'en servir pour se protéger des attaques au canon à eau de la police. C'est devenu un symbole de la lutte contre le pouvoir qu'on retrouve partout, jusque sur des faux billets de banque ! Ce lien est devenu si fort et si évident que le gouvernement ne supporte plus d'en voir : c'est pour ça que j'ai décidé d'en mettre sur scène et de m'en servir comme accessoires.

Pendant le travail préparatoire, j'ai fait des photographies des acteurs avec ces bouées. J'ai ensuite eu l'idée de les incruster dans des tableaux qui représentent des grandes scènes historiques, notamment des épisodes de la Révolution française. C'est une référence historique importante en Thaïlande en ce moment, dans ce contexte où de plus en plus de manifestants demandent une réforme de la constitution, voire où certains commencent à vouloir renverser la monarchie : la guillotine a d'ailleurs aussi fait son entrée dans notre culture visuelle récemment, on en voit même à la télévision ! J'ai fait ces collages sans savoir à quoi ils serviraient, mais les images jouent bien sûr un rôle important, dans mon travail et dans la vie politique thaïlandaise.

# BIOGRAPHIE

***J'aimerais en savoir plus sur le processus de création de cette pièce, vos méthodes de travail : sur le texte, avec votre dramaturge et co-auteur ; sur le plateau, avec vos acteurs... Comment avez-vous fabriqué ensemble le spectacle ?***

**Wichaya Artamat :** J'avais l'idée et l'intrigue générale de la pièce en tête depuis longtemps. Mais pour l'écrire, il y a eu tout un processus. Avant de commencer à élaborer le texte, j'ai travaillé pendant deux mois avec les acteurs. On se retrouvait pour discuter de leurs expériences, de leur perception de la situation politique : celle d'avant, celle d'aujourd'hui, mais aussi ce qu'ils imaginaient et espéraient pour le futur. Certains participent aux manifestations et avaient beaucoup de choses à partager. Pendant ces séances, on parlait, on faisait des improvisations... C'est avec ces matériaux qu'on a écrit le texte ensuite avec Ratchapoom Boonbanchachoke, qui est un collaborateur de longue date avec qui j'ai beaucoup de plaisir à travailler. Puis on a retrouvé les acteurs pour les répétitions. Le spectacle s'est fabriqué comme ça, pendant 8 mois.

***Avec cette pièce, vous approfondissez votre travail autour de l'articulation du politique et de l'intime, des événements personnels et collectifs, dans la continuité de vos créations précédentes. Mais on dirait, à vous entendre, que ce travail est aussi un tournant, notamment dans votre façon d'en assumer, plus explicitement, la dimension critique.***

**Wichaya Artamat :** Oui, c'est vrai que cette pièce marque une nouvelle étape. Mais mon approche reste assez subtile, moins directe que celle de certains amis artistes qui sont plus exposés que moi. Personnellement, je ne me considère pas comme un activiste mais je soutiens ceux qui le sont. Avec cette pièce, je voudrais rendre compte des changements qui se jouent en ce moment dans la société thaïlandaise, où la situation reste très difficile : on peut encore être emprisonné simplement pour avoir exprimé une opinion politique. Ma position est d'ailleurs un peu délicate car, pour l'instant, le spectacle est programmé à l'étranger et le contexte de réception sera forcément différent. Mais, quand je travaille, c'est le public thaïlandais que j'ai en tête et j'espère que ma pièce agira, à sa façon, sur la situation politique de mon pays.

**Propos recueillis par Yaël Kreplak**

## Wichaya Artamat

Après des études de cinéma, Wichaya Artamat commence à travailler dans le théâtre en tant que coordinateur de projet pour le Bangkok Theatre Festival en 2008. Il rejoint la New Theatre Society en 2009, où il s'exerce à la mise en scène. Wichaya Artamat cherche à explorer la façon dont la société se souvient de l'histoire et l'occulte à travers certains jours du calendrier. Il co-fonde en 2015 le For What Theatre et est membre du Sudvisai Club and Collective Thai Scripts. Wichaya Artamat présente ses spectacles à travers le monde, notamment au Kunstenfestivaldesarts. En 2020, il était supposé présenter son spectacle *THIS SONG FATHER USED TO SING (THREE DAYS IN MAY)* au Théâtre de la Bastille, annulé à cause de la crise sanitaire.



## GWENAËL MORIN

*Les Exilées*

*Naissance de la tragédie*

*Andromaque à l'infini*

*Uneo uplusi eurstragé dies*

### **Uneo uplusi eurstragé dies**

Conception et mise en scène, **Gwenaël Morin**

Textes, *Ajax*, *Antigone*, *Héraclès* de **Sophocle**

Avec **Teddy Bogaert**, **Lucie Brunet**, **Arthur Daniel**,  
**Marion Déjardin**, **Daphné Dumons**, **Lola Félouzis**,  
**Nicolas Le Bricquir**, **Diego Mestanza**, **Sophia Negri**,  
**Remi Taffanel**

Traduction, **Irène Bonnaud** avec **Malika Bastin-Hammou**  
pour *Antigone*

Création des Chœurs, **Barbara Jung**

### **Andromaque à l'infini**

Mise en scène, **Gwenaël Morin**

D'après *Andromaque* de **Jean Racine**

Avec **Sonia Hardoub**, **Mehdi Limam**, **Emika Maruta**,  
**Barbara Jung**

Collaboration artistique, **Barbara Jung**

### **Les Exilées**

Mise en scène, **Gwenaël Morin**

Avec les habitants du quartier de la Maison des métallos  
et les équipes de *Uneo uplusi eurstragé dies* et de  
*Andromaque à l'infini*

Texte, **Eschyle**

Traduction du grec ancien, **Irène Bonnaud**

### **La naissance de la tragédie**

Lecture, **Gwenaël Morin et invités**

Texte, **Friedrich Nietzsche**

Traduction de l'allemand, **Michel Haar**, **Philippe Lacoue-**  
**Labarthe**, **Jean-Luc Nancy**

### *Uneo uplusi eurstragé dies*

Coproduction Adami ; Festival d'Automne à Paris en collaboration  
avec l'Atelier de Paris / CDCN

*Andromaque à l'infini*

Société en participation Festival d'Avignon ; TNS - Théâtre National  
de Strasbourg ; Théâtre Permanent

Avec le soutien de la Fondation SNCF

Avec l'aide de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) et de RAMDAM,  
un centre d'art (Lyon)

*Les Exilées* et *La naissance de la tragédie*

Coproduction Théâtre Permanent ; Maison des métallos (Paris) ;  
Festival d'Automne à Paris

Coréalisation de la CoOP Maison des métallos (Paris) ; Festival  
d'Automne à Paris

**Gwenaël Morin investit la Maison des métallos dans le cadre d'une CoOP pendant un mois grâce à une multitude de propositions artistiques reliées par un fil rouge : la démocratie à portée de voix. Les langues de Sophocle, Eschyle, Racine et Nietzsche résonnent du lever du jour à la nuit noire pour faire du théâtre à l'infini, sans trêve ni conventions.**

Pour cette nouvelle édition du Festival d'Automne, Gwenaël Morin renoue avec son théâtre permanent, lieu ouvert à tous, tout le temps. C'est à la Maison des métallos que son désir prend corps et grâce à trois spectacles, quatorze acteurs, une cinquantaine d'habitantes du quartier devenues chœur tragique et une lecture-veillée comme traversée de la nuit. Ce programme propose deux spectacles déjà créés par le metteur en scène : *Uneo uplusi eurstragé dies* (composé des tragédies de Sophocle *Ajax*, *Antigone*, *Héraclès* et présenté en 2019 et 2020 au Festival d'Automne) et *Andromaque à l'infini*. Pour ce dernier, la distribution des rôles se fait au hasard et les comédiens ne jouent donc jamais les mêmes personnages. Au cours du mois se crée aussi *Les Exilées* d'Eschyle, avec une cinquantaine de femmes, habitantes du quartier Belleville-Ménilmontant. Les ateliers, en journées, laisseront place à des représentations régulières, prolongées toute la nuit par la lecture du texte de Nietzsche *La naissance de la tragédie*. Occuper Les Métallos, c'est ainsi pour Gwenaël Morin et son équipe intensifier la pratique du théâtre et la renouveler, sous toutes ses formes, à l'infini, au rythme de la tragédie.

### MAISON DES MÉTALLOS

Ven. 8 au sam. 30 octobre

-----

Durées - Entrée et sortie libres :

*Uneo uplusi eurstragé dies* / *Ajax* : 1h15

*Antigone* : 1h15 - *Héraclès* : 1h30

*Andromaque à l'infini* : 1h15

*Les Exilées* : 2h

*La naissance de la tragédie* : 7h

### CONTACTS PRESSE :

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**Maison des Métallos**

Opus 64 : Arnaud Pain, Claire Fabre

01 40 26 77 94 | opus@opus64.com

# ENTRETIEN

**Vous présentez quatre propositions pendant un mois au cœur de la Maison des Métallos : votre trilogie *Uneo uplusi eurstragé dies* (composée d'*Ajax*, *Antigone*, *Hérakles*), *Andromaque à l'infini*, *Les Exilées* et une *veillée-lecture*, pendant les nuits des vendredis à samedis, de l'œuvre de Nietzsche *Naissance de la tragédie*. Quelle forme précise va prendre cette présence artistique aux Métallos ?**

**Gwénaël Morin :** J'ai du mal à donner un nom à cette expérience que nous allons vivre : occuper l'espace ? Tenir le siège ? Investir ? Envahir ? Le théâtre devient un peu comme un sanctuaire.... Mais on n'occupe pas un sanctuaire, on le veille plutôt, on y campe, on s'y réfugie. En fait on va profiter des différents espaces de la Maison des Métallos pour faire du théâtre partout et pendant 1 mois : leur salle claire, qui bénéficie de la lumière du jour avec une verrière, la salle sombre, le grand hall très accueillant avec une mezzanine et un bel escalier qui permet de multiplier les trajectoires et les zones de contact entre les gens, et enfin une cour. Si je décris ainsi l'espace, c'est qu'on va vraiment l'investir sous toutes ses formes ! Les trois tragédies antiques de *Uneo uplusi eurstragé dies* par exemple (*Ajax*, *Antigone*, *Hérakles*), nous allons les jouer les unes après les autres le soir dans la salle claire et en parallèle sera représentée *Andromaque à l'infini* dans l'autre salle du théâtre. Ces spectacles sont des reprises mais comme les acteurs se redistribuent les rôles et donc le texte, ce n'est jamais vraiment la même représentation. Dans le hall et la cour, auront lieu les répétitions puis les représentations des *Exilées* avec une cinquantaine de femmes, habitantes du quartier de Belleville-Ménilmontant. Elles sont le chœur imaginé par Eschyle dans cette pièce, que l'on connaît sous le nom des *Suppliantes*. Le week-end sera un temps spécial puisque nous jouerons l'intégrale des trois tragédies grecques au petit matin : le public aura rendez-vous à l'aube aux Métallos et nous nous rendrons ensemble à pieds, un peu comme un cortège ou une procession, une parade, au Parc de Belleville et dans d'autres lieux en plein air du quartier.

**Qu'est-ce qui vous a poussé à imaginer ce dispositif ?**

**Gwénaël Morin :** Il s'agit tout d'abord de réunir deux équipes d'acteurs soit quatorze personnes en tout, pendant une longue durée ce qui représente un potentiel très fort. Je souhaite mettre cette énergie au service d'un nouveau spectacle : *Les Exilées*. Cela me fait penser à une économie durable dans laquelle on vient avec ce qu'on a, forts de ce qui a déjà été expérimenté pour créer quelque chose de neuf. *Les Exilées* ce sera vraiment le fruit de notre présence aux Métallos. Il s'inventera toute la semaine grâce à des ateliers et le vendredi soir, il y aura une représentation du travail en cours. Cette soirée du vendredi raconte bien le cœur de cette expérience que nous allons mener sur place : après *Les Exilées*, je proposerai une lecture du texte *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, jusqu'au lever du jour. Ce sera une veille, pas du tout sous la forme d'une lecture solennelle ou frontale avec un public rassemblé, mais plus comme un feu de camp, sauf que là, le feu c'est la voix humaine, une flamme pour traverser la nuit. Ce texte est une célébration du chœur antique et plus largement du théâtre comme étant la discipline permettant aux hommes de devenir eux-mêmes œuvre d'art. C'est une très belle utopie.

**Quel est le fil rouge de ces quatre propositions rassemblées dans le cadre d'une coopérative artistique (« Coop ») pensée et organisée par Les Métallos ?**

**Gwénaël Morin :** Nous avons décidé avec Stéphanie Aubin, directrice de la Maison des Métallos que le fil rouge de notre présence aux Métallos serait la démocratie. Démocratie : pouvoir du peuple, pouvoir de ceux qui s'assemblent pour faire œuvre commune. Ainsi, la création des *Exilées* mêlera les acteurs de *Uneo uplusi eurstragé dies* et de *Andromaque à l'infini* avec les habitants du quartier pour un même spectacle, le cœur de notre proposition aux Métallos.

**Pourquoi avez-vous décidé de jouer *Uneo uplusi eurstragé dies* le samedi matin, au lever du jour ?**

**Gwénaël Morin :** En répétition, quand on a essayé de jouer Sophocle à 5 heures du matin, on s'est rendu compte que ça n'avait rien à voir, que physiologiquement on percevait la pièce très différemment en tant qu'acteur. Mais jouer le matin, je ne le ferai pas avec d'autres pièces que les tragédies antiques. Là, on traverse la nuit, le jour se lève inexorablement sur une pièce qui décrit la tragédie d'un homme, donc il y a une espèce de tension entre les éléments naturels et la fiction qu'on raconte. Et puis, le fait de se lever pour aller au théâtre, le fait de traverser la nuit pour attendre que ça commence puis que le soleil se lève à l'intérieur du spectacle, cela crée un renversement. La lumière céleste participe à la représentation, la réalité se met au service de la fiction. Enfin, jouer les trois pièces à la suite, cela dilate le temps, c'est un temps non conventionnel. Toute la singularité de la proposition réside là. Ce n'est pas un bonus. Je pense qu'on renverse l'ordre des choses : on s'érige face aux dieux et on leur dit qu'on va maîtriser le cours de l'univers. Quel orgueil !

**Avec *Andromaque à l'infini*, vous vous intéressez à la tragédie racinienne. Qu'avez-vous découvert en travaillant cette œuvre ?**

**Gwénaël Morin :** C'est étrange parce que l'âge classique renonce au chœur, chez Racine il disparaît. Je monte donc son *Andromaque* avec trois acteurs qui vont se relayer pour jouer tous les personnages. Et j'ai voulu considérer que le rôle du chœur était pris en charge par tous les suivants chez Racine : il y a une actrice qui les joue et les deux autres se répartissent tous les rôles principaux. Je reprends donc cette idée de distribution au hasard et de non assignation des rôles à priori (un jeune peut jouer une personne plus âgée, une femme peut jouer un homme...) et pour ça je demande à mes comédiens de connaître tout le texte par cœur. Vous savez, on parle souvent avec élégance du « poème racinien », donc je m'amuse à prendre cette idée au premier degré : si c'est un poème il faut le connaître par cœur en entier ! Et cette exigence est tellement grande que cela pousse mes acteurs à faire eux-mêmes la dramaturgie, il n'y a même pas besoin de leur expliquer. J'abdique face à eux mon rôle de sachant : je veux que mes acteurs finissent par mieux connaître la pièce que moi et ce sont eux qui me montrent la pièce chaque jour... On apprend ensemble cette langue qui nous est étrangère. Et je pense que le spectacle garde les traces de cette naïveté. On joue aussi très vite : quand on réalise que Racine ce n'est pas mental, ce n'est pas intellectuel, on s'aperçoit que l'intuition et la sensation sont de meilleurs compagnons pour comprendre son œuvre. Avoir un débit rapide pour dire Racine, ça nous permet de décoller de tout espace rationnel

# BIOGRAPHIE

et de comprendre autre chose. Enfin j'ai développé de manière totalement «hérétique» l'idée d'aborder le texte en le découpant systématiquement par quatrain faisant de chaque quatrain une unité de sens indépendante. Donc on a construit tout notre travail sur ce méta rythme qui est très puissant. Ça éclaire le sens de manière considérable, ça facilite la lecture... J'ai choisi d'appeler ce spectacle *Andromaque à l'infini* parce que *Andromaque* est une pièce que j'ai beaucoup montée mais sans jamais en être satisfait, donc j'essaie et je réessaie. Et puis, avec Racine, on n'a jamais fini d'entendre et de réentendre le texte.

## **Ce principe de théâtre à l'infini n'est-il pas d'ailleurs substantiel à votre travail ?**

**Gwénaël Morin :** Oui, dans mon travail, j'aime faire et refaire à l'infini les mêmes choses. Comme Dionysos - n'est-il pas né deux fois ? - je monte et remonte les mêmes textes pour renaître à l'infini... et pourtant chaque projet, même si je reprends la même pièce, sera toujours nouveau grâce aux gens avec qui je travaille. Je me mets en empathie totale avec mon équipe, je les écoute beaucoup sur le plateau. Et puis, je monte les pièces avec de moins en moins d'a priori, de constructions mentales que je cherche à plaquer sur la scène. Je ne cherche plus qu'à être dans l'instant et dans l'instinct de la répétition. Je dirige en direct. Rien n'est définitif. Dès que j'arrive à une forme, je la casse pour l'amener ailleurs, ce n'est pas nihiliste, c'est quelque chose de vital pour moi... c'est comme une danse, une danse tragique.

**Propos recueillis par Agathe Le Taillandier**

## **Gwénaël Morin**

Gwénaël Morin suit une formation d'architecte au cours de laquelle il fait du théâtre universitaire. À l'issue de ses études il devient assistant de Michel Raskine pendant trois ans (1996-1999) et monte ses premiers spectacles *Débite ! (allez vas y)* d'après *Fin août* d'Arthur Adamov et *Pareil Pas Pareil* avec des dialogues d'amour extraits de films de Jean Luc Godard. Il met en scène des textes de Strindberg, García Lorca ou Camus et fait un montage filmique de la pièce de Sarah Kane, *Anéantis*. En 2009, il s'installe aux Laboratoires d'Aubervilliers où il initie avec Julian Eggerickx, Barbara Jung et Grégoire Monsaingeon l'expérience du Théâtre permanent, basé sur trois principes : jouer tous les soirs, répéter tous les jours, transmettre en continu. Pendant un an, il travaille le répertoire avec des pièces dont le titre est le nom du personnage principal : *Lorenzaccio*, *Woyzeck*, *Bérénice* etc. De 2013 à 2018, il dirige le Théâtre du Point du Jour à Lyon où il poursuit le Théâtre Permanent. Ses spectacles *Les Molière de Vitez* et *Les Tragédies* de Sophocle ont été présentés à Nanterre-Amandiers en 2016. Il présente au Festival d'Automne à Paris en 2019 *Uneo uplusi eurstragé dies* à l'Atelier de Paris. Il présente *Andromaque à l'infini* en 2021 pendant la Semaine d'art en Avignon.

## **Gwénaël Morin au Festival d'Automne à Paris :**

- 2013 *Antiteatre* (Théâtre de la Bastille)
- 2019 *Uneo uplusi eurstragé dies* (Atelier De Paris / CDCN, dans le cadre de Talents Adami Paroles d'acteurs)



*Andromaque à l'infini* © Christophe Raynaud de Lage

## SYLVAIN CREUZEVault

### *Les Frères Karamazov*

Adaptation et mise en scène, **Sylvain Creuzevaul**  
D'après *Les Frères Karamazov* de **Fédor Dostoïevski**  
Traduction, **André Markowicz**  
Avec **Nicolas Bouchaud, Sylvain Creuzevaul, Servane Ducorps, Vladislav Galard, Arthur Igual, Sava Lolov, Frédéric Noaille, Blanche Ripoc**che, **Sylvain Sounier** et les musiciens **Sylvaine Héлары** et **Antonin Rayon**  
Dramaturgie, **Julien Allavena**  
Scénographie, **Jean-Baptiste Bellon**  
Lumières, **Vyara Stefanova**  
Création musique, **Sylvaine Héлары** et **Antonin Rayon**  
Son, **Michaël Schaller**  
Vidéo, **Valentin Dabbadie**  
Maquillage, **Mityl Brimeur**  
Masques, **Loïc Nébréda**  
Costumes, **Gwendoline Bouget**

Production Le Singe // Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; TNS - Théâtre National de Strasbourg ; L'empreinte, Scène nationale Brive-Tulle ; Le Théâtre des 13 vents - Centre dramatique national de Montpellier ; Théâtre de l'Union - centre dramatique national de Limoges ; La Coursive - Scène nationale de La Rochelle ; Bonlieu scène nationale Annecy ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'OARA - Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine - Bordeaux  
En partenariat avec France Inter

Report de la 49<sup>ème</sup> édition



#### ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE

Ven. 22 octobre au sam. 13 novembre

#### POINTS COMMUNS, SCÈNE NATIONALE / THÉÂTRE DES LOUVRAIS

Jeu. 17 et ven. 18 février

-----  
Durée estimée : 3h45 avec entracte

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto  
01 53 45 17 13

##### Odéon-Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre  
01 44 85 40 57 | [presse@theatre-odeon.fr](mailto:presse@theatre-odeon.fr)

##### Points communs / Théâtre 95

Arnaud Vasseur  
01 34 20 14 37 | [arnaud.vasseur@laportrophe.net](mailto:arnaud.vasseur@laportrophe.net)

Dostoïevski obsède depuis longtemps Sylvain Creuzevaul. Il s'empare cette année des *Frères Karamazov* et offre ainsi une scène aux conflits intérieurs et aux questionnements théologiques de ces personnages mythiques et flamboyants.

Avec sa compagnie Le Singe, Sylvain Creuzevaul met en scène sans relâche l'invention moderne du politique et dis-sèque l'histoire du socialisme. L'œuvre de Dostoïevski est une pièce maîtresse de ce gigantesque chantier artistique : après *Les Démons*, *Crime et Châtiment* et *L'Adolescent*, le metteur en scène s'intéresse désormais aux *Frères Karamazov* - dont il avait présenté l'an passé, de manière autonome, l'épisode du Grand Inquisiteur. L'intrigue semble simple : Fiodor Karamazov est assassiné. Qui est le coupable ? À travers le récit d'un paricide, l'auteur se confronte aux questions métaphysiques et politiques qui l'habitent : l'affrontement entre le bien et le mal, la culpabilité, l'artificialité de la foi, la réconciliation entre la loi divine et la loi terrestre. Et si Dostoïevski critique l'institution religieuse avide de pouvoir, la foi n'a cependant pas déserté son œuvre. Toutes ses réflexions s'incarnent dans une intrigue policière aux allures de farce. Mais une farce grinçante qui dissout les convictions et distille la puissance destructrice du rire. Ce sont toutes ces ambiguïtés que Sylvain Creuzevaul met en scène sans escamoter le plaisir narratif des *Frères Karamazov*. Romantique, fantastique, l'œuvre entremêle les genres et le plateau offre un magnifique terrain de jeu à ce roman inclassable.

# ENTRETIEN

**Après Les Démons, L'Adolescent avec les étudiants de l'éstba, Crime et châtement que vous avez travaillé avec un groupe d'amateurs à Bobigny, les Carnets du sous-sol avec des amateurs de Tulle, Brive et Limoges, quel cheminement vous a mené aux Frères Karamazov, et au Grand Inquisiteur ?**

**Sylvain Creuzevault :** On a croisé Dostoïevski sur notre chemin et on a fini par se dire qu'il y avait là une matière telle qu'il nous fallait stationner dans cette œuvre qui était comme un point de tension entre, d'une part, notre chemin de création des pièces « historiques » (sur une certaine histoire du socialisme) et, de l'autre, sa propre puissance, les questions que cette œuvre soulève en termes d'adaptation pour le théâtre, de jeu des acteurs. Si on est resté plus longtemps que prévu avec Dostoïevski, c'est parce qu'il y a là vraiment quantité de choses qui travaillent - qui nous travaillent, qui le travaillent, et auxquelles on travaillait : la relation socialisme/christianisme, la relation liberté/nécessité, solitude/société...

Construire une adaptation pour le théâtre de ce qu'on appelle « une grande œuvre littéraire » requiert un art de la découpe, de se faire charcutier. Le passage de la littérature au théâtre ne se situe pas simplement dans la lettre du texte, au contraire : à trop vouloir en respecter la lettre telle quelle, on en tue l'esprit. L'infidélité – jusqu'à la torsion – est une pratique nécessaire pour retrouver un esprit théâtral dostoïevskien. Il y aurait donc trois grands axes : le travail de mise en scène ; l'art de l'acteur, passionnant au vu des tensions, saturées de contradictions, présentées dans chaque personnage ; et puis le chemin métaphysique, politique, que son œuvre meut. Mais notre chemin continuera bientôt, et après avoir stationné quinze ans dans le XIX<sup>e</sup> siècle, on passera au XX<sup>e</sup>. La grande œuvre qui va nous servir de lanterne, ce sera *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss.

**Nabokov, qui ne portait pourtant guère Dostoïevski dans son cœur, saluait en lui un « maître du suspense » : l'intrigue policière qui est au cœur des Frères Karamazov a-t-elle fourni une trame que vous avez suivie ?**

**Sylvain Creuzevault :** Oui et non. Oui, Dostoïevski écrit des romans d'une certaine façon policiers, comme *Crime et châtement* ou *Les Frères Karamazov*. Mais ce n'est pas écrit du point de vue d'une caméra objective, qui aurait pour intérêt de perdre le spectateur ou de produire le plus de suspense possible, mécaniquement. Avec lui, le plus délirant, c'est de passer un moment de combat psychologique et physique avec chaque personnage et leur conscience, de voir comment nos actes travaillent nos corps. Les acteurs savent depuis deux ans qu'ils vont jouer les *Karamazov* : quand on se met autour de la table, il y a une connaissance du texte qui est assez profonde. On s'amuse à construire des adaptations, des structures qu'on prépare à la table pendant deux ou trois heures puis on passe au plateau. C'est ce palimpseste, ce mille-feuille, qui produit au fur et à mesure ce qu'on va faire.

**Des 1300 pages des Frères Karamazov, vous avez extrait ce chapitre, Le Grand Inquisiteur, qui en est l'épisode le plus fameux, pour en faire un spectacle autonome...**

**Sylvain Creuzevault :** *Le Grand Inquisiteur* est une sorte de nuit philosophique. Ce qui m'a frappé dans le texte, c'est le fait que Jésus, c'est la liberté, et c'est la tentation. Être libre, c'est être tenté. *Le Grand Inquisiteur* parle de la soif des êtres humains de se libérer de ces tentations auxquelles ils sont

fatigués d'être trop soumis. C'est un frère qui raconte à l'autre un poème, une scène qu'il a imaginée entre un cardinal Grand Inquisiteur en Espagne, à Séville, au XVI<sup>e</sup> siècle, au moment le plus terrible de la puissance de l'Eglise de Rome, et le Christ, de passage sur terre. Ivan et Aliocha ne se connaissent pas très bien, ils se sont très peu vus quand ils étaient petits, et ils ont eu des devenirs vraiment contradictoires, opposés. Aliocha se présente comme un novice (il est rentré au monastère, il veut se faire moine) et l'autre, Ivan, est un intellectuel, un savant ; l'un semble adorer Dieu, l'autre semble être athée. Mais chez Dostoïevski, tout est toujours plus complexe qu'il n'y paraît, et en réalité, ils cherchent Dieu tous les deux. Dans « Les frères font connaissance » et « La rébellion », les deux chapitres qui précèdent, Ivan raconte à son frère pourquoi il veut bien accepter l'idée de Dieu, mais pourquoi il refuse son monde ; pourquoi il refuse un monde qui produit autant de violence, notamment sur les enfants. Pour lui, si l'harmonie éternelle est achetée au prix de la souffrance d'un seul enfant, le pardon chrétien est inadmissible, il lui faut une vengeance, et une vengeance *maintenant*, pour apaiser ses souffrances. Ce n'est pas un rachat ultérieur ou une harmonie éternelle, dans le Salut, qui pourra lui faire accepter ce monde...

Mais leur recherche de Dieu est fondée sur autre chose que sur la recherche intellectuelle, sur un parcours métaphysique. Elle vient aussi d'un rapport au père. « J'accepte Dieu mais pas son monde », cela revient à dire : « J'accepte le père (parce que je ne peux pas le refuser) mais je n'accepte pas son monde. » Toute cette conversation entre ces deux frères qui se connaissent peu pourrait être lue aussi comme une sublimation métaphysique de leur rapport à leur famille, à leur propre père, qui a abandonné ses enfants, les a maltraités, et dont les enfants savent qu'il a maltraité, violenté et trahi leurs mères... Quand Ivan raconte tout ça à Aliocha, il lui parle pour lui dire : « J'abhorre ta clémence, la clémence que tu as pour le père » – parce qu'Aliocha, lui, défend le père.

**Le sous-texte politique est d'ailleurs tout à fait frappant...**

**Sylvain Creuzevault :** Chacun de nous, lorsqu'il aborde un tel texte pour la première fois, est renvoyé à ce que lui dit le texte, à des sphères qui lui sont propres. Nous, évidemment, avons tendance à entendre son écho moderne, politique, dans le gouvernement des hommes par exemple. Mais dans le champ théologique, cela reste très puissant.

Encore une fois, ce qui m'a frappé en lisant ce texte – c'est d'ailleurs l'une des choses les plus importantes, parce que cela nous touche directement tant ça se referme aujourd'hui –, c'est cette idée que la liberté, c'est la tentation. Si nous refusons que des tentations se présentent à nous, nous refusons en même temps notre pouvoir de liberté. « Être tenté, c'est être libre ». Veut-on le miracle matériel (les pierres transformées en pains), le mystère du ciel (se jeter dans le vide et que les anges nous portent) et l'autorité (régner sur la terre entière) ? Veut-on admettre d'être séduit pour être libre de répondre non ? Ou veut-on qu'on ne nous pose même plus ces questions ? Pendant cette nuit, ce dialogue philosophique se prête à une multitude de traitements. Jésus peut prendre la forme d'un prisonnier politique, on pourrait imaginer une mascarade, un cabaret, dans lequel Jésus et le Grand Inquisiteur prendraient la forme de certaines grandes figures historiques ; mais tout aussi bien, cela pourrait être deux penchants d'une même personne, dans un moment de grande angoisse la nuit.

# BIOGRAPHIE

**Justement, en termes de traitement dramaturgique et scénique, à quoi va ressembler cet « épisode », et comment s'articule-t-il par rapport aux Frères Karamazov ?**

**Sylvain Creuzevault :** Pour l'instant, on cherche, on travaille. Chez Dostoïevski, le plus haut conflit dialectique est toujours lové dans une farce. Les tensions, quelle que soit leur qualité, sont toujours à deux doigts de se retourner dans leur inverse - et soudainement. On peut très bien l'imaginer comme la construction d'un moment scénique abstrait, extrêmement simple. On peut l'imaginer aussi dans les coulisses d'un cabaret. Dans les vestiaires se succèdent des figures inquisitoriales avec des tronches connues, des têtes politiques par exemple, sur un mode pas sérieux, assez farcesque, dostoïevskien. Il y a un côté cabaret de chien dans tout ça. D'un autre côté, la pensée de l'Inquisiteur surpasse toute incarnation (sa ruse !)... Evidemment, notre Grand Inquisiteur aura des conséquences sur le traitement de l'adaptation des *Frères Karamazov*. Nous consacrer à faire *Le Grand Inquisiteur* dans une forme autonome nous invite à trouver une autre solution pour faire exister ce dont *Le Grand Inquisiteur* est porteur dans notre adaptation théâtrale des *Frères Karamazov*, sans sa présence formelle.

**« Ce qui est redoutable chez Dostoïevski, c'est que puisqu'on veut que toute âme puisse être sauvée, on finit, en lisant ses livres, par développer... une foi », déclariez-vous en 2018 au moment des Démon... Où en êtes-vous de ce côté-là ?**

**Sylvain Creuzevault :** Chaque fois que je trouve une raison de croire, elle arrive en jonglant avec des raisons de *ne pas*. Lorsqu'un sentiment de ferveur m'étreint, il porte un bonnet avec au bout une clochette d'inanité. Plus je fréquente Dostoïevski, plus j'ai de plaisir à le quitter.

Propos recueillis par David Sanson, 2020

## Sylvain Creuzevault

Né en 1982, cofondateur du groupe d'ores et déjà, Sylvain Creuzevault signe sa première mise en scène en 2003/2004 (*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 met en scène *Baal* de Brecht (2006). *Le Père Tralalère*, créé au Théâtre-Studio d'Alfortville en 2007, est repris à La Colline, où Sylvain Creuzevault met en scène la même année *Notre terreur* (2009). Suivent, dans le cadre du Festival d'Automne : *Le Capital et son Singe* en 2014, *Angelus Novus AntiFaust*, créé au TNS, en 2016, et *Les Démons* en 2018. 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. En 2020, il crée à l'Odéon - Théâtre de l'Europe *Le Grand Inquisiteur* d'après Dostoïevski.

### Sylvain Creuzevault au Festival d'Automne :

- 2006 *Baal* (Odéon - Théâtre de l'Europe)
- 2009 *Notre Terreur* (La Colline - théâtre national)  
*Le Père Tralalère* (La Colline - théâtre national)
- 2010 *Notre terreur* (La Colline - théâtre national, La Scène Watteau)
- 2014 *Le Capitale et son Singe* (La Colline - théâtre national, La Scène Watteau)
- 2016 *Angelus Novus - AntiFaust* (La Colline - théâtre national, La Scène Watteau, l'Apostrophe - Théâtre des Louvrais / Pontoise)
- 2018 *Les Démons* (Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier - Théâtre des Louvrais / Pontoise)  
*Les Tourmentes* (MC93)
- 2020 *Le Grand Inquisiteur* (Odéon - Théâtre de l'Europe)



© Simon Gosselin



THÉÂTRE  
SÉNART  
SCÈNE NATIONALE

# NICOLAS LIAUTARD MAGALIE NADAUD

## *Pangolarium*

Texte et mise en scène, **Nicolas Liautard, Magalie Nadaud**  
Avec **Sarah Brannens, Jean-Charles Delaume, Jade Fortineau, Fabrice Pierre, Célia Rosich**  
Scénographie, création numérique et réalisation du lucanus cerf-volant, **Damien Caille-Perret**  
Création lumières, **César Godefroy**  
Musique, **Thomas Watteau**  
Prothèse, **Anne Leray**  
Costumes, **Sara Bartesaghi Gallo, Simona Grassano**  
Réalisation du décor, **Les Ateliers Jipanco et Cie**

### **La colonie (série)**

Réalisation et montage, **Christophe Battarel**  
Image et étalonnage, **Cyril Battarel**  
Assistante chef-opérateur, **Fanny Bégoïn**  
Musique et mixage, **Thomas Watteau**  
Avec la participation à l'image d'**Ivan Casian, Jürg Häring, Emel Hollocou, Swann Kébaïli, Amanda Wang, Noé Battarel, Aline Mauranges, Hélène Lapillonne, Alexandre Lapillonne, Catherine Loheac, Françoise Lestienne, Guy Chapus, Monique Duizabo, Olivier Duizabo**

Production Robert de profil  
Coproducteur Théâtre Paris-Villette ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de la Fondation des Artistes / MABA – Maison d'Art Bernard Anthonioz, le Théâtre de la Tempête à Paris et La Colonie de Condé-sur-Vesgre  
Action financée par la Région Île-de-France

**Report de la 49<sup>ème</sup> édition**

**LA FERME DE BEL ÉBAT / GUYANCOURT AVEC LE  
THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES, SCÈNE  
NATIONALE**  
Sam. 23 octobre

**THÉÂTRE-SÉNART**  
Mer. 26 janvier au sam. 29 janvier

-----  
Durée estimée : 1h15  
À partir de 9 ans

**Comment démêler la fiction de la réalité ? Sur quelles bases réinventer la société ? Les grandes questions des nouvelles générations sont au cœur de ce spectacle jeune public. Dans cette épopée d'un enfant en quête d'esprit libertaire, la science-fiction rencontre la pop culture, pour mieux susciter la réflexion.**

Le corps de Murphy, douze ans, est couvert d'écailles. Son apparence, qui la rapproche du pangolin, animal en voie d'extinction que l'on trouve en Afrique et en Asie, la sépare du monde. Elle est élevée par son père dans un appartement haut perché, dont elle ne sort jamais. Seuls les écrans lui apportent quelques connaissances sur l'extérieur, sans qu'elle sache toujours distinguer ce qui relève de la réalité de ce qui appartient à la fiction. Un jour, la disparition de son père l'amène à pousser la porte de l'appartement pour la première fois. Elle part alors à la recherche de « La colonie », communauté libertaire qui fait l'objet d'une série qu'elle suit avec ferveur, et qu'elle croit réelle. Au fil de l'épopée de Murphy, plusieurs récits tissent leur trame, jusqu'à se rejoindre. Dans une mise en scène qui fait la part belle au spectaculaire et au fantastique, les théories utopistes de Charles Fourier côtoient les questions de bioéthique et de société. Se construit alors le portrait d'une génération avide de sens, en rupture avec les modèles sociétaux traditionnels. Un récit dont la richesse stimulera la réflexion et l'imagination des jeunes spectateurs.

### **CONTACTS PRESSE :**

#### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto  
01 53 45 17 13

#### **Le Ferme de Bel-Ébat – Théâtre de Guyancourt**

Grégoire Haska, communication  
01 30 48 33 75

#### **Théâtre-Sénart, Scène nationale**

Marie-Christine London  
01 60 34 53 93 | mclondon@theatre-senart.com

# ENTRETIEN

## **Comment est né ce projet ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** Un projet n'a jamais vraiment de début, car nous sommes en perpétuelle recherche. Cependant, deux sources cinématographiques nous ont orientés dans nos questionnements pour la création de *Pangolarium*. La première est un documentaire de Crystal Moselle, *The Wolfpack*, sorti en 2015. Il raconte l'histoire de six frères, qui ont grandi isolés de la société dans un appartement à New York. Leur seul lien avec l'extérieur, ce sont des films hollywoodiens, qu'ils regardent en boucle. Ensemble, ils les reconstituent, créent des costumes, etc., et se filment. *Midnight Special* de Jeff Nichols, est une autre source cinématographique. On y suit un enfant, doté de pouvoirs surnaturels, qui fuit avec son père et va accomplir son destin. En fait, nous avons eu une multitude de sources d'inspiration... L'univers de David Lynch est aussi une référence, sur l'aspect visuel.

## **En quoi le personnage de Murphy est-il pour vous représentatif d'une génération ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** Murphy est un personnage imaginaire, dont le corps est couvert d'écaillés, en référence au pangolin, un petit animal en voie de disparition que l'on trouve en Asie et en Afrique. Cette pièce évoque une génération en mutation. Le personnage de Murphy ressemble à sa génération (les 12-15 ans), notamment par son rapport au réel : on lui reproche de ne pas distinguer le réel de l'utopie. De plus, elle n'accepte pas les anciens modèles de société, notamment la compétition. Et enfin, elle demande des comptes, elle pose et se pose des questions : d'identité, de savoir ce qui distingue le vrai du vraisemblable... Elle ressemble aussi à sa génération parce qu'elle est naturellement attirée par une aventure collective et proche de la nature. Il nous semble que ces caractéristiques sont très présentes actuellement chez les jeunes de cet âge.

## **Vous avez construit un récit à plusieurs entrées. Comment se tisse-t-il ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** La pièce est traitée comme un film. Elle commence par un générique et un épisode de « La Colonie », la série que suit Murphy. Le récit est ensuite constitué d'allers et retours entre plusieurs lieux (l'appartement, la salle de réunion, la rue, le *foodtruck* et la forêt primaire), dont les différentes trames vont progressivement se rejoindre. À l'intérieur de ce montage cinématographique, se glisse un autre film : celui de « La Colonie », dont les images entrecouperont les séquences, en étant diffusées sur différents supports : la télévision de l'appartement, l'ordinateur de Murphy, un écran en premier plan. On passera ainsi du réel au plateau à la fiction, filmée en noir et blanc. Nous allons réaliser la série, avec des acteurs différents de ceux que l'on verra sur scène, en décors réels, probablement dans une communauté qui se trouve à Condé-sur-Vesgre, dans le département des Yvelines.

## **De quelles manières avez-vous intégré des éléments politiques et de théories utopistes dans ce spectacle jeune public ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** Nous avons travaillé sur la porosité entre la fiction, l'utopie et le réel. Après avoir écrit l'histoire de cette Colonie, nous avons appris par hasard que cette communauté existait vraiment. Elle s'appelle « La Colonie », comme nous l'avions imaginé, et se trouve à Condé-sur-Vesgre. Cette communauté, qui a à peu près une centaine d'années, s'est inspirée des idées de Charles Fourier, un penseur et poète de la fin du XVIIIe siècle qui a beaucoup

influencé le XIXe siècle, et qui est un utopiste socialiste. Il a mis sur pied une théorie, qui affirme que l'être humain est mû par douze passions, qu'il ne faut pas contrarier mais au contraire réaliser, et que ces douze passions sont synthétisées par une treizième passion, l'harmonique. Selon sa théorie, la combinaison de ces passions permet de constituer des communautés d'hommes et de femmes qui travaillent ensemble dans le bonheur. Nous avons repris certains de ces éléments, par exemple en montrant des images de travaux collectifs, ou en faisant quelques allusions à ces douze passions qui composent l'être humain.

## **Quels sont les sujets de société particulièrement abordés dans la pièce ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** À partir de ce personnage semi-adolescente, semi-pangolin, nous avons voulu écrire sur le mouvement qui va de l'intérieur à l'extérieur, de soi aux autres. Raconter une réalisation, une ouverture. La recherche d'identité était donc un thème important dès le départ. Ensuite, et au fur et à mesure de l'écriture, l'histoire s'est écrite d'elle-même, les thématiques périphériques se sont greffées à notre récit sans que nous en ayons consciemment pris la décision : les dérives de l'industrie pharmaceutique, les utopies collectivistes, la distinction entre le vrai et le vraisemblable, les addictions, la dépression... Il faut croire que ce sont des sujets qui nous travaillent de façon souterraine. Les grands industriels du médicament nous ont toujours révoltés dans leur soumission aux lois du profit, la lettre de Sheppard dans la pièce est une citation d'un scientifique lanceur d'alerte que personne n'a pris la peine d'écouter.

Les questions du réel et de l'apparence, du vraisemblable et de l'in vraisemblable sont des préoccupations éminemment théâtrales, qui nous suivent donc depuis longtemps.

## **Quelles réactions espérez-vous susciter auprès des jeunes spectateurs ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** Traditionnellement, les spectacles jeune public sont très didactiques parce qu'on attend d'eux qu'ils donnent des réponses, universelles et définitives, aux enfants. Nous ne donnons aucune réponse définitive, mais nous posons au contraire des questions, qui vont appeler des réponses intuitives et intimes. Nous ne donnons pas de clés ; nous démontons les serrures.

Pour appeler ces réponses intimes et intuitives, nous cherchons à les impressionner, au sens photographique du terme. Cette notion va au-delà de la dimension intellectuelle. C'est en ce sens que David Lynch a été une référence. Nous espérons produire cette impression que l'on peut ressentir en visionnant ses films.

## **Comment ce désir d'impressionner le public se traduit-il dans la mise en scène ?**

**Nicolas Liautard et Magalie Nadaud :** Tout d'abord, nous travaillons sur l'aspect visuel. Nous allons opérer un glissement en mêlant réalité et fiction, notamment en ajoutant des images de synthèse. Les décors sont faussement immobiles, grâce à une combinaison d'images numériques. Des éléments fantastiques du récit seront également impressionnants. Par exemple, la pièce est traversée par un insecte, un *lucanus cerf-volant*, qui grandit au fur et à mesure, pour aboutir à la forme d'une sculpture de trois mètres de haut, et qui devient un personnage. Le corps de Murphy sera également impressionnant, car il sera couvert d'écaillés.

Propos recueillis par Pascaline Vallée, 2020



# BIOGRAPHIES

## Nicolas Liautard

Nicolas Liautard crée sa première mise en scène à l'occasion du Festival international de théâtre universitaire de Nanterre-Amandiers avec *Le Procès* de Franz Kafka puis *La République Livre I* de Platon, *La Folie du Jour* de Maurice Blanchot, *Hyménée* de Nicolas Gogol, *Ajax* de Sophocle, *Amerika* de Franz Kafka, *Pouvais-je te demander de bien vouloir te déplacer de quelques millimètres* de Christophe Tarkos, *Le Nez* de Nicolas Gogol, *L'Avare* de Molière, *Blanche Neige*, *Zouc par Zouc* de Hervé Guibert, *Le Misanthrope* de Molière, *Meine Bienen. Eine Schneise* de Klaus Händl, *Littlematchseller* d'après Andersen, *Scènes de la vie conjugale* et *Après la répétition* d'Ingmar Bergman, *Trahison* d'Harold Pinter, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (co-mis en scène avec Magalie Nadaud). Il écrit et met en scène *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* et *Balthazar*.

## Magalie Nadaud

Formée à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, et au Centre de Formation Professionnelle des Techniques du Spectacle (Régie lumière), Magalie Nadaud a rejoint en 2002 la compagnie Robert de profil, qu'elle codirige aujourd'hui avec Nicolas Liautard. Elle est collaboratrice artistique sur les spectacles : *Blanche Neige*, *Littlematchseller* d'après Andersen, *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* et *Balthazar* de Nicolas Liautard, *Scènes de la vie conjugale* et *Après la répétition* d'Ingmar Bergman et *Trahison* de Harold Pinter, deux spectacles pour lesquels elle réalise les lumières. En 2019, elle co-met en scène *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov avec Nicolas Liautard. Elle travaille également avec Fabrice Pierre (*Pièces en un acte* de Tchekhov) et le Spartacus Tofanelli Airlines (*Une brève histoire de Rouen*, *Une brève histoire d'Angers*).



© Christophe Battarel

## ROBERT WILSON COCOROSIE

*The Jungle Book*  
d'après Rudyard Kipling

Mise en scène, décors et lumières, **Robert Wilson**  
Musique et paroles, **CocoRosie**  
Avec **Aurore Deon, Naïs El-Fassi, Yuming Hey, Roberto Jean, Jo Moss, Olga Mouak, Nancy Nkusi, François Pain-Douzenel, Gaël Sall**  
Musiciens, **Takuya Nakamura, Asya Sorshneva, Tez, Douglas Wieselmann**  
Costumes, **Jacques Reynaud**  
Metteur en scène associé, **Charles Chemin**  
Collaboration à la scénographie, **Annick Lavallée-Benny**  
Collaboration aux lumières, **Marcello Lumaca**  
Collaboration à la création des costumes, **Pascale Paume**  
Création maquillage, **Manu Halligan**  
Design sonore, **Nick Sagar**  
Direction musicale, **Douglas Wieselmann**  
Décor, accessoires et costumes, **Atelier du Théâtre du Châtelet**  
Prothèses, **Daniel Cendron**

Production Théâtre de la Ville-Paris // Coproduction Les Théâtres de la Ville de Luxembourg ; Les Nuits de Fourvière – Festival international de la Métropole de Lyon ; Düsseldorfer Schauspielhaus ; Manchester International Festival ; Teatro della Pergola (Florence) ; deSingel campus international des arts (Anvers), Festspielhaus St. Pölten (Autriche) // En association avec EdM Productions – Elisabetta di Mambro // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 26 avril 2019 au Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg  
Avec le soutien de La maison Hermès, La Fondation Fimincio

Biographie de Robert Wilson p.16

**Ami de longue date du Festival, Robert Wilson est de retour cet automne avec son *Livre de la jungle*, célébration de l'enfant et du monde animal, qu'il revisite avec la complicité du duo musical CocoRosie.**

Aujourd'hui, c'est au tour de Robert Wilson de faire entrer Mowgli, l'enfant abandonné dans la jungle et héros de Rudyard Kipling, dans son univers scénique inimitable. Entre opéra et comédie musicale, son *Jungle Book* met en lumière les amitiés et les luttes qui réunissent l'ours Baloo, la panthère Bagheera ou encore le tigre Shere Khan.

Ce n'est pas la première fois que le metteur en scène américain – qui signe également, comme à son habitude, les décors et les lumières – s'attaque à une œuvre écrite pour le jeune public. Son *Peter Pan* était déjà une collaboration avec les deux sœurs de CocoRosie, dont l'univers musical mélange folk et hip-hop, percussions et musique électronique. Fascinées par l'enfance, celles qui ont, par le passé, transformé des jouets en instruments proposent ici une composition exigeante et ludique. Porté par une troupe réunissant des artistes d'origines diverses, *Jungle Book* a tout d'un parcours initiatique, dont les thèmes – tolérance et humanité – résonnent plus que jamais. L'occasion pour Robert Wilson, qui puise ici dans le comportement animal pour diriger ses acteurs avec la rigueur physique qu'on lui connaît, de réunir petits et grands autour de son théâtre total.

### THÉÂTRE DU CHÂTELET

Sam. 30 octobre au sam. 20 novembre

-----

Durée: 1h10

À partir de 8 ans, tout public

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto  
01 53 45 17 13

##### Théâtre du Châtelet

Edouard Dagher, Lisa Richard  
01 40 28 29 30 | edagher@chatelet.com

## ENTRETIEN

**Quelle était l'idée de départ de cette invitation à créer *Jungle Book* ?**

**Robert Wilson :** Sans doute un spectacle tout public, même si pour moi une grande œuvre se suffit à elle-même et peut être tout autant appréciée par un enfant que par une personne âgée, par quelqu'un qui n'est pas allé à l'école et par quelqu'un qui a fait des études supérieures. J'ai toujours aimé la réponse de Gertrude Stein quand on lui demandait ce qu'elle pensait de l'art moderne : « J'aime le regarder », disait-elle.

**Est-ce qu'en visant un large public *Jungle Book* se rattache à certains de vos spectacles antérieurs comme *Peter Pan* ou *Wings on Rock*, qui s'inspirait du *Petit Prince* de Saint-Exupéry et du mythe amérindien d'un enfant en quête de son père, tout comme *Mowgli*, à la fin du *Livre de la Jungle*, espère trouver sa mère après avoir été chassé de la jungle ?**

**Robert Wilson :** Un artiste a beau avoir ses propres thèmes et variations, son œuvre demeure le même arbre. J'ai fait des spectacles très différents les uns des autres, mais on ne doit pas avoir peur de se répéter car c'est comme cela qu'on apprend. En ce sens, il est vrai que *Jungle Book* se situe dans la mouvance de *Wings on Rock* et de *Peter Pan*. Cette thématique ne cesse de revenir dans ma carrière.

**Le choix de *CocoRosie* pour la musique et les chansons vous est-il apparu évident ou auriez-vous pu faire appel à un autre compositeur ?**

**Robert Wilson :** D'une certaine manière, j'entendais leur voix avec ce spectacle. Les deux sœurs ont écrit la musique de *Peter Pan*. Par ailleurs, ce ne sont pas seulement des musiciennes, elles sont aussi plasticiennes. D'un point de vue tant visuel que musical, elles semblent mieux correspondre à ce travail que David Byrne, Philip Glass ou Tom Waits.

**Vu l'importance de la musique, l'alternance entre chansons d'une part et récits et dialogues parlés d'autre part, envisagez-vous *Jungle Book* comme une « comédie musicale » ?**

**Robert Wilson :** Les étiquettes sont trompeuses. Selon moi, tout théâtre est musique et tout théâtre est danse. C'est ce que signale le mot opéra. Il contient tous les arts, il rassemble tout : architecture, peinture, musique, poésie, danse, lumière... J'ai du mal à séparer les choses. Souvent, une pièce de théâtre se morcelle parce qu'elle est cloisonnée et que le décor, le jeu, le chant, la danse y sont traités comme des entités distinctes. Pour moi, cela forme un tout.

**Pour vous permettre de départager les deux mille interprètes qui ont postulé pour *Jungle Book*, aviez-vous des exigences particulières, en dehors de l'âge et des facultés de jouer, de chanter, de danser ?**

**Robert Wilson :** Dans tous mes premiers spectacles, les interprètes étaient des non professionnels. Petit à petit, j'ai introduit des artistes qualifiés, des chanteurs ou des danseurs, mais à l'époque je ne cherchais pas de virtuoses capables de retomber sur pointes après un saut. Ce qui m'intéressait, c'était la personnalité des gens avec lesquels je travaillais. J'ai toujours pensé que quiconque se sent bien dans sa peau peut

monter sur scène et jouer dans un de mes spectacles. Pour la distribution de *Jungle Book*, nous avons, avec le Théâtre de la Ville (Paris), privilégié la diversité et la complémentarité des interprètes comme s'il s'agissait de fonder une espèce de famille.

**Vos spectacles sont traversés par un immense bestiaire – on a vu des tortues, des lions, des oiseaux, des ours, sans parler de dinosaures – et il y a bien sûr beaucoup d'animaux dans *Jungle Book* ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans les animaux ?**

**Robert Wilson :** Mon travail est plus étroitement lié au comportement animal qu'à n'importe quelle école de jeu. Quand un ours vous regarde, il écoute avec ses yeux, avec son corps. Quand un chien se rapproche d'un oiseau, il n'écoute pas seulement avec ses oreilles, mais c'est tout son corps qui écoute. C'est le point de départ du *Regard du sourd*. J'ai construit ce spectacle avec un jeune homme sourd-muet qui s'appelait Raymond Andrews. Il a emménagé chez moi. Un soir où il se tenait à un bout de mon loft, à vingt-cinq mètres de distance, j'ai hurlé son nom dans sa direction sans qu'il réagisse. J'ai alors crié en reproduisant le genre de son que fait un sourd et il s'est retourné en riant. Son corps connaissait mieux les vibrations sonores d'un « sourd », il les sentait. Ce n'était pas son tympan qui lui permettait d'entendre, puisqu'il n'entendait rien en deçà de 120 décibels ; c'était son corps. Kleist pensait qu'un bon acteur ressemble à un ours : « il ne va jamais frapper en premier, il attend qu'on fasse un geste ».

**Y a-t-il de l'espoir à la fin du *Livre de la jungle* ? *Mowgli* a été rejeté par les loups et chassé à la fois de la jungle et du village des humains. Y a-t-il une lumière ou le spectateur reste-t-il en suspens ?**

**Robert Wilson :** Tout ce que je sais, c'est qu'il ne faut pas faire de théâtre déprimant. Il faut toujours une note d'humour, même à la mort du roi Lear. Si on prend une feuille de papier blanc et qu'on la met à côté d'une feuille de papier noir, le blanc deviendra encore plus blanc. Tout élément doit avoir son contraire. L'enfer et le paradis forment un seul monde, les humains et les animaux forment eux aussi un seul monde.

**Entretien réalisé par Frédéric Maurin pour le Théâtre de la Ville, février 2019**

# BIOGRAPHIES

Biographie de Robert Wilson p.16

## CocoRosie

CocoRosie est le projet musical développé par les artistes pluridisciplinaires Sierra et Bianca Casady. Leurs chansons sur l'indicible dessillent les yeux, mais finalement leur musique célèbre une liberté spirituelle atteignable seulement dans la nature. Leurs chansons mêlent une myriade de styles et de références, hip-hop, folk, opéra, qui façonnent les expériences les plus douloureuses en morceaux marquants et évocateurs. Considérée dans son ensemble, la musique de CocoRosie est un dialogue intime ininterrompu entre les deux sœurs. Chacune a de multiples personnages et styles vocaux ; Bianca offre un rap de troubadour auquel Sierra répond par des tonalités aériennes, tout en jouant divers instruments dont la harpe, le piano ou la guitare. Le propre de leur sonorité est un environnement de percussions créées à partir de jouets d'enfant ou autres objets qui donnent à leurs chansons une nostalgie particulière.

En quinze ans de CocoRosie, les sœurs ont sorti six albums, le septième est prévu cette année : *Heartache City* (2015), *Tales of a Grasswidow* (2013), *Grey Oceans* (2010), *The Adventures of Ghosthorse and Stillborn* (2007), *Noah's Ark* (2005), *La maison de mon rêve* (2004) chacun suscitant à part égale polémiques et louanges, vu leur courage et leur détermination à prendre des risques. Cette vision créatrice est présente dans tous les volets de leur travail : des vidéos aux concerts qui recourent à des costumes et maquillages spécifiques pour chaque ensemble de chansons.

Trouver comment exprimer leurs idées à travers des disciplines hors du périmètre traditionnel de la musique est pour les sœurs primordial, et c'est souvent une source d'inspiration des textes des chansons. Outre les tournées et les concerts dans les festivals du monde entier, les œuvres de Bianca ont fait l'objet d'expositions personnelles à New York, à la Deitch Gallery et chez Cheim and Read. Bianca a monté *Nightshift*, un spectacle de danse et *Soul Life*, un opéra, tous deux présentés au Donau Festival à Krems (Autriche), elle a également mis en scène deux spectacles avec la Norwegian Theater Academy (Académie Norvégienne de Théâtre). Sierra a arrangé et joué avec des institutions comme l'Orchestre Symphonique d'Amsterdam, The ICA à Londres et l'Opéra de Sydney. Elle travaille actuellement le rôle principal d'un opéra, écrit et mis en scène par sa sœur, composé par toutes deux, qui sera créé au Festival international de Manchester en 2022.

Les CocoRosie ont composé les musiques originales de quatre spectacles de Robert Wilson : *Peter Pan*, *Pushkin's Fairy Tales* (*Les Contes de fées* de Pouchkine), *Edda* et dernièrement *The Jungle Book* (2019). En 2019, elles jouent pour la première fois avec le Kronos Quartet au Festival de Jazz de San Francisco. Leur dernier album, *Put the Shine On* est sorti en 2020.

### CocoRosie au Festival d'Automne à Paris :

2013 *Peter Pan* - Robert Wilson (Théâtre de la Ville)

2019 *The Jungle Book* (Théâtre de la Ville)



© Lucie Jansch



© Lucie Jansch

## CHRISTOPH MARTHALER

### *Aucune idée*

Conception et mise en scène, **Christoph Marthaler**  
Avec **Graham F. Valentine, Martin Zeller**  
Scénographie, **Duri Bischoff**  
Dramaturgie, **Malte Ubenauf**  
Musique, **Martin Zeller**  
Costumes, **Sara Kittelmann**  
Lumières, **Jean-Baptiste Boutte**  
Assistants mise en scène, **Camille Logoz, Floriane  
Mésenge**  
Construction décor et accessoires, Ateliers du Théâtre  
Vidy-Lausanne

Production Théâtre Vidy-Lausanne  
Coproducteur Temporada Alta – Festival international de Catalunya  
Girona/Salt ; TANDEM, scène nationale (Douai-Arras) ; Napoli Teatro  
festival Italia ; Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ;  
Théâtre national de Nice – centre dramatique national Nice-Côte  
d’Azur ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d’Automne à Paris  
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d’Automne à Paris

Biographie de Christoph Marthaler p. 35



**Comment aborder au théâtre le phénomène de la lacune ? Aucune idée, répond Christoph Marthaler, qui prouve cependant avec ce spectacle drôle et savoureux, interprété par le comédien Graham Valentine et le violoncelliste Martin Zeller, qu’il a quand même son mot à dire sur cette question ô combien évasive.**

Cela devrait être là. C’est sûr. Mais bizarrement ça n’y est pas. S’agit-il d’un mot, d’une information, d’un détail essentiel, autre chose, n’importe quoi ? Allez savoir ! Cela peut prendre à vrai dire toutes sortes de formes. Parfois ça laisse sans voix. Imaginez un acteur qui aurait oublié son texte, par exemple. Ou un conférencier qui soudain perd le fil de son propos... La lacune tend à se nicher partout. Souvent, d’ailleurs, on ne la voit même pas. D’où ce constat de Christoph Marthaler : phénomène aussi récurrent qu’abondamment répandu, la lacune ne se laisse pas toujours facilement appréhender, il convient donc de l’aborder avec doigté. Ce à quoi il s’emploie dans cette nouvelle création. Avec son complice de longue date, Graham Valentine, ils s’interrogent sur les origines de la lacune, se demandent si elle survient plutôt isolément ou en nombre, examinent son caractère héréditaire. Tout cela dans toutes les langues et tous les registres. Et en musique, bien sûr, interprétée par le musicien zurichois, joueur de viole de gambe et violoncelliste baroque Martin Zeller.

### THÉÂTRE DE LA VILLE / LES ABBESSES

Lun. 1<sup>er</sup> au 14 novembre

-----

Durée estimée : 2h

En allemand surtitré en français

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d’Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Ville

Audrey Burette

01 48 87 84 61 | [aburette@theatredelaville.com](mailto:aburette@theatredelaville.com)

# MARTHALER PAR VALENTINE

**Extraits d'un texte écrit par Graham F. Valentine sur sa rencontre avec Christoph Marthaler et leurs di érentes collaborations.**

## Première rencontre et premier scandale

À la fin des années soixante, je suis parti de l'Écosse pour venir en Suisse étudier la littérature allemande à l'Université de Zurich. Les parents de Christoph dirigeaient alors un foyer d'étudiants. Je m'étais inscrit dans ce foyer sans savoir à quoi m'attendre. Christoph n'avait que dix-sept ans, il avait déjà quitté l'école. Il prenait des cours de hautbois et faisait de la pantomime et de la danse. Quand je suis arrivé à Zurich, c'est Christoph qui m'a ouvert la porte. Nous avons probablement tout de suite su que nous avions chacun quelque chose à nous apporter.

Cette maison d'étudiants était une maison réformée. Les parents de Christoph étaient croyants. Je viens moi-même d'une famille religieuse. Dans une telle maisonnée, les pensées dadaïstes affluaient à mon cerveau. Il régnait une atmosphère de doux déclin – ce qui n'a rien à voir avec le désespoir, attention. Chaque année, le foyer proposait une excursion à la campagne, dans une paroisse ; l'année 1970 ne fit pas défaut. Le foyer accueillait des gens de l'École Polytechnique Fédérale et des étudiants en théologie et d'autres facultés. Les étudiants en théologie s'étaient chargés de préparer le culte. La veille, il y avait toujours une fête. Sans alcool bien sûr, mais avec un spectacle que Christoph, alors âgé de dix-sept ou dix-huit ans, avait lui-même mis en scène. Cette fête à Wilchingen, un petit village dans les environs de Schaffhouse, a marqué notre première collaboration. Je chantais une chanson de Marlene Dietrich. Sur scène, il y avait un trou par lequel je pouvais faire mon entrée. Je chantais la chanson de Dietrich avec une attitude très lascive et en me déshabillant un peu. J'apparaissais sur scène comme une créature démoniaque. J'avais l'air complètement à l'ouest, uniquement vêtu d'un vieux drap. Dans le village, ça a fait un énorme scandale. Le lendemain matin, au petit-déjeuner – je logeais avec un autre étudiant chez une famille de villageois –, tout le monde était mal à l'aise et personne ne pipait mot. La soirée avait mis le pasteur et les villageois en colère. Cette scène, qui n'a duré que trois minutes, a probablement été déterminante pour notre future relation, à Christoph et à moi. Le lendemain, lors du culte religieux, la gêne était palpable. Ce fut notre premier évènement. Un gros scandale – parfaitement ridicule. [...]

## Indeed

Les préparations pour le projet *Indeed* ont commencé pour moi dès le soir où je suis arrivé à Zurich. Je vivais chez Christoph et Petia Kaufman, et à l'époque Christoph avait toujours un petit enregistreur sur lui. Petia Kaufman et moi avons improvisé quelque chose, elle au clavecin, moi avec le texte « Anna Blume » de Kurt Schwitters. Cette improvisation est devenue plus tard un passage important du spectacle. Dans *Indeed*, on chantait aussi des chansons suisses, comme *Stägeli, uf, Stägeli ab, juhee!* Nous lisions des textes de Schwitters, et d'autres textes tirés d'encyclopédies. Norbert Schwientek disait un texte sur le sel – en prononçant toute la ponctuation, point, tiret, trait d'union, guillemets, comme Martin Pawlowsky dans *Stunde Null*. Les éléments du jeu de Marthaler se répètent toujours. On se cite de création en création.

Au cours de la soirée, la conversation suivante apparaissait sous plusieurs formes ; c'est d'ailleurs elle qui donne son titre au spectacle :

Cassilda : You Sir, should unmask.

Stranger : Indeed ?

Cassandra : Indeed. It is time. We all have laid aside our mask, but you. Stranger : I wear no mask.

Cassilda (terri ed to Cassandra) : No mask ? No mask ?

(Pause – Indeed Indeed Indeed Indeed...)

Nous jouions *Indeed* à la « Rote Fabrik », une ancienne usine au bord du lac de Zurich, au deuxième étage. Il y avait un groupe de marionnettes coiffées de chapeaux melon, assises autour d'une petite table de café. L'une de ces marionnettes était Dodo Hug. Le public était assis à des tables comme dans un café et pouvait consommer. Pendant que Petia Kaufman jouait du clavecin, nous faisons des allées et venues en ascenseur. Puis nous, les trois orateurs, sortions enfin de l'ascenseur. Nous nous asseyions à différentes tables. De temps en temps, nous nous levions pour aller aux toilettes ou dans l'ascenseur. Pour le public, c'était une expérience nouvelle. Je portais un smoking dans *Indeed*. Ce personnage était probablement déjà une forme embryonnaire du Maître de cérémonie. [...]

## La liberté personnelle et dramaturgique

Chez Marthaler, il y a toujours le rire. Si on ne peut pas rire, autant mourir. Et même celui qui rit finit toujours par mourir. Schopenhauer a dit une fois que notre devoir était de passer d'un homme dont on rit à un homme qui rit. Mais Schopenhauer n'avait pas compris qu'un homme qui rit a toujours ri. Les Allemands prennent toujours tout trop au sérieux. Ils croient encore que c'est possible d'évoluer. Georges Simenon disait qu'en moyenne, on cesse d'évoluer à partir de dix-sept ans. La structure de base est toujours la même. Idéalement, à dix-sept ans on a tout ressenti et on peut passer à autre chose, mais nombreux sont ceux qui n'y parviennent pas. Ils n'ont jamais appris la sagesse. [...]

J'ai une confiance fondamentale en Christoph. Nous ne parlons pas beaucoup. Nous nous connaissons moins que nous nous sentons. Mais quand il s'agit de travailler, nous pouvons nous y mettre très vite, avec sensibilité et efficacité. C'est toujours intéressant de travailler avec Christoph. Et comme tout travail de création, c'est aussi frustrant. Nous n'avons pas les mêmes rythmes de travail. Mais ça ne change rien au fait que nous nous correspondons bien. Chaque acte de production est une lutte. Quand tu baisses avec une femme ou avec un homme, c'est une lutte. Quand tu travailles avec un metteur en scène, ça doit aussi être une lutte. Parfois, on se tape sur les nerfs. On ne peut donner que ce qu'on a. Mais je m'y emploie avec toute ma franchise. Et Marthaler aussi. Chez Christoph, la notion de chef-d'œuvre total est fondamentale. Christoph connaît beaucoup de monde, aime parler avec les gens, soigne le contact humain et n'est pas mauvais en « réseautage ».

Je n'ai jamais eu l'impression que Marthaler voulait m'impliquer autrement qu'avec ma personnalité. J'ai trouvé le chemin de la vie et je suis sorti du désespoir et de la tristesse grâce au travail. C'est la seule solution. L'amour, c'est le travail.

Tiré de Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler, Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg Wien, Residenz Verlag, 2000.

Traduction de l'allemand par Camille Logoz.

# BIOGRAPHIES

Biographie de Christoph Marthaler p. 35

## Graham F. Valentine

Après avoir obtenu un diplôme en langues modernes, Graham F. Valentine étudie l'art dramatique à Aberdeen et à Zurich, ainsi qu'à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris. Parmi ses engagements, citons le Royal National Theatre London, Covent Garden, le Teatro Real Madrid, l'Opéra Bastille, le Burgtheater, la Volksbühne Berlin, le Staatsoper Berlin, le Vlaamse Opera Antwerpen et Gent, le Deutsches Schauspielhaus Hamburg, le Théâtre de la Colline Paris, le Schauspielhaus Zurich et le Theater Basel.

Depuis 1970, il travaille régulièrement avec Christoph Marthaler, par exemple dans *Stunde Null*, *The Unanswered Question*, *Pierrot Lunaire*, *Winch Only*, *Twentieth Century Blues* et *Meine Faire Dame* ou Claude Régy, dont la pièce de Gregory Motton *La terrible voix de Satan* était présentée au Théâtre de Vidy en 1994. De 2000 à 2004, Graham F. Valentine a été membre permanent de l'ensemble du Schauspielhaus de Zurich. En 2005 au Festival d'Avignon, il joue dans *Le Cas de Sophie K* de Jean-François Peyret. En 2014, il joue dans *Les Contes d'Hoffmann*, au Teatro Real Madrid. Il s'est produit aux festivals de Salzbourg, d'Édimbourg et de la Ruhrtriennale et a travaillé comme orateur et chanteur avec l'Ensemble Intercontemporain, le Klangforum Vienne, le Scottish Opera, l'Orchestre Baroque de Fribourg-en-Brisgau et l'Ensemble Hebrides.





## GUY CASSIERS

### *Antigone à Molenbeek / Tirésias*

Mise en scène, **Guy Cassiers**

#### **Antigone à Molenbeek**

Texte, **Stefan Hertmans**, Éditions De Bezige Bij  
Traduction, **Emmanuelle Tardif**, Éditions Le Castor Astral  
Avec **Ghita Serraj**

#### **Tirésias**

Texte, **Kae Tempest**, sélection de poèmes tirés du recueil  
*Hold your own*, Éditions Johnson & Alcock  
Traduction, **D' de Kabal** et **Louise Bartlett**, Éditions  
L'Arche  
Avec **Valérie Dréville**

Assistant mise en scène, **Benoît de Leersnyder**  
Scénographie, **Charlotte Bouckaert**  
Lumières, **Fabiana Piccioli**  
Musique, **Dmitri Chostakovitch**, interprétée en direct  
par le **Quatuor Debussy**

Production MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis  
(Bobigny) pour la version française  
Coproduction Les Nuits de Fourvière (Lyon) ; Toneelhuis (Anvers) ;  
Maison de la Culture d'Amiens – pôle européen de création et de  
production ; La Comédie de Valence, centre dramatique national  
Drôme-Ardèche ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes – pôle  
européen de création ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis  
(Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le financement de la Région Île-de-France

**Deux voix solitaires qui s'élèvent successivement pour tenter d'être écoutées. Deux poèmes pour deux personnages, Antigone et Tirésias, aux noms venus de cette Grèce antique où les mythes questionnent les hommes, mais qui nous parlent de notre monde troublé où les incertitudes sur l'avenir entraînent la peur. Ces voix combattantes résonnent avec force pour mettre à jour les préjugés refoulés de la société.**

Guy Cassiers a fait de son théâtre, le Toneelhuis d'Anvers, le lieu de l'agora, de la discussion, de l'échange. Avec ce dipytique réunissant deux auteurs contemporains aux styles très différents, il poursuit ce dialogue au sujet des multiples crises que traverse le monde occidental. Deux textes qui font surgir du passé deux personnages mythiques dont l'histoire a été réécrite à de multiples reprises parce qu'ils restent nos interlocuteurs privilégiés à l'heure de choix sociétaux difficiles où domine la tentation du repli sur soi. Nouria, la nouvelle Antigone de Stefan Hertmans, souhaite enterrer son frère terroriste. Tout au long de ce poème épique, Ghita Serraj questionne, insiste, réitère son désir et, face à la rigidité de ses interlocuteurs, est elle aussi happée par la tragédie. Kae Tempest imagine un Tirésias aux identités variées – jeune homme, femme redevenant homme, devin que personne n'écoute alors qu'il alerte avec clairvoyance sur l'avenir d'un monde urbain en perdition – dont s'empare Valérie Dréville. En dialogue permanent avec le Quatuor Debussy, qui interprétera sur scène des extraits de trois quatuors de Dmitri Chostakovitch (8, 11 et 15), les deux actrices évolueront dans un univers visuel dont Guy Cassiers, maître incontesté des images, a le secret.

#### **MC93**

Ven. 5 au dim. 14 novembre

-----

Durée : 2h45 avec entracte

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **MC93**

Myra : Rémi Fort, Jeanne Clavel

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

# ENTRETIEN

**Qu'est-ce qui relie les deux personnages titres de votre spectacle ?**

**Guy Cassiers :** Leur solitude, leur isolement et leur désir de survivre. Nous avons créé ces spectacles avant la pandémie qui a envahi l'Europe et le monde, mais étonnamment ils semblent être plus d'actualité qu'ils ne l'étaient il y a quelques mois. Ces deux personnages tentent désespérément de dialoguer avec leurs contemporains, ils veulent être entendus mais on ne veut pas les écouter. Même s'ils sont isolés mentalement, et non pas physiquement, on peut avoir le sentiment que le monde n'a peut-être pas autant changé qu'on pourrait le croire depuis l'Antiquité.

**Les deux personnages viennent de la tragédie grecque mais qu'ont-ils à nous dire aujourd'hui ?**

**Guy Cassiers :** Que dans un monde qui doute de lui-même et ne voit pas bien son avenir, il peut y avoir toujours un conflit entre la loi morale, par exemple le droit d'enterrer les morts dignement, et les lois de l'Etat qui peuvent s'opposer à cette loi morale pour des raisons circonstancielles. Il y a donc toujours une possibilité de croiser une nouvelle Antigone. Pour Tirésias, le devin aveugle, n'est-il pas toujours nécessaire d'avoir un homme qui nous oblige à ouvrir les yeux pour voir le monde autrement et se projeter dans l'avenir, même si cela dérange notre désir d'aveuglement collectif ? En choisissant des textes très contemporains, de nature littéraire très différente, nous dépassons l'image traditionnelle de la tragédie grecque.

**Dès le début de votre travail, vouliez-vous associer ces deux textes ?**

**Guy Cassiers :** Nous avons commencé par le *Tirésias* de Kae Tempest et ensuite j'ai pris connaissance du texte de Stefan Hertmans, *Antigone à Molenbeek*. Immédiatement j'ai pensé qu'il fallait les faire entendre ensemble parce que, de façons différentes, ils s'inscrivent dans une démarche épique, poétique et politique qui permet de développer l'imaginaire, de s'élever au-delà des contingences matérielles. C'est la modernité de ces écritures, absolument pas quotidiennes, différentes quant au style, qui m'a donné envie de les présenter ensemble.

**Les deux personnages sont-ils des marginaux ?**

**Guy Cassiers :** Oui, mais pas de la même façon. Antigone est très bien intégrée dans la société qui l'entoure. Elle est étudiante en droit à l'université jusqu'au jour où elle demande à enterrer son frère, devenu un terroriste islamiste. C'est cette volonté de respecter un rituel vieux comme le monde qui va l'isoler et provoquer une nouvelle tragédie. Tirésias n'est pas vraiment inscrit dans un univers social déterminé. C'est un vagabond, qui se transforme, d'abord enfant, puis homme, puis femme, pour redevenir homme. Il traverse des expériences émotionnelles, toujours seul, devin aveugle que nul n'écoute, ses contemporains cherchant surtout à connaître les bons numéros du loto.

Ces deux héroïnes transgressent, chacun à sa façon, les rapports homme/femme, citoyen/étranger, et naviguent entre la vie et la mort et ces transgressions vont mettre leur vie en danger.

**Quel statut ont les deux actrices qui se succèdent sur le plateau, Ghita Serraj qui interprète Antigone et Valérie Dréville dans le rôle de Tirésias ?**

**Guy Cassiers :** Ce sont des guides qui nous entraînent dans l'histoire qu'elles vont nous raconter. Ce ne sont pas des personnages de théâtre qui rentrent sur le plateau pour attirer notre attention sur un sujet important. C'est un peu

subrepticement, au fur et à mesure qu'elle s'empare du texte, qu'elles deviennent les protagonistes des histoires qu'elles nous adressent. Le spectateur est donc entraîné doucement dans le récit et dans les questionnements qu'il propose.

**Le texte de Kae Tempest n'est pas à l'origine un texte de théâtre ?**

**Guy Cassiers :** À l'origine c'est un monologue qu'il a écrit pour lui-même comme interprète-performeur.se. C'est un texte fait pour être proféré sur une scène, un poème oral, qu'il fait entendre dans une forme qu'il a inventé, le « spoken word », qui a un succès considérable. Il y a une forme de déclamation qui se déroule comme une vague de mots. C'est la première fois qu'il sera interprété par une autre interprète que son auteur.

**Les deux textes se succèdent sans entracte sur le plateau qui est aussi habité par des musiciens jouant en live...**

**Guy Cassiers :** Les membres du Quatuor Debussy sont en effet présents sur le plateau pour interpréter des extraits de trois quatuors, le 8, 11 et 15, de Dmitri Chostakovitch. Ces deux morceaux sont les mêmes dans les deux pièces, mais avec des variations importantes parce que ces musiciens jouent aussi avec les deux actrices. Ils participent à la construction du spectacle, ils peuvent pousser les actrices dans des directions différentes et ils modifient donc le rythme, les tempi, les couleurs de la musique qui changera en fonction de l'interprétation. Cela peut prendre l'allure d'un combat puisque la musique n'est pas un commentaire du texte dit mais qu'elle se confronte à ce texte qui peut, à son tour, modifier la perception de la musique. La musique n'est ni illustrative ni une musique d'ambiance.

**Pourquoi avoir choisi la musique de Dmitri Chostakovitch ?**

**Guy Cassiers :** Parce qu'il y a une grande ambiguïté dans la musique de Chostakovitch. Ces compositions répondent à des commandes de l'État soviétique et doivent donc répondre aux critères de la musique « socialiste » de l'époque stalinienne. Mais sa musique, par moment, est aussi un commentaire sur cette commande, sur les obligations qu'on lui impose. Il essaye d'aller le plus loin possible dans sa démarche personnelle à l'intérieur d'un parcours imposé. Ça en est presque schizo-phrénique puisqu'il sait les menaces qui pèsent sur lui. On dit qu'il avait toujours une valise prête au cas où il serait arrêté au petit matin. Ces tensions intérieures se retrouvent dans sa musique et en cela, elles sont en accord avec les tensions des deux personnages.

**La scénographie que vous avez imaginée avec Charlotte Bouckaert fait appel à la vidéo. Pourquoi ?**

**Guy Cassiers :** Parce que je voulais « montrer » les états d'âmes intérieurs des personnages. Les images vidéo sont en direct bien sûr. Il n'y a pas d'images venues de l'extérieur du plateau. Il y aura deux façons de filmer, une pour chaque pièce mais le résultat sera le même : provoquer des ruptures d'échelle entre l'image projetée sur un grand écran, et la présence scénique des comédiennes. Pour *Antigone* la caméra est comme une araignée qui enserre sa proie dans ses fils. Antigone se déplace et la caméra la suit, l'entoure, l'observe sous toutes les coutures et réduit son univers. Pour *Tirésias* au contraire, les caméras ouvrent lentement son univers lui permettant d'engendrer de nouveaux mondes. Le spectateur se retrouve donc face à une mosaïque sensorielle de mots, d'images, de sons, de corps, de techniques et de projections.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

# BIOGRAPHIE

## Guy Cassiers

Guy Cassiers est metteur en scène et directeur artistique du Toneelhuis à Anvers. Son langage théâtral singulier, qui fait s'unir la technologie visuelle à la passion pour la littérature, est apprécié tant dans son propre pays qu'à l'étranger.

De 2006 à 2008, Guy Cassiers crée *Mefisto for ever*, *Wolfskers et Atropa*. *De wraak van de vrede* (Atropa. La vengeance de la paix), sur les relations complexes entre l'art, la politique et le pouvoir. Il a continué sur ce thème dans un nouveau triptyque autour de *De man zonder eigenschappen* (L'Homme sans qualités) de Robert Musil. Il monte deux créations d'opéras en 2009: *House of the Sleeping Beauties* et *Adam in Ballingschap*. Entre-temps, il a mis en scène le cycle complet de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner à Berlin et à Milan (2010-2013). L'intérêt croissant de Guy Cassiers pour l'histoire politique européenne ressort également de projets comme *Bloed & rozen*. *Het lied van Jeanne en Gilles* et *Duister hart* en 2011. Avec des productions telles que *SWCHWRM*, Guy Cassiers ose donner une touche plus légère à ses œuvres, que l'on retrouve aussi dans *Middenin de nacht* en janvier 2012.

En 2013, Guy Cassiers et Katelijne Damen créent *Orlando* d'après Virginia Woolf. Au cours de la saison 2013-2014, il s'inspire de Shakespeare avec *MCBTH* et *Hamlet vs Hamlet*. En 2014-2015, Guy Cassiers met en scène avec les acteurs et créateurs de la Toneelhuis *De blinden* de Maurice Maeterlinck. À HETPALEIS, il réalise, en partenariat avec l'organisation socio-artistique KunstZ, un spectacle inspiré du livre *Het vertrek van de mier* de Toon Tellegen puis clôture la saison avec *Passions humaines*. Il met en scène en 2015 *Caligula* de Camus et *De welwillenden* d'après Jonathan Littell puis *Le sec et l'humide* à l'affiche du Festival d'Avignon 2017. À Lille, Guy Cassiers met en scène l'opéra *Xerse van Francesco Cavalli*. Pour la saison 2016-2017, il prépare *De moed om te doden* de Lars Norén puis *Grensgeval* de Elfriede Jelinek. Cette même saison, il met en scène à l'Opéra Garnier à Paris, *Trompe-la-mort*, d'après Balzac sur une musique de Luca Francesconi. Durant la saison 2017-2018, il met en scène *La Petite Fille de Monsieur Linh* d'après Philippe Claudel. Après une version en néerlandais à l'automne 2017, il crée une version française avec un comédien français au printemps 2018 ; en décembre de cette année suit une version catalane, *La Néta del Senyor Linh*, avec un comédien hispano-catalan qui interprétera aussi la version espagnole à l'automne 2019. À l'automne 2018, Cassiers reprend le fil du récit familial (entamé avec *La Force de tuer*) avec sa mise en scène de *Vergeef ons* (Pussions-nous être pardonnés).

Au printemps 2019, Cassiers crée avec Arsenaal/Lazarus *Ba-gaar*, d'après *Coup de Torchon*, un film de Bertrand Tavernier de 1981. À travers cette adaptation, Guy Cassiers poursuit sa quête théâtrale dans les profondeurs les plus sombres de l'âme humaine, une descente qui l'a mené précédemment à des spectacles comme *Atropa*. *La Revanche de la paix*, *Cœur ténébreux*, *Musil 3 : Le Crime*, *MCBTH*, *Sang et Roses*, *Le Chant de Gilles* et *Les Bienveillantes*. En ce même printemps 2019, La petite fille de Monsieur Linh est recrée en version anglaise, *Monsieur Linh and his Child*, dont la première a lieu au Luxembourg.

À l'automne 2019, Guy Cassiers met en scène *The Indian Queen* de Purcell à l'Opéra de Lille. À l'automne 2020, il crée un double programme pour la Toneelhuis: *Antigone in Molenbeek* + *Tiresias* dans lequel les deux protagonistes remettent en

question, chacun à sa manière, les lois de la société patriarcale (occidentale). Au printemps 2021, Guy Cassiers prépare *April*, d'après un texte de Willem De Wolf, autour du personnage d'April Glaspie, l'ambassadrice des États-Unis en Irak à la veille de la première guerre du Golfe. En juin 2021, Guy Cassiers crée une version française d'*Antigone* à Molenbeek + *Tiresias*. En octobre 2021, il monte *Démons* d'après Dostoïevski à la Comédie française.

Guy Cassiers achèvera à la fin de la saison 2021-2022 ses seize ans de direction artistique à la Toneelhuis. Il a reçu le prix Thersites de la critique flamande pour l'ensemble de son œuvre (1997), le Prix pour les arts de la ville d'Amsterdam et le Werkpreis Spielzeiteuropa des Berliner Festspiele pour son cycle sur Proust (2004), le Prix Europe Nouvelles réalités théâtrales (2009) et, de pair avec Ivo Van Hove, un doctorat Honoris Causa pour mérites généraux par l'Université d'Anvers. Au mois de mai 2017, Guy Cassiers a reçu les insignes d'Officier de l'Ordre des Arts et Lettres du ministre français de la Culture.

### Guy Cassiers au Festival d'Automne à Paris :

2008	<i>Wolfskers</i> (Théâtre de la Ville) <i>Mefisto for ever</i> (Théâtre de la Ville) <i>Atropa / Triptyque du pouvoir</i> (Théâtre de la Ville)
2009	<i>Sous le Volcan</i> (Théâtre de la Ville)
2011	<i>Coeur ténébreux</i> (Théâtre de la Ville)

# ANIMAL ARCHITECTE

## *Durée d'exposition*

Conception et mise en scène, **Camille Dagen**  
En binôme avec **Emma Depoid**, scénographie et costumes  
Avec **Thomas Mardell, Hélène Morelli**  
Création musicale, **Kaspar Tainturier-Fink**  
Création lumières, **Hugo Hamman**  
Création vidéo, **Camille Dagen, Valentin Kottelat**  
Dramaturgie collective dont **Yannick Gonzalez**, créateur  
du rôle

Production Animal Architecte  
Production déléguée Bureau Formart  
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ;  
Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien du Jeune Théâtre National (Paris), La Loge et La Loge  
hors-les-murs, Agence culturelle Grand Est, Festival les Effusions  
et les Bourlingueurs, Compagnie Beau Geste, Mains d'Œuvres, Le  
CENTQUATRE-PARIS, Le phénix, scène nationale de Valenciennes –  
pôle européen de création, T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre  
dramatique national

**Camille Dagen et Emma Depoid font le pari de transposer au plateau chacune des étapes d'un manuel de photographie argentine. *Durée d'exposition*, objet hybride entre théâtre et performance, opère comme une tentative méthodique et ludique de capturer le réel pour retrouver le monde.**

Le mode d'emploi défile, dévoilant le protocole de fabrication d'une image, du cadrage à la révélation. À chaque étape, avec une facilité déconcertante et une authenticité renversante, les deux comédiens traversent une performance, une séquence, une action qui la traduit artistiquement au plateau. L'écriture est nourrie d'œuvres rencontrées dans le travail ; des éclats de textes surgissent – Racine, Büchner ou la une d'un journal. On touche, non sans humour, à la beauté de scènes déterrées, à la magie qui jaillit dans le décalage. Le vocabulaire photographique, appliqué au temps présent, interroge le geste théâtral et dévoile les ficelles du jeu, en même temps qu'il déplie le sujet au cœur du processus : la séparation, de la rupture amoureuse à la distance qui nous éloigne des autres et que l'on tentera de dépasser, le temps d'un moment partagé. Animal Architecte signe un spectacle mélancolique et joyeux qui se permet toutes les libertés artistiques.

## LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS

Mer. 10 au sam. 13 novembre

-----

Durée : 1h20

### CONTACTS PRESSE :

#### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

#### La Commune CDN d'Aubervilliers

Opus 64 : Aurélie Mongour, Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | opus@opus64.com

# ANIMAL ARCHITECTE

## Bandes

Conception, écriture et mise en scène, **Camille Dagen**  
En binôme avec **Emma Depoid**, scénographe  
Très librement inspiré de *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle* de **Greil Marcus**, avec la complicité des éditions Allia  
Avec **Théo Chédeville, Hélène Morelli, Roman Kané, Thomas Mardell, Nina Villanova**  
Dramaturgie, **Mathieu Garling**  
Création lumières, **Sébastien Lemarchand**  
Compositeur, **Kaspar Tainturier-Fink**  
Collaboration artistique et création plateau, **Édith Biscaro**  
Création vidéo, **Germain Fourvel**  
Son, **Kaspar Tainturier-Fink** ou **Félix Philippe**  
Costumes, **Emma Depoid**  
Avec la complicité d'**Aclin Marah** pour la direction du chant

Production Animal Architecte ; Bureau Formart (Paris)  
Coproducteur Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ; Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia ; La Comédie de Reims, centre dramatique national ; TANDÈM, scène nationale (Douai-Arras) ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes – pôle européen de création ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris  
Avec l'aide à la production du Ministère de la Culture, DRAC Grand-Est, et de la Ville de Strasbourg  
Avec le soutien du Fonds de dotation création Porosus, La Loge hors-les-murs  
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National (Paris)  
Avec le soutien et l'accompagnement technique des Plateaux Sauvages (Paris), T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national, Théâtre du Radeau (Le Mans), Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne  
Accueil en résidence Le Gallia – Théâtre Cinéma Saintes – Scène conventionnée  
Action financée par la Région Île-de-France – Fonds régional pour les talents émergents (FoRTE)

**Qui sont nos amis morts ? Camille Dagen et Emma Depoid se le demandent, dans un spectacle hybride et vif en forme de palimpseste. Elles interrogent le temps qui passe en convoquant depuis le présent de leur propre génération les bandes d'hier, leur manière de rêver collectivement, ce qu'il en reste.**

*Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle* a été le déclencheur. Greil Marcus met en regard des groupes qui partagent une radicalité envers le monde, une inventivité artistique subversive, une envie d'arracher les pavés pour construire une piste de danse. Les onze jeunes artistes complices de *BANDES*, cinq comédiens et six créateurs techniques, traversent ces histoires de groupes qui se créent, vibrent ensemble – et se séparent. Quand est-ce que cela change ? À quel moment l'amitié ne suffit-elle plus ? Leur écriture, faite de palindromes, pioche dans les arts vivants et les archives, fait se froter un concert apocalyptique des Sex Pistols, une dispute contemporaine ou encore la rencontre avec un ancien jeune lettriste... Elle trouve son écho dans un plateau qui reste en mouvement – comme nos mémoires, celles de nos corps et de nos villes, qui portent secrètement les traces du passé. *BANDES* salue avec subtilité ces moments qui se souviennent d'un autre temps et changent nos vies.

**LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL  
D'AUBERVILLIERS**

Mer. 10 au sam. 13 novembre

**POINTS COMMUNS, SCÈNE NATIONALE /  
THÉÂTRE 95**

Jeu. 9 au sam. 11 décembre

-----  
Durée : 2h50

### CONTACTS PRESSE :

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**La Commune CDN d'Aubervilliers**

Opus 64 : Aurélie Mongour, Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | opus@opus64.com

**Points communs / Théâtre 95**

Arnaud Vasseur

01 34 20 14 37 | arnaud.vasseur@laportrophe.net

# ENTRETIEN

**Vous avez créé ensemble *Animal Architecte*. L'amitié était-elle un prérequis ?**

**Camille Dagen :** Nous sommes amies, c'est indiscutable. Et pour l'instant on fait le choix de travailler avec des amis. En revanche il y a la volonté de mélanger des bandes différentes. Dans celle de *BANDES*, il y a des gens du TNS, le noyau de *Durée d'exposition*, mais aussi Théo Chédeville, un comédien que j'ai rencontré à 20 ans au Conservatoire du XIVe ; ou Roman Kané, avec qui nous avons fait nos toutes premières tentatives théâtrales à 17 ans, et que j'ai retrouvé plus tard dans une pièce de Joris Lacoste pour laquelle nous étions tous les deux interprètes. Il y a aussi Nina Villanova, qui elle aussi est actrice et metteuse en scène et qu'Emma a rencontrée en travaillant en tant que scénographe pour une de ses pièces. On n'a pas besoin d'être déjà amies avec une personne pour travailler avec elle, c'est plutôt un choix, l'idée que c'est important qu'on puisse devenir amis. *BANDES* est arrivé à un moment où l'on éprouvait assez fort le fait que le champ théâtral, dans les quelques années au sortir de l'école, met en jeu des logiques de rivalité, notamment entre les jeunes artistes. C'était aussi une manière de dire : ne nous séparons pas, essayons de faire un peu bande, un peu front face à ça.

**Emma Depoid :** Ce n'est pas une « bande de potes », c'est d'abord relié par un travail et un désir ou une quête commune - c'est cela l'essentiel pour nous. Mais bien sûr il y a une tendresse, une complicité et une solidarité, aussi grâce au temps vécu ensemble.

**Camille Dagen :** Il y a un point de départ commun, un vocabulaire politique et artistique communs. On choisit des acteurs qui ont un goût pour le performatif. La présence dans *BANDES* d'Hélène Morelli et Thomas Mardell, les deux interprètes de *Durée d'exposition*, est importante ; il y a des manières d'être ou de faire au plateau qu'on a trouvées ensemble, et dont d'une certaine manière ils sont les passeurs au sein de la bande de *BANDES*.

En ce qui nous concerne toutes les deux, on s'est rencontrées au TNS autour d'un goût pour l'art contemporain et les formes conceptuelles, hybrides. Très tôt, Emma m'a proposé des projets qui liaient l'écriture, la photo, des choses qui n'étaient pas exclusivement théâtrales. Ce goût pour l'hétérogénéité est resté au cœur d'*Animal Architecte*. C'est aussi une volonté de lutter contre les identifications, une manière de se laisser déborder. Nos spectacles travaillent toujours une diversité de théâtralités ; ce n'est pas une démonstration de versatilité, mais une nécessité pour nous. Pour cerner nos situations, nous éprouvons le besoin d'en passer par la multiplicité, par des variations dans les façons de dire, de faire avec le théâtre.

**Quels ont été les processus de création de *Durée d'exposition* et de *BANDES* ?**

**Emma Depoid :** Pour *BANDES* nous avons commencé par un grand laboratoire avec, outre l'équipe artistique, des invités qui venaient de domaines différents : cinéma, musique, philosophie. On a demandé que chacun propose des formes au plateau à partir d'une question : Quand est-ce que ça change ? On a récolté beaucoup de matière ; tout n'est pas visible dans la forme finale loin de là, mais ce temps de recherche initial est la colonne vertébrale qui lie l'équipe, le moyen de construire un vocabulaire commun.

**Camille Dagen :** A ce premier stade, on est sur un principe de recherche, d'école. On lit, on improvise, on s'apprend des choses, on expérimente. Ça crée un sol, des ébauches, des

fragments ; ça révèle aussi ce qui ne marche pas, les fausses pistes, les idées qui ne sont que des idées.

Le deuxième temps, c'est quand on se demande, quelques mois après avec Emma : qu'est-ce qu'il reste ? qu'est-ce qui nous a vraiment frappées ? Des séquences émergent, et on se met à chercher leur articulation secrète, la dramaturgie globale. C'est vraiment un travail en binôme mise en scène-scénographie, un processus d'écriture croisé : avec l'appui du dramaturge, j'élabore le texte, je sélectionne les matériaux, et dans le même temps, en dialogue avec cette matière en train de s'élaborer, Emma propose des pistes d'espace. Et on discute de tout cela, on coupe, on structure, on élucide au fur et à mesure.

**Emma Depoid :** Toutes les deux on cherche à construire le rapport à l'unité du spectacle. On va trouver les endroits de jonction, l'architecture, l'unité du geste.

**Camille Dagen :** On cherche toujours à ce que les spectacles soient un processus : un sens sensible. On se demande souvent ce qu'on veut comme états de plateau de départ et d'arrivée. Dans le cas de *Durée d'exposition*, tout ce processus a été resserré en trois semaines très intenses, à partir d'hypothèses et de matériaux que j'ai proposés au départ. Là, le temps de recherche collective et de conception en binôme ont été synchrones. Même si quelques mois plus tard, et au fil des représentations ensuite, on a réajusté et affiné des choses dans l'écriture.

**Emma Depoid :** Dans les deux spectacles on fait un travail à partir du lieu dans lequel on joue, qui s'adapte au site - à ses portes, sa fiche technique, ses irrégularités, la qualité de son sol. Un même élément doit pouvoir prendre des sens différents. Dans *Durée d'exposition*, la salle noire est tour à tour boîtier d'appareil, studio, carré de pellicule, chambre noire. Dans *BANDES*, trois modules évoquent plusieurs villes, à des époques et des heures différentes. C'est un espace qui travaille réellement sur l'imagination.

**Camille Dagen :** Un jeu de composition, de mouvement, de suggestion. Il y a un travail sur les interstices et sur le vide. C'est là aussi que la lumière a une place particulière, un défi : éclairer le vide. *BANDES* est arrivé à un moment où le covid imposait une distance entre les corps : plutôt que de travailler sur la distanciation même, on s'est posé la question des interstices comme possibles. Les espaces que construit Emma sont des espaces de possibles en mouvement, où je cherche où le sens peut émerger.

**Vous dites de *Durée d'exposition* qu'il est « un spectacle pour poser (votre) cadre. » A-t-il valeur de manifeste ?**

**Camille Dagen :** Dans *Durée d'exposition* il y a une étape qui est le « cadrage », réécrit en partie à chaque date, qui consiste à établir les limites de l'image - et de la représentation. Or, définir les limites d'un geste amène à formuler et donc à développer une méthode, ou peut-être une éthique. Mais bien sûr ce n'était pas un projet conscient au moment de la création ! C'est en jouant le spectacle, notamment à l'étranger, en Allemagne ou en Espagne, devant des salles très différentes, que le sens de cette démarche s'est petit à petit affirmé. Les règles qu'on se donne sont simples, « l'ici et maintenant » par exemple : dans ce spectacle, nous ne chercherons pas à faire croire que nous sommes ailleurs. Oui, plutôt qu'un manifeste, *Durée d'exposition* est une méthode dont on a éprouvé qu'elle pouvait nous convenir chaque fois qu'on l'a joué. *BANDES* est peut-être la première tentative d'établir un spectacle selon cette méthode, laquelle tient à

# BIOGRAPHIES

un ethos de plateau centré sur le ludique et le présent, un minimalisme aussi ou plutôt une forme de sobriété... Pour *BANDES*, on savait que notre matériau venait du passé, et dans cette logique, on a décalé le spectacle vers la question du présent : qu'est-ce que le passé fait au présent, là, maintenant ? Et non pas « qu'est-ce que le passé ? »

## ***Vous travaillez à la suite ?***

**Camille Dagen** : Le prochain spectacle aura lieu en Allemagne. Il s'agit de *Conjectures sur Jakob*, initialement prévu pour avril 2020. Covid oblige, ce sera le 5 février 2022 au Staatsschauspiel de Dresde, en allemand surtitré français. Mais nous avons déjà travaillé six semaines avec la troupe permanente du théâtre durant l'hiver 2020. C'est une belle expérience, notamment la rencontre avec des acteurs plus âgés. J'ai adapté le roman du même titre de l'écrivain allemand Uwe Johnson, en collaboration avec une dramaturge allemande. C'est une enquête sur les raisons de la mort de Jakob, aiguilleur de trains dans une ville de l'est, au moment où la frontière se durcit, en 1956. On entre dans les points de vue de chaque protagoniste, l'inspecteur de la Stasi, l'étudiant politisé... C'est un texte très beau, sans manichéisme aucun, assez dur. Là aussi on a travaillé à montrer le processus, la construction d'une position historique, comment les choses apparaissent - et disparaissent.

## ***Vous êtes également artistes associées au Théâtre Olympia, le CDN de Tours.***

**Camille Dagen** : Avec notre camarade Eddy D'Aranjo (lui aussi élève du TNS, groupe 44), nous avons élaboré un projet-enquête. C'est l'écho suivant. Enquêter sur quelque chose de réel, un événement, une vie, une pratique, et le passé qui est là. Le spectacle s'appellera *Archives du présent*.

**Emma Depoid** : On commence la recherche en mai. Nous allons chercher une manière de travailler que nous n'avons pas encore expérimentée, à trois regards, avec les habitants de la ville.

**Propos recueillis par Caroline Simonin**

## **Camille Dagen**

Camille Dagen se forme comme danseuse et comédienne au sein des conservatoires municipaux d'art dramatique de la ville tout en suivant des études de lettres et de philosophie à l'École Normale Supérieure de Paris. Elle intègre en 2014 l'École du Théâtre National de Strasbourg en tant que comédienne. Elle y travaille notamment avec Stanislas Nordey, Alain Françon, Lazare, Julien Gosselin, Bruno Meyssat, ou la chorégraphe Emmanuelle Huynh. Elle commence par ailleurs à développer un parcours de metteuse en scène : *Les Justes* en 2010, *Dom Juan* en 2014, puis « Histoires de Guerriers », montage de textes de Lagarce, présenté au TNS en 2016. Elle travaille comme comédienne avec de jeunes metteurs en scène et réalisateurs de sa génération comme Mathilde Delahaye, Kaspar Tainturier ou Saoussen Tatah. En 2017, elle cofonde la compagnie transdisciplinaire Animal Architecte dont *Durée d'exposition* est la première création. En 2018, elle joue dans *1993* de Julien Gosselin.

## **Emma Depoid**

Emma Depoid étudie à l'école Boule puis à l'école Duperré avant d'entrer à l'école du TNS en section scénographie-cos-tumes. Elle y travaille comme scénographe pour les créations de Lazare, Aurélie Droesch, Camille Dagen, Kaspar Tainturier-Fink et Julien Gosselin ; participe à plusieurs stages avec Delavallet Biediefono, chorégraphe congolais dans *Au-delà* présenté au Festival d'Avignon en 2013, Fabrice Murgia, sur ses mises en scène de *Notre peur de n'être* et *Black Clouds* (Théâtre National de Bruxelles en 2014 et 2016) ; avec l'éclairagiste Philippe Berthomé à l'Opéra du Rhin en 2016 et avec Guillaume Vincent, metteur en scène du *Songes et Métamorphoses* au théâtre de l'Odéon en 2016. Emma crée avec Camille Dagen la compagnie, Animal Architecte, un collectif pluridisciplinaire dont *Durée d'exposition* est la première création. Elle crée la scénographie de *Triumvirus* pour Nina Villanova metteuse en scène associée au Théâtre Studio d'Alfortville en novembre 2017. Emma considère la création théâtrale comme une installation vivante d'art contemporain qui réunit et assume les savoir-faire multiples nécessaires à la création.



© Camille Padilla et Lucas Horenborg



© Marie Charbonnier



# ÉMILIE ROUSSET MAYA BOQUET

## *Reconstitution : Le procès de Bobigny*

Conception et écriture, **Émilie Rousset, Maya Boquet**

Mise en scène et dispositif, **Émilie Rousset**

Avec **Véronique Alain, Antonia Buresi, Rodolphe Congé, Suzanne Dubois, Emmanuelle Lafon, Thomas Gonzalez, Anne Lenglet, Aurélia Petit, Gianfranco Poddighe, Lamya Régragui, Anne Steffens, Nanténé Traoré, Manuel Vallade, Margot Viala, Jean-Luc Vincent** en alternance avec **Hélène Bressiant, Renaud Bertin, Stéphanie Farison, Nanyadji Ka-gara**

Dispositif vidéo, **Louise Hémon**

Dispositif lumières, **Laïs Foulc**

Dispositif son, **Romain Vuillet**

Dramaturgie, **Maya Boquet**

Montage vidéo, **Carole Borne**

Production John Corporation

Coproduction Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France ; !POC! (Alfortville) ; T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris

Action financée par la Région Île-de-France et avec l'aide du Ministère de la Culture, avec la participation du DICRéAM et avec le soutien du Fonds d'Insertion pour Jeunes Comédiens de l'ESAD - PSBB et de la Spédidam

Biographie d'Émilie Rousset p.24

Dans un dispositif original, Émilie Rousset et Maya Boquet mettent en scène témoignages et archives issus d'un événement crucial dans l'avancée des droits des femmes. En cheminant parmi quinze interprètes, chaque spectateur construit son propre parcours de réflexion sur le sujet et ses ramifications actuelles, mais aussi sur le processus même de la représentation.

Avec *Reconstitution : Le procès de Bobigny*, créé en 2019 avec le Festival d'Automne, Émilie Rousset et Maya Boquet s'emparent d'un événement historique : le procès, tenu le 8 novembre 1972, de Marie-Claire Chevalier et de sa mère pour l'avortement de la jeune fille à la suite d'un viol. Moment crucial dans l'avancée des droits des femmes, ce procès mené par la célèbre avocate Gisèle Halimi cristallise les réflexions et combats féministes de l'époque, avec notamment les contributions de Simone de Beauvoir, de médecins Prix Nobel, de Delphine Seyrig ou de Michel Rocard. À partir de la retranscription du procès, prolongée par des témoignages contemporains, Émilie Rousset et Maya Boquet mettent en question à la fois le statut de l'archive et la résonance actuelle des thèmes abordés. Le dispositif original de la pièce déconstruit l'aspect théâtral du procès. Chaque spectateur est invité à mener son propre chemin d'appropriation et de compréhension, en naviguant entre quinze interprètes comme autant de témoignages en adresse directe. En offrant aux spectateurs la possibilité d'une mise en perspective, la pièce interroge la notion même de reconstitution et du décalage entre un événement, les documents produits et leur représentation.

### THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES, SCÈNE NATIONALE

Mar. 16 et mer. 17 novembre

-----

Durée estimée : 1h30

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Véronique Cartier

01 30 96 99 36 | vcartier@tsqy.org



# ENTRETIEN

## ***Qu'est-ce qui vous a amenée à utiliser l'archive et l'enquête documentaire comme matière de création ?***

**Émilie Rousset** : J'ai étudié à l'école du Théâtre National de Strasbourg et j'ai commencé par travailler principalement sur des textes contemporains. Ensuite c'est une proximité avec l'art contemporain et un certain cinéma, aux modalités d'écritures plus communes, qui m'a amenée à travailler de cette manière sur des documents. C'est aussi né d'un déplacement physique, je me suis éloignée un temps des plateaux de théâtre pour travailler des dispositifs et des films. *Les Spécialistes*, pièce également co-signée avec Maya Boquet et qui a été en quelque sorte fondatrice de cette écriture, a été créée au Grand Palais à Paris en 2014. C'est aussi dû à la rencontre avec certaines œuvres. Par exemple, Maya et moi avons été très marquées par un film de l'artiste anglais Jeremy Deller. Dans ce film *The Battle of Orgreave*, il fait rejouer une manifestation particulièrement violente opposant mineurs et policiers dans le Nord de l'Angleterre le 18 juin 1984. Il a reconstitué cette bataille en faisant appel, entre autres, à d'anciens mineurs et policiers de l'événement. Son film, documenté et subjectif, crée des images différentes de celles des médias et vient troubler les rapports de forces historiques.

## ***Dans vos pièces, vous créez un décalage entre le document et sa représentation. Quel est l'enjeu de ce procédé ?***

**Émilie Rousset** : Les documents sont extraits, montés, assemblés, dupliqués, décontextualisés, pour les analyser et se les approprier. Ensuite on laisse la trace du montage visible pour le spectateur et la réinterprétation des acteurs est toujours mise à vue. Je recherche une friction entre le vrai et le faux. La reconstitution se situe dans une zone intermédiaire particulièrement intéressante : jamais tout à fait dans la réalité, ni vraiment dans la fiction. Je choisis des matériaux où il y a un rapport très fort au langage et à la représentation, par exemple les débats politiques et le procès. J'utilise le théâtre pour décomposer et comprendre ces représentations, jouer de leur langage, et par là, créer des formes théâtrales qui sont des sortes d'hypothèses de la réalité révélant artificialité et merveilleux.

## ***Qu'est-ce qui vous a amenée à prendre pour sujet le Procès de Bobigny (1972) ?***

**Émilie Rousset** : Un des aspects notoires de ce procès est que la sténotypie du greffier a été publiée, ce qui est très rare, puisque les procès ne peuvent pas être filmés, ni enregistrés et que les notes du greffier restent normalement à la disposition des seuls magistrats. Cette publication était un acte militant de la part de Gisèle Halimi et de l'association Choisir, ils auraient pu être poursuivis. Ce qui nous a interpellées, c'est le statut de cette archive ainsi que l'effervescence intellectuelle et militante qui l'habitait. Ce sont aussi les liens avec des préoccupations actuelles et le fait de découvrir des parties de cette histoire moins connues, comme les politiques totalement inverses qui avaient cours dans les Outre-mer au même moment. Parmi les témoins, figuraient notamment Simone de Beauvoir, qui dénonce l'apport économique issu du travail domestique gratuit que fournissent les femmes et l'intérêt qu'a la société à les maintenir à ce poste en exaltant la maternité. Les questions d'égalité salariale et celle de la construction sociale de la femme en tant que mère sont loin d'être résolues. Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi revendiquent aussi le droit absolu à disposer de son corps, ce qui à

l'époque est une revendication peu commune. Deux Prix Nobel de biologie témoignent pour tenter de définir ce qu'est la vie, quand elle commence, et par là ce que la science peut apporter à la morale ; des célébrités militantes comme Delphine Seyrig et Françoise Fabian racontent leurs propres avortements et l'aide qu'elles apportent à d'autres femmes pour contourner la loi. Cette avalanche de grands témoins participe à la stratégie de Gisèle Halimi : elle ne se contente pas de défendre les accusées mais elle veut faire le procès de la loi de 1920. Elle dénonce une justice de classe qui condamne toujours les mêmes femmes, celles qui n'ont pas l'argent pour aller à l'étranger ou dans une clinique privée. Ainsi Gisèle Halimi met la cour face aux injustices et aux incohérences de la loi et elle somme les magistrats de se souvenir de leurs cours de jurisprudence. C'est un procès qui fait date d'un point de vue militant et c'est aussi un cas d'école dans l'histoire du droit.

## ***Comment avez-vous sélectionné les témoignages de l'époque et comment les avez-vous articulés avec des documents contemporains ?***

**Émilie Rousset** : Notre reconstitution tente de réactiver un réseau de savoirs, de subjectivités, et de mémoires liés à cet épisode de l'histoire. Nous ne rejouons pas le procès en tant que tel ni dans le texte ni dans le dispositif. La pièce est une réflexion sur la mémoire des événements passés qui implique bien souvent la perte d'information, le fantasme, et l'ambiguïté face à la réalité des faits. Nous avons interrogé les témoins directs que nous avons pu retrouver. Elles ont des souvenirs nécessairement fragmentaires et citent à quarante cinq ans de distance des phrases du procès. Elles décrivent une tenue, un geste, l'exaspération du procureur et l'absolue nécessité de faire changer cette loi. Nous avons mené des entretiens avec celles et ceux qui poursuivent ces réflexions et ces luttes, militants associatifs, juristes, sociologues, démographes ou scientifiques. Cet événement a beaucoup de ramifications. Aujourd'hui, la liberté de disposer de son corps et celle de choisir le moment de la conception de son enfant sont interrogées à travers des sujets comme la PMA et la GPA. La manière dont la loi et l'État peuvent intervenir sur nos corps, l'évolution des politiques en lien avec la reproduction, posent toujours question. Certains chercheurs ont aussi exhumé et étudié des archives qui éclairent des pans moins connus de cette histoire. Cette reconstitution s'esquisse à travers des témoignages d'aujourd'hui, et cette réalité « flottante », oscillant entre l'autorité des écrits historiques, l'anachronisme et l'interprétation, devient une interpellation sur l'écriture de l'Histoire.

## ***Le dispositif que vous mettez en place est à la fois immersif et ouvert, puisque les spectateurs peuvent prendre des temps de pause, discuter entre eux... Pouvez-vous nous en dire plus ?***

**Émilie Rousset** : Nous ne représentons pas scéniquement l'image très théâtrale du tribunal et du procès. Les robes d'avocats, la barre des témoins, l'allégorie de la justice... On a tous ça en tête et je m'appuie sur cet imaginaire collectif. Il y aura une installation vidéo conçue par Louise Hémon avec des statues du Palais de Justice et le public ira de poste d'écoute en poste d'écoute. Nous voulions nous échapper de la lecture linéaire des événements et isoler dans le procès les thématiques et réflexions qui nous semblaient les plus intéressantes à creuser. C'est aussi une façon de recréer pour

le spectateur le rapport que nous avons eu, Maya et moi, à ce document d'archive : naviguer entre les plaidoiries, les réquisitoires, les témoignages et choisir ensuite d'aller interroger telle ou telle personne. De plus, chaque document est joué plusieurs fois et par plusieurs acteurs, ce principe de boucle et la démultiplication des interprétations montrent le processus de réappropriation. Le spectateur peut assister à différentes interprétations et voir que chaque interprète colore le document avec sa sensibilité, son humour, sa vision. Un acteur très jeune ou une actrice plus âgée qui pourrait être une des protagonistes du procès ne font pas entendre les mêmes choses.

***Au-delà du choix qui lui est proposé, est-ce que le spectateur peut tout voir ?***

**Émilie Rousset** : Il y a forcément une part qui échappe, et aucun spectateur n'aura vu le même spectacle. J'aime bien le fait de créer une communauté de réflexion, dans laquelle chacun peut tout de même garder sa liberté de mouvement et sa singularité d'expérience. Un spectateur peut écouter tous les documents mais il ne pourra pas en voir toutes les interprétations... pour ça il faut revenir voir la pièce plusieurs fois.

***Quelle est la part de jeu dans ce dispositif ?***

**Émilie Rousset** : Il y a un système d'écoute au casque mais ce n'est pas pour autant un dispositif radiophonique, la présence des interprètes et l'adresse directe qu'ils ont avec les spectateurs sont essentielles. Les textes ne sont pas des résumés de nos rencontres : les béances, les hésitations, la manière dont les personnes s'expriment, le rythme, le souffle, sont incarnés. Les comédiens jouent avec une bande-son de l'entretien qu'ils écoutent en temps réel via une oreillette. Ils n'imitent pas le document original mais ils font revivre la pensée en train de se formuler. Cela crée un frottement entre le document et sa reproduction, entre l'acteur et la personne interviewée. À travers le travail de l'interprète apparaît une étrangeté et un humour où la réalité et sa représentation s'embrassent, se contredisent, se complètent...

**Propos recueillis par Pascaline Vallée, 2019**

## KURÔ TANINO

### *La Forteresse du sourire*

Mise en scène et texte, **Kurô Tanino**  
Avec **Susumu Ogata, Kazuya Inoue, Koichiro F. O. Pereira, Masato Nomura, Hatsune Sakai, Katsuya Tanabe, Natsue Hyakumoto**  
Scénographie, **Takuya Kamiike**  
Assistant scénographie, **Kanako Takechi**  
Lumières, **Masayuki Abe**  
Son, **Koji Shiina**

Coproduction Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France et de l'Onda



**Parmi les créateurs singuliers du théâtre contemporain, Kurô Tanino se démarque par son attachement à l'étrangeté enfouie dans le quotidien. Sous des dehors ultra-réalistes, sa nouvelle pièce vrille prodigieusement pour aller sonder les paradoxes dérangeants de la condition humaine.**

Au loin, de bucoliques piailllements d'oiseaux, que viennent couvrir d'épais rires d'hommes rentrant chez eux. Ainsi s'ouvre *La Forteresse du sourire*. C'est peu dire que Kurô Tanino aime les contrastes. Invité pour la troisième fois au Festival d'Automne, le metteur en scène scelle son génie dans la création d'univers à la fois vaporeux et angoissants, lugubres et lumineux, à l'affût des fulgurances qui fissurent l'ordinaire. Ici, deux appartements mitoyens donnent à voir deux vies que tout oppose : dans l'un habite un pêcheur qui passe de joyeuses soirées avec ses collègues, dans l'autre s'installe un homme avec sa fille et sa mère atteinte de la maladie d'Alzheimer. Entre symétrie de jeu et dissymétrie d'enjeux, séparées par une simple cloison, ces existences hétérogènes témoignent de la difficulté de rencontrer véritablement l'autre dans nos sociétés modernes. À travers le récit de l'aggravation d'un état mental et de son influence, d'incroyables scènes de démente, la description d'un trouble qui s'immisce, de ce quelque chose qui craque, se tord, Kurô Tanino entérine sa poétique du quotidien, avec sa radicalité toute sienne. En creux, il affirme l'irréductible vecteur de véracité qu'est le théâtre.

### **T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS**

Sam. 20 au dim. 28 novembre

-----

Durée : 1h50

En japonais surtitré en français

#### **CONTACTS PRESSE :**

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**T2G - Théâtre de Gennevilliers**

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

# ENTRETIEN

**La Forteresse du sourire est la troisième de vos pièces qu'invite le Festival d'Automne à Paris, après The Dark Master et Avidya, L'Auberge de l'obscurité. Dans chacune d'entre elles rôde le spectre de la maladie, du handicap ou de l'étrangeté, de la différence. En quoi ce sujet vous intéresse-t-il en particulier ?**

**Kurô Tanino :** Je considère qu'une pièce de fiction doit montrer comment l'homme évolue au contact d'incidents extérieurs. Dans mes pièces, cette rencontre ne transparaît pas tant dans les dialogues entre les personnages que dans des éléments subtils, non explicites, comme des attitudes, des actes, des silences ou des vides. C'est précisément l'abîme que chaque personnage abrite qui permet d'en faire surgir les expressions. Les thèmes que vous avez cités réveillent ces abîmes dans mes pièces.

**Face à la vie quotidienne d'une famille gravitant autour d'une mère et grand-mère malade, vous mettez en scène, dans l'appartement adjacent, celle de collègues pêcheurs. Pourquoi avoir choisi le monde des pêcheurs ?**

**Kurô Tanino :** J'ai choisi ce milieu pour souligner le contraste entre des univers respectivement bruyant et silencieux, un monde heureux, l'autre, douloureux, une communauté de travail d'une part et un cercle de famille d'autre part, le travail physique et la situation de demande d'emploi.

**Que signifie pour vous cette juxtaposition de deux mondes vivant sous le même toit, à une cloison près, mais que tout sépare ?**

**Kurô Tanino :** Visuellement, j'ai conçu ces deux appartements dans un format identique et un agencement symétrique. La pièce se déroulant près de la mer où le vent souffle fort, le bâtiment est sans étage. J'ai voulu montrer l'influence que ces deux appartements ont l'un sur l'autre. Dans notre vie courante, il est rare de penser qu'un événement apparu chez son voisin nous affecte directement. Mais, quand on le voit dans une pièce de théâtre, nous sommes obligés d'en prendre conscience. Ceci est l'effet indéniable du théâtre.

**Il y est aussi question de différence de rythmes de vie, de chocs de temporalité, de décalage d'emploi du temps dans une journée. Symétrie d'espaces et asymétrie de temps. Qu'est-ce qui attire votre attention à cet endroit ?**

**Kurô Tanino :** J'ai intentionnellement limité les contacts directs entre les deux habitats, ceci pour faire ressentir au public la richesse d'influence qui existe dans ce monde à notre insu. Par exemple, en vendant deux radis, un maraîcher ne s'imaginait pas que le poissonnier quelques mètres plus loin ait pu vendre trois maquereaux en conséquence.

**Vous instaurez toujours un grand contraste entre la «vie quotidienne» et ce qui vient la fissurer. Dans le propos et dans la forme. Comme des fulgurances. Pouvez-vous nous en parler ?**

**Kurô Tanino :** Dans cette pièce, j'ai décrit le fait qu'un quotidien qui nous semble devoir perdurer peut tout autant s'effondrer avec peu de choses. Notre vie de tous les jours est fragile. Elle est en évolution constante. Je ne fais pas appel à des événements dramatiques, mais à de petits éléments, à peine décelables, qui, par leur cumul, déclenchent un changement. C'est en effet le point commun avec mes pièces précédentes.

**Peut-on parler d'effet papillon d'un monde - ici, d'un appartement - sur l'autre puisqu'il semble y avoir une influence sans rapport de causalité ? Et croyez-vous à «l'effet papillon» ?**

**Kurô Tanino :** Oui, exactement. Je crois en l'effet papillon au sens où il est impossible d'éliminer toute hypothèse. Ne pas pouvoir définir la cause d'un événement ne signifie pas qu'il n'en existe pas. Le fait de considérer que tout ce qui advient possède une cause, que tous les phénomènes sont en lien est peut-être proche de la pensée bouddhique. Et je ne vous dis pas ceci d'un point de vue spirituel, car, personnellement, je ne considère pas le bouddhisme comme une simple religion. Non. Cette pensée m'attire parce que j'y vois des points communs avec la biologie moléculaire et la mécanique quantique. Par exemple, l'état de Satori (éveil) tant recherché par les bouddhistes est souvent exprimé comme « vide », un « état où la conscience n'existe plus » ou encore un « état où se mélangent le plein et le vide ». On peut dire que cela touche à ce que la science a désigné – pour le moment – comme définition des phénomènes de la vie.

L'équilibre dynamique considère que toute vie est fluide. Le fait de respirer et de s'alimenter nous permet d'échanger nos molécules. Notre vie existe à travers ces échanges et ceci est bien différent du cas d'une voiture qui roule en consommant du carburant. Dans un an, nous serons une autre personne, du point de vue moléculaire. Le théâtre est pour moi l'endroit pour penser que nous vivons dans un monde en évolution constante où tout est lié.

**Les relations d'amour et d'amitié sont toujours très présentes dans votre travail, pourquoi ?**

**Kurô Tanino :** Car elles me semblent éphémères.

**Qu'apportent selon vous les outils du théâtre pour les traiter de manière singulière ?**

**Kurô Tanino :** Oh... vous me posez une question qui nous conduit à celle de l'art du théâtre, n'est-ce pas ? J'aimerais vous répondre de façon perspicace, mais je ne sais pas si j'y arriverai.

Tout d'abord, je pense que le théâtre nous apprend que chaque chose existe à travers ses relations avec les autres éléments. Si en effet toute vie est fluide, alors chaque chose est sous l'influence des autres éléments. Pour exprimer ceci, il est important que ceux qui créent des pièces de théâtre en aient clairement conscience. Lors des répétitions, les acteurs réfléchissent avec une curiosité sans limite à la raison pour laquelle ils sont là. Je pense que le travail d'un metteur en scène consiste à stimuler cet état, un état intérieur de l'équipe de création. L'expression visible s'ensuit. Je souhaite que mes pièces soient jouées dans la continuité de cet état principal.

**À ce propos, vous avez une approche assez unique de la direction d'acteurs : vous les «mettez en condition», en fonction du projet. Dans The Dark Master, vous demandiez au comédien jouant le Chef de faire réellement la cuisine sur le plateau, ce qui relevait de la double performance ; dans Avidya, vous aviez demandé à vos comédiens de faire de cette auberge la leur, et ainsi lui donner vie. Ici, quelles consignes avez-vous donné à vos acteurs pour le processus de création ?**

**Kurô Tanino :** Je leur ai demandé de réfléchir à l'influence que peuvent avoir les événements d'une pièce d'à côté, des mots que l'on n'entend pas, des odeurs. Ceci peut être juste une

hypothèse. Je leur ai demandé de prendre conscience que des événements apparus dans deux appartements peuvent s'influencer réciproquement sans être en lien direct. Par exemple, dans la scène de cuisson du riz au début de la pièce, je leur ai proposé de penser à l'impact que cela pourrait avoir sur l'installation de la famille Fujita dans l'appartement mitoyen. En fait, on ne peut pas trouver de lien direct entre le riz qui cuit et un déménagement, mais on ne peut pas non plus juger qu'il n'y en ait aucun. Notre imagination doit être libre, il faut avoir cette curiosité intellectuelle, et le lieu de répétition doit être un endroit où l'on prend plaisir dans cet état d'ouverture.

**Cette idée de «conditionnement psychologique» vous vient-elle de votre parcours de psychiatre ?**

**Kurô Tanino :** Oui, peut-être...

**Voyez-vous d'ailleurs un rapport entre théâtre et psychiatrie ?**

**Kurô Tanino :** En tout cas, je pense que le théâtre et la psychiatrie ont des liens communs. Je ne peux pas généraliser car ceci est une habitude personnelle mais, par exemple, quand je conçois les personnages, j'imagine leur fiche de patient en psychiatrie. Dans ce genre de fiches est détaillé le parcours de chacun depuis sa naissance jusqu'à aujourd'hui. En médecine, ceci nous aide à trouver un lien entre le passé et les symptômes actuels. Dans mon processus d'écriture, je note toujours ces éléments dans un cahier spécifique, séparé de celui du texte.

**Comment choisissez-vous vos acteurs ?**

**Kurô Tanino :** En principe, je n'aime pas les auditions... J'en ai organisées quelquefois dans le passé mais cette position de sélection me met mal à l'aise par son caractère arrogant. Je peux simplement dire que tout acteur me convient à partir du moment où j'ai confiance en lui.

**En 2016, à propos d'Avidya, vous nous confiez que vos pièces avaient toujours un rapport avec vos propres expériences. Quelle est la part d'intimité dans ce nouveau travail ?**

**Kurô Tanino :** Mon pays natal se situe à Toyama, en face de la Mer du Japon. De ma maison, je pouvais déambuler en bord de mer à vélo, ce qui me permettait d'aller me baigner ou pêcher. J'aimais la mer, qui était pour moi une présence proche et puissante. Cette pièce est liée à mes souvenirs de Toyama. La plupart des noms des personnages sont d'ailleurs empruntés à mes amis de Toyama. Et, dans une réplique de Takiko, j'ai même cité ce que j'ai réellement entendu de ma grand-mère.

**Pouvez-vous nous parler de votre processus d'écriture en tant que tel et de son imbrication avec la conception de la mise en scène ?**

**Kurô Tanino :** Le processus d'écriture varie selon mes pièces. Il n'est jamais le même.

**Vous accordez toujours une grande importance à la scénographie, en créant souvent un contraste crescendo au fil de la pièce entre un décor traditionnel ultra réaliste et des «dispositifs» scéniques et contenus extrêmement contemporains. Parlez-nous de ce travail ?**

**Kurô Tanino :** Je pense toujours à capturer les instants où les choses vont disparaître ou vont être perdues. On peut

même dire que c'est le seul point commun entre le texte et la mise en scène. Aussi, j'utilise souvent un décor traditionnel car il insuffle dans mes pièces une ambiance qui est en voie de disparition.

**Fin mars 2020, Tokyo est au bord du confinement. Comment imaginez-vous vivre cette situation si elle advient ?**

**Kurô Tanino :** Je constate que, ces derniers temps, j'ai de plus en plus besoin de parler avec des gens. C'est dû à la peur, je pense. J'ai besoin de voir les gens, de converser de visu avec eux, d'utiliser et de sentir mon corps, de respirer des odeurs, de ressentir les mouvements de muscles et du souffle. Le fait de pouvoir entretenir des dialogues physiquement est comme si on parvenait à échanger une partie de son corps avec son interlocuteur. Au moment où l'on n'y arrive plus, c'est comme si son corps se figeait et que l'on ne pouvait plus se renouveler. Pour moi, cet état est très effrayant. Mais je dois aussi dire que l'atmosphère que provoque ce «risque de perdre quelque chose d'essentiel» me stimule énormément pour créer.

**Pourquoi ce titre : La Forteresse du sourire ?**

**Kurô Tanino :** Une forteresse, c'est comme une base militaire : même petite, elle nous protège des ennemis extérieurs. Ici, je place côte à côte deux forteresses, celle de Takeshi avec ses camarades pêcheurs, et celle de Tsutomu avec sa famille. Tous les deux souhaitent que leur quotidien soit accompagné de sourire. Même si la vie n'est pas simple, ils souhaitent, a minima, protéger ceci.

**Propos recueillis par Mélanie Drouère  
Traduction Aya Soejima**

## BIOGRAPHIE

### Kurô Tanino

Kurô Tanino est né à Toyama en 1976, dans une famille de psychiatres. Il crée la compagnie de théâtre Niwa Gekidan Penino en 2000, avec ses camarades du club de théâtre de l'Université de Médecine de Showa, dans laquelle il poursuit ses études. Il met un terme à sa carrière de psychiatre pour se consacrer pleinement à la dramaturgie et la mise en scène. Dès 2007, il crée avec sa compagnie : *Egao no Toride* (2007), et *Hoshikage no Jr.* (2008). En 2009, il présente *Frustrating Picture Book for Adults* au festival HAU en Allemagne, en 2010 au Theater Spektakel en Suisse, et en 2011 au Next Artsfestival en France. En 2012, il présente *The Room, Nobody knows* au Festival de Helsinki. En 2014, il participe au Festival Theater der Welt en Allemagne, et au Wiener Festwochen avec *Box in The Big Trunk*, qu'il présente à Kaserne Basel la même année. En 2015, il crée *KäfigausWasser* à Krefeld, en Allemagne, et *Homage for Cantor by Tanino and Dwarves* présenté au Tokyo Metropolitan Theater. Il obtient le 60<sup>e</sup> Kishida Drama Award en 2016 pour sa pièce *Avidya - L'Auberge de l'obscurité*.

**Kurô Tanino au Festival d'Automne à Paris :**

2016 *Avidya - L'Auberge de l'obscurité*  
(Maison de la Culture du Japon à Paris)

## MAPA TEATRO

### *La Lune est en Amazonie*

Conception, texte et mise en scène, **Heidi et Rolf Abderhalden**  
Avec **Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, Agnes Brekke, Andrés Castañeda, Julián Díaz, Jorge Alirio Melo, Jose Ignacio Rincón, Ximena Vargas**

Invités spéciaux : **Daniel Giménez Cacho, Jorge Alirio Melo, Santiago Sepulveda, Joe Weerasethakul**

Musique et création sonore, **Juan Ernesto Díaz**

Réalisation jaguar, **Adner Acosta**

Vidéo, **Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, Fausto Díaz, Javier Hernández, Santiago Sepúlveda, Mónica Torregrosa, Ximena Vargas**

Création lumières, **Jean François Dubois**

Création costumes, **Elizabeth Abderhalden**

Production Mapa Teatro ; Ximena Vargas ; José Ignacio Rincon  
Production déléguée France Le phénix, scène nationale de Valenciennes – pôle européen de création  
Coproduction Culturescapes (Bâle) ; Biennale de Berlin ; Ruhr Triennale, Festival International des Arts de la Ruhr ; Künstlerhaus Mousonturm (Francfort) ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes – pôle européen de création avec le NEXT Festival ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de Naves Matadero Madrid, centre de création contemporaine, Iberescena (Madrid), Ministère de la Culture de Colombie, Foundation for Arts Initiatives Ffai  
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

**En mettant en regard l'isolement volontaire des peuples d'Amazonie dont la survie est menacée par une mondialisation agressive et l'isolement forcé des populations fragilisées par une pandémie globale, Rolf et Heidi Abderhalden complètent la cartographie poétique et théâtrale qu'ils dessinent depuis plus de trente ans, spectacle après spectacle.**

Mars 2020. Le Mapa Teatro œuvre à sa nouvelle création, consacrée à des groupes humains volontairement isolés dans l'Amazonie colombienne depuis plus d'un siècle. Mais la pandémie n'épargne pas le pays, un confinement strict est imposé, conduisant la compagnie à interrompre son travail en cours. Un an plus tard, l'isolement est devenu une expérience massive qui donne lieu à une réflexion poético-politique : comment les corps sont-ils affectés par les forces de l'isolement ? Et comment cette expérience a-t-elle modifié notre regard sur ces communautés invisibles d'autant plus vulnérables dans les circonstances actuelles, sur leurs existences en mode mineur et le risque permanent d'extinction auquel elles sont confrontées ? Après s'être consacrés durant plusieurs années à une *Anatomie de la violence en Colombie*, composée d'une trilogie théâtrale et d'une déclinaison d'installations, Rolf et Heidi Abderhalden s'intéressent, dans *La Lune est en Amazonie*, à une nouvelle forme de violence, à la fois idéologique et écologique, continuant ainsi à faire œuvre de résistance et de création.

#### THÉÂTRE DE LA VILLE / LES ABBESSES

Mar. 23 au sam. 27 novembre

-----

Durée estimée : 1h30

En espagnol surtitré en français

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Ville

Audrey Burette

01 48 87 84 61 | [aburette@theatredelaville.com](mailto:aburette@theatredelaville.com)

# ENTRETIEN

## ***Dans quelles conditions avez-vous créé et répété La lune est en Amazonie ?***

**Mapa Teatro :** Il y a eu plusieurs temps. Banalement et comme sur le reste de la planète, nous avons connu un confinement strict, qui a laissé la Colombie déstabilisée et appauvrie d'un point de vue économique, social et politique. Mais le moment le plus brutal a été le mois de mai dernier avec une grève générale, des manifestations massives et une explosion de violence sans précédent dans l'ensemble du pays. Les statistiques des agressions contre les manifestants, de la part de l'État mais aussi d'autres forces et intérêts privés, n'incitent pas à l'optimisme. Ce panorama de violence brutale affecte sans aucun doute notre façon d'être au monde, et par conséquent le sens de notre travail.

## ***Quelles ont été les étapes du projet ?***

**Mapa Teatro :** Notre réflexion est née d'une information glanée par hasard dans la presse locale : la découverte d'une communauté de l'Amazonie colombienne qui avait fait le choix de l'auto-isolément. Si nous nous sommes intéressés aux « isolés volontaires », ce n'est pas dans une perspective anthropologique : appréhender leur posture existentielle peut être un moyen d'accéder à la réalité de la forêt amazonienne. En réfléchissant sur les isolés, nous avons appris que 65,8% de la plus grande forêt tropicale du monde est soumise à un type d'activité d'origine humaine : construction de routes, extraction de pétrole, mines légales ou illégales, projets hydro-électriques, activité agricole, exploitation du bois et plantations illicites. Notre première expérience de l'isolement s'est faite au travers de ces communautés « hors contact » et voilà qu'en 2020, nous nous sommes retrouvés nous-mêmes soumis à un isolement imposé par la pandémie globale.

## ***Vous travaillez sur l'isolement et vous vous êtes retrouvés isolés...***

**Mapa Teatro :** Drôle de coïncidence, oui ! Certains indiens d'Amazonie ont fait le choix d'éviter tout contact avec d'autres êtres humains, comme un acte de résistance et de survie face à la spoliation et la réduction systématique de leur espace de vie, à leur extermination en tant qu'individus et à l'anéantissement de leur culture et de leur manière de voir le monde. Avec le confinement, ce qui avait l'air d'être un objet d'étude s'est transformé en expérience directe. Pendant cette année d'isolement, les incendies, la destruction de l'Amazonie, la déforestation se sont poursuivis. Et rien ne semble mettre un frein à cette destruction, pas même une pandémie.

## ***Vous disiez ne pas vous inscrire dans une démarche anthropologique ?***

**Mapa Teatro :** Non, notre domaine, c'est l'ethno-fiction. Quand nous avons reçu la médaille Goethe à Weimar en 2018, nous avons rencontré Davi Kopenawa, le shaman et porte-parole du peuple Yanomami, qui était avec la photographe Claudia Andujar pour recevoir aussi la médaille. Les conversations avec Davi, la lecture de son livre, les jours passés avec lui, la rencontre avec des membres de l'association Survival qui font un travail incroyable de protection des peuples indiens, tout cela nous a permis de recueillir des informations sur les peuples isolés. En Amazonie, où règne une grande violence et où les communautés n'hésitent pas à s'engager dans une mobilisation politique organisée, solidaire, il est paradoxal qu'existent d'autres façons de résister, telles que l'auto-isole-

ment volontaire, le refus de tout contact. Il s'agit d'une forme de résistance particulièrement radicale.

## ***Ethno-fiction : c'est un terme que vous revendiquez volontiers...***

**Mapa Teatro :** C'est chez Jean Rouch que nous avons trouvé cette notion qui nous a beaucoup inspirés et que nous avons d'une certaine façon utilisée pour sortir du cadre trop étroit du théâtre documentaire dans lequel on voulait à tout prix nous ranger, alors que si l'on regarde notre travail, on verra qu'il y a souvent plus de fiction que de documentaire. C'est très clair dans le projet qui nous a occupés pendant quatorze années, intitulé *Anatomie de la violence en Colombie*, dont le premier et le troisième volet, *Los Santos Inocentes* et *La Despedida*, ont été présentés en France. L'ethno-fiction nous a aidés à libérer notre imaginaire. Par exemple, nous avons inventé un faux discours de Pablo Escobar sur la légalisation de la drogue. Mais aujourd'hui, nous sommes sur un autre terrain, nous nous intéressons à un autre type de violence, celle qui a cours en Amazonie : une crise écologique qui nous oblige à changer notre façon d'aborder les choses. Ce que nous fictionnalisons, ce n'est pas une façon de vivre, c'est notre propre regard sur l'existence de ces modes de vie et de résistance. Nous avons commencé à travailler, puis nous avons dû nous arrêter brutalement, et nous nous sommes éloignés de plus en plus du projet initial, alors même qu'il y avait de plus en plus de coïncidences. Mais notre propre fiction avait changé. Alors nous sommes repartis de zéro, ou presque.

## ***À partir de faits, de documents, et de positions presque militantes, vous arrivez à créer des spectacles où c'est la poésie qui prime...***

**Mapa Teatro :** Depuis le début de notre travail, dans les années 1980, nous sommes dans une sorte de rébellion contre des manifestations idéologiques et des pratiques artistiques qui ne nous conviennent pas. Ce n'est pas du tout un refus de l'engagement, mais notre militantisme est d'abord poétique. Défendre la poésie par-dessus tout. C'était un choix de départ presque intuitif. Défendre et imaginer une poésie politique. Pasolini a été une autre de nos sources d'inspiration ! Mais si l'expression théâtre documentaire nous semble réductrice, c'est aussi que nous faisons de moins en moins de « théâtre » : nous avons été invités à la biennale de Berlin, réalisé une installation au musée Reina Sofia de Madrid, nous travaillons beaucoup en vidéo, nous sommes de plus en plus transversaux, dans la recherche d'un langage qui n'est pas seulement transdisciplinaire mais transgenre dans sa forme même.

## ***Et qui peut se décliner dans différents formats...***

**Mapa Teatro :** Oui. Après la création du spectacle, nous devions réaliser pour la Biennale de Berlin 2020 une installation autour de *La Luna en el Amazonas* (le titre du spectacle en espagnol). Et c'est la seule chose qui n'a pas été annulée à cause de la pandémie. C'est curieux : sans le vouloir, à cause des circonstances, nous avons dû créer d'abord l'installation. Et aujourd'hui nous travaillons à partir des vestiges de l'installation, en nous confrontant à la difficulté de passer du langage de l'installation au langage de la scène. L'installation avait été compliquée à mettre en œuvre : nous avions au départ beaucoup d'éléments théâtraux et le résultat à la biennale était d'une grande théâtralité mais c'est justement cette théâtralité du musée qui est compliquée à ramener dans un théâtre...

# BIOGRAPHIE

**Quel lien votre projet entretient-il avec le livre de Yves-Guy Bergès publié en 1970, *La Lune est en Amazonie* ?**

**Mapa Teatro :** Le titre du livre du journaliste français Yves-Guy Bergès, qui s'est rendu en Colombie en 1969, envoyé par France Soir pour couvrir l'info de l'apparition de ce peuple isolé de l'Amazonie colombienne, a été le déclic poétique qui a fourni un nom à notre enquête. *La Lune est en Amazonie* fait référence à l'arrivée des trois astronautes américains sur la lune au moment même où un chercheur d'or, un contrebandier et un trafiquant de fourrures foulent du pied le territoire d'une communauté humaine jusque-là inconnue, en pleine forêt amazonienne. Mais, titre mis à part, le livre de Bergès, dont le sujet a été éclipsé par la spectaculaire arrivée de l'homme sur la lune, n'est qu'une aimable chronique ethnocentriste.

**« Deux cartographes colombo-suisse ont commencé à dessiner une carte il y a de cela trente-trois ans, sans savoir quelle en serait la forme, combien de temps cela leur prendrait et quel espace il leur faudrait pour la dessiner. » Voilà comment vous vous présentiez il y a quelque temps. En quoi ce spectacle vient-il compléter cette cartographie poétique et théâtrale ?**

**Mapa Teatro :** Ce dernier geste de la cartographie poétique et théâtrale dessinée par le Mapa Teatro trente-cinq ans après sa fondation dans les sous-sols de l'ancienne Chambre du commerce suisse à Paris est une façon d'honorer notre dette à l'égard de tous ces peuples qui vivent aujourd'hui en isolement dans la région panamazonienne pour se protéger non seulement des maladies des « autres » et des effets toxiques de la mondialisation mais, surtout, du virus prédateur dont une grande partie de l'espèce humaine est porteuse.

**Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot**

## Mapa Teatro

Mapa Teatro est un laboratoire d'artistes dédié à la création transdisciplinaire. Basé à Bogota (Colombie), il a été fondé à Paris en 1984 par Heidi et Rolf Abderhalden, artistes et metteurs en scène colombiens d'origine suisse. Depuis sa création, Mapa Teatro trace sa propre cartographie à l'intérieur des arts vivants, un espace propice à la transgression des frontières – géographiques, linguistiques, artistiques – à la confrontation de problématiques locales et globales, ainsi qu'au montage de mediums et dispositifs. Un lieu de migrations dans lequel se déplacent sans cesse le mythe, l'histoire et l'actualité ; les langages (théâtre, opéra, vidéo, radio, installations, interventions urbaines, actions plastiques) ; les auteurs et les époques (Eschyle, Beckett, Müller, Shakespeare, Koltès, Sarah Kane, Antonio Rodriguez, Händl Klaus) ; les géographies et les langues (*La Noche/Nuit* en français et en espagnol ; *Quai Ouest* en russe, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* en tamoule ; *De Mortibus* en anglais, en espagnol et en français ; *J'aspire aux Alpes. Ainsi naissent les lacs* en français et en espagnol) ; la voix et l'image (*4:48 Psicosis, Simplemente complicado*) ; l'art, la mémoire et la cité (*Prométhée, Le nettoyage des Ecuries d'Augias, Témoin des Ruines, Cartografías movedizas*) ; le simulacre et la réalité (*Exxxtrañas Amazonas, Trans/positions*) ; la poétique et la politique (*Les Saints Innocents, Discours d'un homme décent*). De là, l'intérêt particulier de Mapa Teatro pour la traduction d'écritures dramatiques à l'espagnol et pour les écritures scéniques ; pour la transposition de textes classiques à des textures contemporaines, ainsi que pour la traduction de problématiques sociales et politiques à différents dispositifs artistiques. Mapa Teatro s'intéresse au croisement entre politique et poétique. À travers la construction d'ethno-fictions et la création temporaire de communautés expérimentales, Mapa Teatro crée des processus d'expérimentation artistique dans divers espaces et scènes de la réalité colombienne : un laboratoire de l'imagination. *Los Santos inocentes (Les Saints innocents, 2010)*, est la première pièce colombienne invitée par le Festival d'Avignon, en France, en 2012. Celle-ci, ainsi que *Discurso de un Hombre decente (Discours d'un Homme décent, 2012)*, ont été présentées dans de nombreux festivals européens et internationaux. En 2017, Mapa Teatro présente *Despedida* au Théâtre de la Ville dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

**Mapa Teatro au Festival d'Automne à Paris :**

2017 *Despedida* (Théâtre de la Ville)



## TOSHIKI OKADA TEPPEI KANEUJI

### *Eraser Mountain*

Dramaturgie et mise en scène, **Toshiki Okada**  
Scénographie, **Tepei Kaneuji**  
Avec **Izumi Aoyagi, Mari Ando, Yuri Itabashi, Takuya Harada, Makoto Yazawa, Leon Kou Yonekawa**  
Costumes, **Kyoko Fujitani**

Production chelfitsch  
Coproductio Kyoto Experiment ; Wiener Festwochen ; Künstlerhaus Mousonturm (Francfort) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France et de l'Onda



**Peut-on inventer un théâtre qui ne place pas les humains au centre de la représentation ? La reconstruction brutale d'une ville japonaise décimée par le tsunami de 2011 est le point de départ d'un spectacle qui tente de réinventer les relations entre les hommes, les objets et le monde.**

Dévastée par le tremblement de terre, la ville de Rikuzentakata s'est lancée dans de vastes travaux pour élever le niveau de son sol afin de prévenir le risque d'un futur tsunami. Mais l'utilisation de pierres locales a causé de graves dommages aux montagnes environnantes. La vision de ce paysage refaçonné par l'homme a inspiré à Toshiki Okada et à sa compagnie chelfitsch une quête toute inverse : peut-on s'écarter de l'anthropocentrisme inhérent au théâtre pour créer, selon les termes du metteur en scène, « un théâtre pour les choses, un théâtre des choses » ? Pour concevoir la scénographie de ce décentrement radical, Toshiki Okada a fait appel à l'artiste et sculpteur Tepei Kaneuji et à son art savamment maîtrisé du collage. Sur une scène jonchée d'objets en tout genre, qui évoque l'art de l'installation, les acteurs aux mouvements chorégraphiés semblent guettés par l'effacement et la disparition. Comme le faisaient *Current Location* (2012), *Ground and Floor* (2013) ou *Time's Journey Through a Room* (2016), *Eraser Mountain* sonde le traumatisme collectif que fut la catastrophe de Fukushima, et la manière dont ses répliques invitent autant à repenser notre place dans notre environnement que les fondements de la représentation théâtrale.

### **T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS**

Sam. 27 novembre au mer. 1<sup>er</sup> décembre

-----

Durée : 2h20

En japonais surtitré en français

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **T2G – Théâtre de Gennevilliers**

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

# ENTRETIEN

**Eraser Mountain semble être un tournant dans votre approche du théâtre. Quel était le point de départ de ce spectacle ?**

**Toshiki Okada :** Il y a plusieurs années, j'ai visité la région qui avait été dévastée par le tsunami après le tremblement de terre de 2011. C'était la première fois que je m'y rendais, et j'ai été choqué de voir que cette zone était en chantier. Comme l'endroit est dangereux, ils rehaussaient le niveau de la terre de douze mètres pour parer un prochain tsunami. Pour réaliser ce projet, ils ont eu besoin de grandes quantités de terre, et certaines montagnes ont complètement disparu. Pour moi, ce chantier incarnait un mode de pensée très anthropocentrique. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu réfléchir à la manière dont le théâtre pouvait être moins anthropocentrique, parce que c'est au départ un art très centré sur l'homme.

**Comment cette prémisse a-t-elle influencé la conception de votre spectacle - qu'il s'agisse des histoires qui y sont racontées, de la scénographie ou du travail avec les acteurs ?**

**Toshiki Okada :** Pour réaliser *Eraser Mountain*, j'ai commencé par réfléchir à la manière dont nous pouvions créer un théâtre des choses, et non seulement des humains. Comment des acteurs humains peuvent-ils collaborer avec des objets, plutôt que simplement les utiliser comme des accessoires ou des outils ? Cette relation aux outils et aux accessoires ressemble parfois à une relation de maître à esclave. J'aimerais trouver un rapport plus équilibré entre les deux.

**Les photographies du spectacle montrent une scène jonchée d'objets de tous ordres. Comment avez-vous travaillé avec Teppei Kaneuji pour la scénographie ?**

**Toshiki Okada :** Au début de la création, j'ai décidé de faire appel à Teppei Kaneuji, qui réalise la scénographie, mais qui est surtout artiste et sculpteur. Je me suis dit que Teppei serait la bonne personne pour trouver ce nouveau rapport aux choses. Teppei et moi avons décidé de ne pas penser les objets comme un décor. Aucun objet sur scène ne devait représenter quelque chose. Je lui ai dit qu'il pouvait y mettre tous les objets qu'il voulait. Il n'avait pas à se préoccuper le moins du monde des histoires racontées dans les différentes scènes. Nous travaillions ensemble, mais sans nous préoccuper l'un de l'autre. Je créais la fiction, et dans le même temps, il plaçait les objets comme il le désirait.

**Peut-on dire qu'il utilise la scène comme il le ferait d'un espace d'exposition ?**

**Toshiki Okada :** D'une certaine manière oui, il réalise une sorte d'installation sur scène. Mais j'imagine que c'est un travail très différent pour lui de le faire dans un théâtre, par rapport à ce qu'il réaliserait en galerie.

**Êtes-vous intéressé par l'idée que les objets développent une sorte de vie propre, et que les humains se comportent comme des objets ?**

**Toshiki Okada :** Oui. Une des choses qui m'intéresse, c'est de voir comment on peut faire disparaître la différence entre les humains et les objets. Nous avons tenté de rendre l'état des acteurs « semi-transparent ». Nous utilisons ce mot « semi-transparent ». C'est étrange et difficile à expliquer, mais le concept a fonctionné. L'idée était en quelque sorte de disparaître, de brouiller la frontière entre les hommes et les objets.

**Avez-vous écrit le texte, ou travaillé à partir de matériaux existants ?**

**Toshiki Okada :** J'ai écrit le texte, mais c'est un peu différent

d'une histoire. La pièce commence avec quelqu'un dont la machine à laver tombe en panne. Cela peut être un point de départ. Une machine qui tombe en panne, c'est ennuyeux bien sûr, mais cela peut aussi être une bonne occasion de trouver une manière différente d'être en relation avec les choses.

**Êtes-vous toujours intéressé par le langage familier et oral qui a marqué vos spectacles passés ? Comment avez-vous travaillé le texte avec les acteurs ?**

**Toshiki Okada :** Je ne me concentre plus principalement sur l'écriture d'un texte dans ce style familier. Désormais ce qui m'intéresse, c'est plutôt de relier l'imaginaire des acteurs au texte qu'ils prononcent. Ma manière de collaborer avec eux a donc évolué. Ces derniers temps, elle vise à trouver et développer un imaginaire aussi intéressant que possible avec les acteurs. Du point de vue des mouvements du corps, l'imagination est importante parce qu'elle peut faire bouger le corps des acteurs. En d'autres termes, elle peut chorégraphier. Néanmoins, j'aime toujours écrire le texte en utilisant ce langage très familier. Une des raisons est que le langage ordinaire affecte les acteurs qui le parlent d'une manière particulière, que j'apprécie.

**Vos spectacles impliquent généralement pour les acteurs une chorégraphie gestuelle très spécifique, inspirée du quotidien. Quel vocabulaire gestuel avez-vous recherché pour Eraser Mountain ?**

**Toshiki Okada :** Ce type de mouvements est toujours là, mais ce qui est différent dans *Eraser Mountain*, c'est l'adresse des interprètes, qui n'est pas conventionnelle. Nous avons essayé de ne pas avoir d'adresse directe des interprètes au public. C'est une autre manière pour nous d'essayer de trouver des alternatives à l'anthropocentrisme au théâtre - à un théâtre des humains dirigé vers des humains.

**Comment la position du public en est-elle redéfinie ? Devient-il observateur, ou acquiert-il un autre statut ?**

**Toshiki Okada :** Je ne sais pas. Le spectacle ne peut pas être présenté au public d'une manière directe, mais cela ne veut pas dire que le public n'est pas un public. Les spectateurs doivent expérimenter le théâtre différemment que d'habitude. Je pense que cela peut déclencher de nouvelles manières de penser. Au début, on peut se sentir exclu - mais au fond, ce n'est pas tant le sentiment d'être exclu que celui de ne pas être tout à fait au centre.

**Comment avez-vous conçu la musique et le design sonore de la pièce ?**

**Toshiki Okada :** Il n'y a pas de musique, mais il y a beaucoup de sons. Tous sont produits par les objets. Le designer sonore a placé des microphones pour amplifier les sons, de manière à ce que les objets aient une présence physique.

**Cette œuvre propose-t-elle aussi une critique ou un commentaire sur la société japonaise ? Comment voyez-vous cette société évoluer ?**

**Toshiki Okada :** De mon point de vue, *Eraser Mountain* offre un commentaire sur des problèmes sociaux japonais. Comme je l'ai dit, la pièce est inspirée par le tremblement de terre de 2011. Mais elle est aussi très abstraite, donc peut-être que les problèmes sociaux précis ne peuvent pas être vus.

Propos recueillis par Barbara Turkiquer

# BIOGRAPHIE

## Toshiki Okada

Toshiki Okada est né en 1973 à Yokohama. Il est auteur dramatique et metteur en scène. En 1997, il fonde la compagnie théâtrale chelfitsch, dont il a écrit et mis en scène toutes les productions, en appliquant une méthodologie distincte que l'on reconnaît à son langage très familier et ses chorégraphies très particulières. En 2005, le spectacle *Five Days in March* remporte le prestigieux 49<sup>e</sup> prix kunio kishida. En 2005, Okada a participé au prix Toyota de la chorégraphie avec son spectacle *Air Conditioner (Cooler)* (2005) qui lui a valu beaucoup d'attention. En février 2007, il fait ses débuts littéraires avec le recueil de nouvelles *Watashitachi ni Yurusareta Tokubetsu na Jikan no Owari (The End of the Special Time We Were Allowed)* pour lequel il s'est vu attribuer le prix kenjabure. Depuis 2012, il fait partie du jury du prix kunio kishida. Son premier ouvrage de théorie théâtrale a été publié en 2013 par kawade Shobo Shinsha. En 2016, il présente ses œuvres au Munich kammerspiele en Allemagne pour quatre saisons consécutives. En 2020, il reçoit le 27<sup>ème</sup> Yomiuri Theater Awards pour *Pratthana - A Portrait of Possession* présenté en 2018 au Festival d'Automne à Paris. Cette même année, il recrée *Five Days in March - Re-creation*.

### Toshiki Okada au Festival d'Automne à Paris :

- 2008 *Freetime (le CENTQUATRE)*
- Five days in March (T2G - Théâtre de Gennevilliers)*
- 2010 *We are the Undamaged Others /hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech (T2G - Théâtre de Gennevilliers)*
- 2013 *Ground and Flour (Centre Pompidou)*
- Current Location (T2G - Théâtre de Gennevilliers)*
- 2015 *Super Premium Soft Double Vanilla Rich (Maison de la Culture du Japon à Paris)*
- 2016 *Time's Journey Through a Room (T2G - Théâtre de Gennevilliers)*
- 2018 *Pratthana - A Portrait of Possession (Centre Pompidou)*
- Five Days in March - Re-creation (Centre Pompidou)*



## FRANK CASTORF

*Bajazet*  
*en considérant Le Théâtre et la peste*  
*Racine / Artaud*

Mise en scène et adaptation, **Frank Castorf**  
Textes, **Jean Racine, Antonin Artaud** et des citations  
additionnelles de **Blaise Pascal** et **Féodor Dostoïevski**  
Avec **Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Claire**  
**Sermonne, Mounir Margoum, Adama Diop, Andreas**  
**Deinert**  
Scénographie, **Aleksandar Denic**  
Costumes, **Adriana Braga Peretzki**  
Vidéo, **Andreas Deinert**  
Musique, **William Minke**  
Lumières, **Lothar Baumgarte**  
Assistants mise en scène, **Hanna Lasserre, Camille**  
**Logoz, Camille Roduit**  
Assistante scénographie, **Maude Bovey**  
Assistante costumes, **Sabrina Bosshard**

Production Théâtre Vidy-Lausanne ; MC93 – Maison de la Culture  
de Seine-Saint-Denis (Bobigny)  
Coproduction ExtraPôle Région SUD et le Grand Théâtre de  
Provence (Aix-en-Provence) avec le soutien de la Friche Belle de  
Mai (Marseille) ; TNS – Théâtre National de Strasbourg ; Le Maillon,  
Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ; TANDEM, scène  
nationale (Douai-Arras) ; Bonlieu scène nationale Annecy ; TNA /  
Teatro Nacional Argentino, Teatro Cervantes (Buenos Aires) ; Emilia  
Romagna Teatro Fondazione (Modène) ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis  
(Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien du projet PEPS dans le cadre du programme Européen  
de coopération transfrontalière Interreg France-Suisse 2014-2020

**Frank Castorf, figure emblématique du théâtre allemand, revisite, en français, *Bajazet* de Jean Racine. Il confronte la pièce de l'auteur classique, auquel peu d'artistes non-français ont tenté de se mesurer, à l'essai célèbre d'Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Peste*, premier chapitre du *Théâtre et son double*.**

Dans ses adaptations magistrales de Dostoïevski, Boulgakov ou Céline, par exemple, Frank Castorf a défendu un théâtre de l'épreuve de la liberté, qui ne récuse ni les faiblesses, ni les lâchetés humaines, ni ses propres contradictions. En rapprochant Racine et Artaud, il révèle un point commun majeur des deux poètes français, qui n'est pas étranger à son propre théâtre opposé à la mièvrerie asservissante : la parole, l'ancre du théâtre, est le lieu crucial où se joue le cœur ardent de leurs œuvres. Elle est l'arme avec laquelle les héros de Racine explosent le carcan de leur situation contrainte pour laisser libre cours à leurs désirs. Pour Artaud, c'est par la réinvention du langage qu'il peut s'extirper de ce que la naissance, la société et la langue lui ont imposé, pour renaître à lui-même, but ultime de sa vie et de son art incandescent. *Bajazet* se joue dans le huis clos du sérail de Constantinople, alors que le Sultan est absent. Pour chaque personnage, favorite, prétendante, frère ou vizir, l'amour véritable contredit les ambitions politiques, et la passion librement vécue est synonyme de mort. La tragédie expose l'esprit faillible des hommes et l'impossibilité des sentiments purs. En adaptant Racine, Castorf enjambe les siècles, rejoint deux auteurs majeurs et réveille nos démons.

### MC93

Jeu. 2 au dim. 5 décembre

-----

Durée : 4h entracte inclus

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### MC93

Myra : Rémi Fort, Jeanne Clavel

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

## **Frank Castorf : « Le consensus dans le théâtre a toujours été exactement ce que nous avons tenté de détruire par le conflit »**

*Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre. Que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde,*

*Domine l'instabilité des temps.*

*La longue habitude des spectacles de distraction, nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui bouscule toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout et extrême que le théâtre doit se renouveler.*

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

### **Bajazet de Racine : passions cruelles dans un monde incertain**

*Bajazet* est l'une des dernières tragédies de Racine, écrite en 1672. L'intrigue se déroule à Constantinople, dans le sérail d'un sultan tyrannique et cruel qui va agir à distance, sans jamais apparaître en scène, sur fond de légitimité politique gagnée par le succès militaire. La tragédie décrit l'intrication fatale d'un pouvoir despotique, de conspirations secrètes et de sentiments passionnels dans l'élite de l'Empire Ottoman. Chez Racine, tout est affaire de parole, de ce qu'elle cache et de ce qu'elle déclenche.

Dans cet univers où la cruauté est une institution, le sort des héros est soumis au destin, autrement dit une transcendance qui décide de très loin, depuis Babylone (où est en guerre le sultan). La vérité, la légitimité, Dieu semblent inaccessibles et, dans ce monde incertain, de féroces passions dévorent les personnages. Le labyrinthe des intrigues s'épaissit dans le secret du sérail, les informations venues de l'extérieur sont mal reçues, le sens se brouille dans les mensonges ou les aveuglements. Les trois personnages principaux vivent le même dilemme : perdre l'être aimé en révélant leurs sentiments ou le perdre en maintenant le mensonge qui le protège. Dès lors, le drame ne pourra que s'accomplir, après de multiples faux événements et ces nombreuses péripéties que sont les revirements des uns et des autres, les interventions du bourreau Ocran et les fausses issues que propose Acomat.

### **La parole qui défie la contingence**

La parole des personnages des tragédies de Racine, comme celle d'Artaud le poète, est faite de visions, d'oracles et d'incantations. C'est un verbe visionnaire, imagé et projeté dans l'avenir, qui rapprochent Artaud et les personnages raciniens d'une conscience nouvelle et aiguë de l'existence et fait émerger la possibilité d'une liberté, même si elle a pour prix la mort chez Racine et la renaissance chez Artaud. Paroles intransigeantes et nécessaires, ancrées dans la nuit incandescente du corps, elles défient la contingence et le compromis. Elles sont l'occasion d'une révélation de l'être à lui-même et aux autres. Ces incantations deviennent des actes plus puissants que toute action car elles convoquent les puissances souterraines de l'être et exigent la liberté pure et absolue.

Une des plus singulières inventions de Racine tient dans le fait de transformer la parole tragique, qui exprime traditionnellement la voix divine et surnaturelle défaisant l'ordre humain, en une puissance propre au personnage qui se révèle dans ses

mots et qui agit à travers eux : dans *Bajazet*, les trois morts sont provoquées par des paroles qui laissent s'exprimer leurs désirs profonds et, simultanément, provoquent la mort.

Ainsi Bajazet, Roxane et Atalide naissent à eux-mêmes par la parole comme Artaud le Momo par ses proférations. La poésie incantatoire d'Artaud est l'expression d'une part d'une tentative de désenvoûtement des rites, codes et grammaires qui encadrent, instrumentalisent et contraignent la puissance de vie, et d'autre part d'une volonté de confondre le geste artistique avec la vie pleinement vécue – ce qui passe chez Artaud par une réinvention du réel par le poète et donc par la langue, comme pour les personnages raciniens. Ainsi déglagée de toute règle et de toute volonté de maîtrise, la parole proférée devient ce par quoi l'être se défait de « père et mère », faisant « voler en éclat le corps actuel » pour libérer « un corps neuf ».

### **Un théâtre du conflit**

Plus que des dramaturges filant des thématiques à illustrer, Frank Castorf trouve ainsi avec Racine et Artaud, comme précédemment avec Goethe ou Dostoïevski, des alliés et des frères solidaires, avec qui il partage la recherche d'un art vivant, puissant et déterminé, désapprenant les « bonnes manières » artistiques et les fictions lisses pour retrouver le réel à travers l'art. Comme lui, Racine et Artaud ont opposé les évidences convenues et les rites mondains aux puissances souterraines de l'être, occasionnant de profonds renouvellements esthétiques.

Contester les contingences et les compromis et faire de l'art le lieu d'une réinvention du réel par l'artiste, dans l'instant de sa création, plutôt qu'une projection de fantasmes ou de discours : avec les textes de deux des plus importants poètes français, Castorf explore un nouveau répertoire tout en poursuivant son œuvre de déconstruction jouissive et libre débutée il y a plus de 40 ans.

*Le consensus dans le théâtre a toujours été exactement ce que nous avons tenté de détruire par le conflit. Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence la contradiction, une hostilité potentielle. C'est parfaitement ennuyeux pour l'art d'éliminer le conflit. L'un des acquis de la polis grecque était d'accepter le fait que les gens aient des opinions différentes et qu'ils se disputent. La contradiction était un élément constitutif de la polis esclavagiste de la Grèce antique. Grâce à cette contradiction ou plutôt au conflit, quelque chose comme une évolution - donc quelque chose de nouveau - a vu le jour. En essayant aujourd'hui de gommer le conflit, ce qui permet à des amateurs plus ou moins balbutiants d'essayer de faire de l'art dans des Staatstheater, le consensus n'a pour but que de survivre un peu mieux au quotidien. L'art est censé avoir le même effet qu'une aspirine, c'est-à-dire diminuer la douleur, et n'a plus rien de son potentiel de danger, de violation des normes et du sens des règles. (...) Le consensus dans le théâtre a toujours été exactement ce que nous avons tenté de détruire par le conflit. Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence la contradiction, une hostilité potentielle. Et même le mal, si on veut.*

Frank Castorf, *République Castorf*, ed. L'Arche Editions, Paris, 2017,

# BIOGRAPHIE

## Le théâtre de l'humiliation pour exposer la logique de la haine

Exposer les contradictions dans lesquelles les êtres sont pris – notion au centre de la tragédie de Racine – et assumer l'urgence des personnages à dire publiquement leur désarroi quitte à nier l'ordre social est ainsi un des enjeux fondamentaux du théâtre de Frank Castorf, comme une réponse aux violences contemporaines.

*La haine existe, même si elle n'a pas de destinataire. Ceux qui se font exploser dans le 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris n'ont pas d'ennemi concret. C'est un acte qui n'a plus rien à voir avec le fait de transgresser des lois, c'est une remise en question totale de nos règles ; on s'attaque aux règles mêmes qui régissent la vie concrète des gens, pas à la loi. Si ces personnes nient ces règles, qui leur offrent un cadre légal de participation aux bienfaits de la démocratie française, ou plutôt s'ils les détruisent, il faudrait quand même se demander pourquoi. Bien qu'ils aient été conditionnés de la même façon que nous, ils se comportent d'une façon radicalement différente. Soudain, ils dépassent ce conditionnement pour entrer dans un état de haine. La haine, ou plutôt la terreur, sont des forces élémentaires qui permettent aux gens de se sentir eux-mêmes. La haine est une émotion beaucoup plus forte que l'amour, et elle ne connaît pas de règles. Ces gens n'acceptent pas les règles parce qu'au fond, ces règles demeurent, dans cette démocratie, ce qu'elles ont toujours été : l'appendice d'une société dans laquelle ils sont des marginaux, une exception. Mais une fois qu'on remet tout cela en question, nos outils d'argumentation ne sont plus d'aucune utilité. Comment veut-on trouver un terrain d'entente avec des gens prêts à tourner le dos à toutes les règles, à les briser ? Dans ce contexte, l'humiliation redevient quelque chose d'important. En effet, cette humiliation existe partout. Rien que dans le métro parisien, on la rencontre sans cesse. D'autant plus qu'elle est pratiquée dans un cadre légal, où personne n'est ostensiblement discriminé. Mais toute règle sociale relève de la discrimination quand on s'en trouve exclu. Dans pareille situation, on n'est pas en mesure d'analyser ni même d'explorer les causes, le sentiment d'humiliation est d'emblée virulent. Il se développe comme un virus. Nous savons à quel point combattre des virus est difficile. C'est le désert qui contre-attaque. Comme dit Heiner Müller, en substance : « Quand je serai mort, les frères de toutes les races continueront à se battre, et à défaut d'eux, ce seront les paysages qui mèneront les guerres, et nous serons la pierre et le désert et la mer et l'océan! »*

*C'est pour cela que je trouve intéressante cette faculté du théâtre à porter sur la scène, à coups de matraque, un sentiment tel que l'humiliation ou bien l'humilité.*

Frank Castorf, *République Castorf*,  
ed. L'Arche Editions, Paris, 2017

**Texte écrit par Eric Vautrin  
pour le Théâtre Vidy-Lausanne**

## Frank Castorf

Frank Castorf est né à Berlin Est en 1951. Entre 1971 et 1976, il fait des études théâtrales à l'Université d'Humboldt. Après une thèse de doctorat sur Eugène Ionesco, il devient dramaturge, puis metteur en scène. Il fonde sa propre troupe à Anklam en 1981 et met en scène des textes d'Heiner Müller, Antonin Artaud, William Shakespeare et Bertolt Brecht d'une façon qui attire les foudres de la censure. Ainsi, sa mise en scène des *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht, en 1984, est suspendue sous la pression du Parti communiste de la République démocratique allemande, alors que son interprétation d'*Une maison de poupée* d'Ibsen lui vaut la résiliation de son contrat. Il travaille ensuite pour le Theater Chemnitz, le Neue Theater de Halle, la Volksbühne et le Deutsches Theater à Berlin. Après la chute du mur de Berlin, ses pièces sont jouées dans toute l'Allemagne. Ses productions sont invitées dans des festivals et des théâtres à l'étranger et son travail se voit récompensé par de très prestigieux prix (Prix Schiller, Nestoy, Fritz-Kortner...). Par ailleurs, il réalise des adaptations cinématographiques de ses mises en scène des *Possédés (ou les Démons)* et de *L'Idiot* d'après Fédor Dostoïevski. Entre 1992 et 2017, il est intendant de la Volksbühne am Rosa-Luxembourg-Platz à Berlin-Mitte et est élu membre de l'Académie des arts de Berlin en 1994. À Avignon, il présente *Cocaïne* d'après Piti-grilli en 2004, *Nord* de Louis-Ferdinand Céline en 2007, *Les Frères Karamazov* d'après Dostoïevski (2016) et *Die Kabale der Scheinheiligen Das Leben des Herrn* de Molière en 2017. Frank Castorf s'est emparé des plus grands auteurs (Euripide, Jean-Paul Sartre, Fiodor Dostoïevski, Molière, Honoré de Balzac, Goethe, Molière) avec des spectacles au caractère subversif qui ont connu de fortes réactions de la part du public et de la critique. Son inventivité formelle sans cesse renouvelée qui lui a fait notamment explorer et maîtriser très tôt la vidéo en scène, sa liberté de ton et d'esprit, la radicalité avec laquelle il réfute mythifications et mystifications, sa direction d'acteurs basée sur l'énergie et l'invention, comme sa connaissance du répertoire et de l'histoire du théâtre, avec laquelle ses œuvres dialoguent souvent, confrontée à une analyse concrète des situations sociales contemporaines, en ont fait depuis 20 ans un repère pour des générations d'artistes et de spectateurs.

### Frank Castorf au Festival d'Automne à Paris :

- |      |   |
|------|---|
| 2016 | <i>Les Frères Karamazov</i> (MC93 à la Friche industrielle Babcock) |
| 2019 | <i>Bajazet</i> (MC93)   |



**Points  
communs**  
Nouvelle scène nationale  
Cergy-Pontoise/Val d'Oise

## NICOLAS BOUCHAUD

### *Un vivant qui passe*

Un projet de **Nicolas Bouchaud**

Mise en scène, **Éric Didry**

Collaboration artistique, **Véronique Timsit**

D'après *Un vivant qui passe* de **Claude Lanzmann**

Adaptation, **Nicolas Bouchaud, Éric Didry, Véronique Timsit**

Avec **Nicolas Bouchaud** et **Frédéric Noaille**

Production déléguée Otto Productions ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)

Coproduction Compagnie Italienne avec Orchestre (Paris) ; La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale ; Bonlieu scène nationale Annecy ; Théâtre national de Nice – centre dramatique national Nice-Côte d'Azur ; Comédie de Caen – centre dramatique national de Normandie ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec France Inter



Après l'adaptation du roman de Thomas Bernhard *Maîtres Anciens*, le metteur en scène et comédien **Nicolas Bouchaud** poursuit son exploration de textes non théâtraux pour la scène. Le film *Un vivant qui passe* de **Claude Lanzmann**, entretien mené en plein tournage de *Shoah*, est le cœur de ce nouveau spectacle.

Pendant le tournage de son documentaire *Shoah*, Claude Lanzmann s'entretient avec Maurice Rossel, ancien délégué du Comité international de la Croix-Rouge à Berlin. Le 23 juin 1944, le jeune Rossel part inspecter le « ghetto pour la montre » ou « ghetto Potemkine » de Terezin en Tchécoslovaquie. Aveuglé par la mise en scène orchestrée par les nazis, il n'a pas vu, pas compris. De la rencontre entre le réalisateur et cet homme naîtra un film à part, *Un vivant qui passe*. Claude Lanzmann y pose une question centrale : qu'est-ce que voir ? En compagnie de ses compagnons de longue date **Éric Didry** et **Véronique Timsit**, **Nicolas Bouchaud** s'empare de ce témoignage en se demandant si ce spectateur passif de la barbarie ne serait pas la voix d'un antisémitisme ordinaire plus que jamais contemporain. À l'instar de celui du cinéaste, le geste artistique de l'acteur-créateur nous invite, grâce au plateau, à ré-inventer, encore et toujours, la transmission de l'histoire de la Shoah.

### THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Jeu. 2 décembre au ven. 7 janvier

### POINTS COMMUNS, SCÈNE NATIONALE / THÉÂTRE 95

Jeu. 3 et ven. 4 février

-----  
Durée estimée : 1h30

#### CONTACTS PRESSE :

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **Théâtre de la Bastille**

Emmanuelle Mougne

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

##### **Points communs / Théâtre 95**

Arnaud Vasseur

01 34 20 14 37 | arnaud.vasseur@laportrophe.net

# ENTRETIEN

***Vous vous emparez d'un nouveau texte non théâtral après La loi du Marcheur, spectacle réalisé autour de la pensée de Serge Daney, Un métier idéal, d'après le roman de John Berger, Le Méridien, adaptation d'un discours de Paul Celan et enfin Maîtres anciens, de Thomas Bernhard. Aujourd'hui, il s'agit d'un entretien filmé mené par Claude Lanzmann intitulé Un vivant qui passe. Pourquoi cet intérêt en tant qu'acteur pour des textes non théâtraux ?***

**Nicolas Bouchaud :** Ce n'est pas un choix délibéré : je sens que ce sont des textes avec lesquels je suis en dialogue, même si celui-ci reste mystérieux ou ne se formule pas tout de suite. Le fait que ces textes ne soient pas théâtraux m'oblige à imaginer la scène comme l'endroit idéal pour les faire entendre. Et puis il y a le plaisir de la tentative : je ne sais pas à l'avance quand je choisis un roman, une interview ou un discours, si le plateau va être un révélateur pertinent.

Nos quatre précédents spectacles s'appuyaient sur un rapport assez direct avec le public. Le fait d'être seul sur scène me permettait d'entrer dans une sorte de conversation secrète avec le spectateur, même si celui-ci ne parlait pas. Dans *Un vivant qui passe*, les choses sont différentes. Nous serons deux acteurs, totalement dépendants l'un de l'autre car je crois que beaucoup de choses ne peuvent s'entendre qu'à travers le combat entre Claude Lanzmann et Maurice Rossel. Le film n'est pas vraiment un entretien ou une interview, c'est d'abord une confrontation entre deux personnes. C'est en partant de cette confrontation qu'une expérience pourra se transmettre. Avec Eric Didry, Veronique Timsit et toute l'équipe, nous travaillons à partir des rushes du film de Claude Lanzmann et non pas de son montage final.

***Quand et comment avez-vous rencontré cette œuvre de Claude Lanzmann ?***

**Nicolas Bouchaud :** J'ai vu le film en 1997, à la télévision, au moment de sa diffusion sur ARTE. *Un vivant qui passe* se présente comme une rencontre entre Claude Lanzmann et Maurice Rossel, médecin de campagne, suisse et ancien délégué du Comité international de la Croix-Rouge à Berlin. Le 23 juin 1944, Maurice Rossel, alors âgé de 24 ans, inspecte, pour le compte de la Croix rouge internationale, le ghetto de Terezin, rebaptisé Theresienstadt par les occupants allemands, en Tchécoslovaquie. Theresienstadt est présenté par les nazis comme un « ghetto modèle », un « ghetto pour privilégiés », où selon Eichmann, les juifs « vivent d'après leur goût ». En réalité, Theresienstadt est un camp de transit, dernière étape avant la déportation vers les camps d'extermination d'Auschwitz, Treblinka et Sobibor. Mais pour les nazis, Theresienstadt doit servir la propagande et répondre aux interrogations de l'extérieur relatives aux crimes du Reich hitlérien. Quelques mois avant la visite de la Croix rouge, une campagne d'« embellissement » du ghetto est entreprise. Lorsque Maurice Rossel y pénètre, il se retrouve au cœur d'une ville entièrement factice, au sein de laquelle les détenus juifs sont obligés de jouer la comédie sous peine de mort. Rossel ne décèle rien de la supercherie, prend des photos, assiste à une fausse séance de tribunal et s'étonne de l'attitude un peu « passive » des juifs autour de lui. Suite à sa visite, il écrit un rapport positif, affirmant que le camp est tout à fait acceptable et que les juifs y sont bien traités. Peu de temps après, les déportations reprennent.

En 1979, alors en plein tournage de son film, *Shoah*, le réalisateur Claude Lanzmann décide d'aller interroger Maurice

Rossel à propos de Theresienstadt. Cet entretien ne trouvera pas sa place dans le montage final de « Shoah. » Lanzmann décide, quelques années plus tard, d'en faire un film à part entière : *Un vivant qui passe* sort en 1997.

***Au-delà de la dimension historique de ce témoignage, qu'est ce qui vous obsède dans ce film et qui vous a poussé à en faire un spectacle de théâtre ?***

**Nicolas Bouchaud :** L'une des questions, à mon sens, que pose le film serait celle-ci : qu'est-ce que voir ? Ou plus exactement dans le cas de Rossel : qu'est-ce que regarder et ne pas voir ? Comment Maurice Rossel, alors qu'il s'est rendu à Auschwitz et à Theresienstadt, se laisse-t-il aveugler au point de ne rien voir ? Il dit lui-même que sa mission, en tant que délégué de la Croix-Rouge, consistait à « voir au-delà ». C'est-à-dire, à déceler des signes, à imaginer, à interpréter. Mais il n'y parvient pas. Le pouvait-il vraiment ? Le voulait-il vraiment ? Pouvait-il vraiment voir ce que les nazis souhaitaient résolument cacher au monde entier ? Dans leur entreprise d'extermination, les nazis ont constamment cherché à effacer les traces. À Theresienstadt, au contraire, tout doit être montré, exposé, mis en pleine lumière. On assiste à la mise en scène d'un simulacre, à la création d'un « ghetto modèle ». C'est « une partie de théâtre », comme le dit Rossel, qui se joue à Theresienstadt.

Et il y a une autre question que se pose Claude Lanzmann en tant que cinéaste et qu'il nous renvoie à travers son film : comment montrer ? Comment dévoiler le mensonge et la barbarie nazie ? Comment montrer ce qui a eu lieu mais qu'on ne peut pas voir, la plupart des traces ayant été effacées ? Claude Lanzmann, à travers ses films, choisit de faire revenir les voix : celles des victimes, celles des bourreaux et celles des témoins. Ces voix s'incarnent, à travers leur souffle, leur timbre, elles s'offrent à nous dans leur complexité. Aujourd'hui, alors que la plupart des vrais acteurs de cette histoire ont disparu, leurs voix sont toujours là. À chaque fois que nous les entendons, elles font de nouveau irruption dans notre présent. Elles ont acquis le pouvoir de se réincarner. « L'action commence de nos jours » est la première phrase du film *Shoah*. Je la comprends comme une invitation à faire de nous les témoins d'une Histoire qui n'a pas trouvé sa fin. « L'action commence de nos jours », autrement dit : l'action commencera toujours de nos jours. La catastrophe d'Auschwitz n'est pas le point d'arrivée de la barbarie humaine mais son point de départ. C'est à ce titre que l'Histoire ne doit pas seulement être commémorée, elle peut et doit se transmettre autrement, à travers des gestes. Comme, ici, celui de jouer.

***Le personnage de Maurice Rossel qui exprime son déni dans Un vivant qui passe est-il uniquement antipathique ?***

**Nicolas Bouchaud :** D'une certaine façon, le rapport positif de Maurice Rossel sur le ghetto de Theresienstadt suffit à l'accabler. Son antisémitisme qui s'exprime viscéralement lorsqu'il se retrouve face aux juifs « privilégiés » de Theresienstadt est sans doute la cause principale de son aveuglement. Mais nous ne faisons pas du théâtre pour donner des leçons, ni pour transformer la scène en tribunal.

Alors, comment interpréter le rôle de ce personnage inédit dans l'œuvre de Lanzmann : « L'Helvétie », comme Rossel se nomme lui-même, bien plus ici complice que neutre ?

Comment être témoin de l'Histoire quand on a été victime de son propre aveuglement ? Ce pourrait être une question



# BIOGRAPHIE

## Nicolas Bouchaud

tragique mais contrairement au héros d'une tragédie grecque Rossel ne devient pas acteur de son histoire. Et c'est pourtant en tant qu'acteur à part entière de l'Histoire que Lanzmann s'adresse à lui et le met sur le devant de la scène. C'est à travers ce geste que quelque chose se complexifie, se densifie et que la question de savoir si Rossel est sympathique ou antipathique n'a plus de sens. Le geste de Lanzmann nous convoque en tant que spectateurs, en tant que témoins et nous invite à porter notre attention sur une histoire. Cette histoire fait intégralement partie de la nôtre. Et si Rossel ne deviendra jamais un héros tragique, c'est à nous, peut-être, de prendre, pour un moment, la place du chœur. De prendre en charge la part tragique de cette histoire, de notre histoire commune. Cette part que Rossel n'a pas su ou n'a pas voulu prendre. Depuis cette place, nous serons alors en droit d'attendre quelque chose de lui : un mot, une phrase, non pas de culpabilité mais de responsabilité. Cette phrase, nous l'attendons peut-être aussi de nous-mêmes, nous l'attendons peut-être aussi des autres, de tous ceux qui vivent aujourd'hui. Car aujourd'hui, c'est bien nous qui écrivons l'Histoire.

**Dans le film, y a-t-il une théâtralisation de leur entretien et est-ce cela qui représente aussi un défi pour l'acteur que vous êtes ?**

**Nicolas Bouchaud :** C'est une conversation entre deux personnes qui ont des objectifs très différents. Dès le début de l'entretien nous sommes sur la scène d'un théâtre. Le film lui-même ne parle que de ça : de la mise en scène, des acteurs, du théâtre, de la fiction. C'est sans doute le seul film de Lanzmann où la question de la fiction et des stratagèmes de la mise en scène se retrouve explicitement au cœur du récit. La mise en scène des nazis à Theresienstadt sert à masquer leur production industrielle de cadavres. La mise en scène de Lanzmann sert à dévoiler, à montrer. La vérité ne tue pas la possibilité de l'art, au contraire, elle le requiert pour sa transmission.

Le réel affleure partout dans *Un vivant qui passe*, dévoilant peu à peu tout un paysage. Parfois le réel surgit dans un détail, parfois dans une façon de décrire un lieu, parfois même à l'insu des deux protagonistes. C'est aussi dans ce qu'on ne saisit pas immédiatement, dans une phrase qui reste en suspend, que toute une géographie apparaît. Une traversée de l'Europe. Nous sommes sur le théâtre de l'Histoire. Je crois que tout cela nous offre beaucoup de perspectives de jeu. Mon premier réflexe c'est de faire d'abord confiance aux acteurs, à leur capacité de métamorphose et à leur talent de voleurs, car les acteurs sont des voleurs d'expérience.

Voyant un acteur en larmes en train d'interpréter Hécube sur la scène, Hamlet se demande : « Et tout cela pour Hécube ? Qu'est Hécube pour lui, qu'est-il lui-même pour Hécube ? Et pourtant il pleure... ». Où est le secret d'une imagination qui met le comédien de plain-pied avec les tourments d'Hamlet ou les malheurs d'Édipe, inceste et parricide ? A cette question, une réponse peut être faite. Celle de Goethe : « Si je n'avais déjà porté en moi le monde par pressentiment avec les yeux ouverts je serais resté aveugle. ». Voilà une bonne maxime pour aborder *Un vivant qui passe*.

**Propos recueillis par Agathe le Taillandier**

Comédien depuis 1991, Nicolas Bouchaud travaille d'abord sous les directions d'Étienne Pommeret, Philippe Honoré, puis rencontre Didier-Georges Gabily qui l'engage pour les représentations *Des cercueils de zinc*. Suivent *Enfonçures*, *Gibiers du temps*, *Dom Juan / Chimères et autres bestioles*. Il joue également sous la direction de Yann Joël Collin dans *Homme pour homme* et *L'Enfant d'éléphant* de Bertolt Brecht, *Henri IV* de Shakespeare, de Claudine Hunault dans *Trois nôt Irlandais* de William Butler Yeats, de Hubert Colas dans *La jungle des villes* de Bertolt Brecht ; de Bernard Sobel dans *L'Otage* de Paul Claudel, de Rodrigo Garcia dans *Le Roi Lear* et *Borges + Goya*, du Théâtre Dromesko dans *L'Utopie fatigue les escargots* et de Christophe Perton dans *Le Belvédère* d'Ödön von Horváth. Jean-François Sivadier le dirige dans *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Italienne scène et orchestre* de Jean-François Sivadier, *La Mort de Danton* de Georg Büchner, *Le Roi Lear* de Shakespeare (2007), *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau (2009), *L'Impromptu-Noli me tangere* de Jean-François Sivadier (2011 et 2013) et *Le Misanthrope* de Molière (Prix du Syndicat de la Critique 2013). En 2012, il joue dans *Projet Luciole* mis en scène par Nicolas Truong, au Festival d'Avignon dans le cadre de « sujet à vif ». Il joue et co-met en scène *Partage de Midi* de Paul Claudel, en compagnie de Gaël Baron, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier et Charlotte Clamens, à la Carrière de Boulbon pour le Festival d'Avignon en 2008. Il joue en 2011 au Festival d'Avignon, dans *Mademoiselle Julie* de Strindberg, mis en scène par Frédéric Fisbach, avec Juliette Binoche, spectacle filmé par Nicolas Klotz. Il adapte et joue *La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney) mis en scène par Éric Didry en 2010 au Théâtre du Rond-Point et en tournée. En 2012, il met en scène *Deux Labiche de moins* pour le Festival d'Automne. En 2013, il joue dans *Un Métier idéal* mis en scène par Eric Didry, présenté dans le cadre du Festival d'Automne. En 2015, il adapte et joue dans *Le Méridien* mis en scène par Eric Didry et reprend la même année *La Vie de Galilée* dans la mise en scène de Jean-François Sivadier. En 2016, il joue sous sa direction dans *Dom Juan* de Molière. En 2017, il joue dans *Interview*, conçu et mis en scène par Nicolas Truong. En 2021, il reprend au Théâtre de la Bastille *Maîtres anciens* (Comédie). Il est également artiste associé au Théâtre National de Strasbourg dirigé par Stanislas Nordey.

Au cinéma, il tourne pour Jacques Rivette, *Ne touchez pas à la hache* ; Edouard Niermans, *La Marquise des ombres* ; Pierre Salvadori, *Dans la cour* ; Jean Denizot, *La Belle Vie* et *Mario Fanfani, Les Nuits d'été*.

Il publie en 2021 aux éditions Actes Sud un essai sur le théâtre, *Sauver le moment*.

### Nicolas Bouchaud au Festival d'Automne à Paris :

- |      |   |
|------|---|
| 2010 | <i>La Loi du Marcheur</i> (Théâtre du Rond-Point)                               |
| 2011 | <i>La Loi du Marcheur</i> (Théâtre du Rond-Point)                               |
| 2012 | <i>Deux Labiche de moins / Parole d'acteurs / Adami</i> (Théâtre de l'Aquarium) |
| 2013 | <i>Un Métier idéal</i> (Théâtre du Rond-Point)                                  |
| 2015 | <i>Le Méridien</i> (Théâtre du Rond-Point)                                      |
| 2017 | <i>Maîtres anciens</i> (Comédie) (Théâtre de la Bastille)                       |

## JULIEN GOSSELIN

### *Le Passé*

Adaptation et mise en scène, **Julien Gosselin**  
Texte, **Léonid Andreev**  
Traduction, **André Markowicz**  
Avec **Guillaume Bachelé, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Carine Goron, Victoria Quesnel, Achille Reggianni, Maxence Vandevelde**  
Scénographie, **Lisetta Buccellato**  
Dramaturgie, **Eddy d'Aranjo**  
Assistant mise en scène, **Antoine Hespel**  
Création musiques, **Guillaume Bachelé, Maxence Vandevelde**  
Création lumières, **Nicolas Joubert**  
Création vidéo, **Jérémy Bernaert, Pierre Martin**  
Création sonore, **Julien Feryn** assisté de **Hugo Hamman**  
Costumes, **Caroline Tavernier** assistée de **Valérie Simonneau**  
Création accessoires, **Guillaume Lepert**

Production *Si vous pouviez lécher mon cœur*  
Coproducteur Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes – pôle européen de création ; Théâtre National de Strasbourg ; Théâtre du Nord, CDN Lille – Tourcoing Hauts-de-France ; Célestins, Théâtre de Lyon et Théâtre National Populaire de Villeurbanne ; Maison de la Culture d'Amiens – pôle européen de création et de production ; L'empreinte, Scène nationale Brive-Tulle ; Château Rouge, scène conventionnée à Annemasse ; La Comédie de Genève ; Festival de Wiesbaden ; La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc ; Scène Nationale d'Albi ; Romaeuropa ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de Montévidéo et du T2G – Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national et le soutien exceptionnel de la DGCA / DRAC Hauts-de-France Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

**Combinant toujours théâtre, textes, images et création musicale, Julien Gosselin et sa compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur convoquent aussi, dans cette singulière approche du passé, des toiles peintes, des rampes de bougies, des châssis, des costumes anciens, qui cohabitent avec la caméra, des espaces vitrés, autant d'images du monde contemporain.**

À l'instar de *Solaris* de Tarkovski – dont le spectre plane sur le plateau – qui alterne des plans de navette spatiale avec l'image d'une foule de paysans d'un tableau de Brueghel, la pièce instaure une boucle à travers la plume d'une énergie convulsive, frôlant le fantastique, de Leonid Andreev. Cette boucle dit que l'avenir est le passé. Entre proluxe décorum de salon bourgeois, jardins d'hiver, paysages peints, jeu dans la fosse, c'est un hommage à l'art disparu et à l'humanité que porte Julien Gosselin avec ses sept comédiens et musiciens, une profonde révérence à des temps incompréhensibles aujourd'hui, comme vus de l'espace, ou vus de l'avenir. Il mêle la vie au théâtre comme savait le faire avec ardeur Leonid Andreev. Un parallèle s'esquisse entre la disparition à venir de l'humanité et la dissolution actuelle d'un certain théâtre, qui nous met en contact avec des mondes perdus, des êtres qui n'existent plus, des langages altérés par le temps, histoire de faire revivre les morts, juste un moment.

### ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE

Jeu. 2 au dim. 19 décembre

-----

Durée estimée : 4h

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Odéon-Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre

01 44 85 40 57 | [presse@theatre-odeon.fr](mailto:presse@theatre-odeon.fr)

# ENTRETIEN

Entretien avec Julien Gosselin disponible à la mi-août.

# BIOGRAPHIE

## Julien Gosselin

Julien Gosselin a suivi les cours de l'Epsad, Ecole 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 coeur* (SVPLMC) en 2009, et met en scène *Gênes 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, puis en tournée en 2012. En juillet 2013, il crée *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq au Festival d'Avignon. En mars 2014, il crée, au Théâtre National de Bruxelles, *Je ne vous ai jamais aimés*, forme courte autour d'un texte de Pascal Bouaziz du groupe Mendelson. A l'automne 2015, il met en scène *Le Père* de Stéphanie Chaillou au Théâtre National de Toulouse. La même saison, il crée au Festival d'Avignon, *2666*, adapté du roman-fleuve de Roberto Bolaño, avant une tournée française et mondiale. En 2017, il crée au Festival de Marseille, *1993*, à partir d'un texte d'Aurélien Bellanger, avec les élèves de la promotion 43 du Théâtre national de Strasbourg. Pour l'édition 2018 du Festival d'Avignon, il adapte et met en scène trois romans de l'auteur américain Don DeLillo *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*. A l'invitation de l'internationaal Theater d'Amsterdam, il poursuit son travail autour de Don DeLillo en adaptant *L'Homme qui tombe* (*Vallende Man*) en mars 2019 avec les comédiens de l'ITA Ensemble. Dans le cadre du Printemps des Comédiens à Montpellier, il crée *Le Marteau et la Faucille*, toujours de Don DeLillo en mai 2019.

### Julien Gosselin au Festival d'Automne à Paris :

- 2014 *Les Particules élémentaires*  
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2016 *2666*  
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)
- 2018 *Joueurs, Mao II, Les Noms*  
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)  
*Le père* (MC93)

## MARCO BERRETTINI JONATHAN CAPDEVIELLE JÉRÔME MARIN

### *Music all*

Conception et interprétation, **Marco Berrettini, Jonathan Capdevielle, Jérôme Marin**  
Musique *live*, **Théo Harfoush**  
Cascadeur, **Franck Saurel**  
Assistant artistique, **Louis Bonnard**  
Scénographie et lumières, **Bruno Faucher**  
Costumes, **Colombe Lauriot Prévost**  
Création sonore, **Vanessa Court**

Production déléguée Association Poppydog ; \*Melk Prod.  
Coproduction L'Arsenic - Centre d'art scénique contemporain (Lausanne) ; ADC - Genève ; CCN2 - Centre chorégraphique national de Grenoble dans le cadre de l'accueil studio ; Manège, scène nationale - Reims ; Le Théâtre des 13 vents - Centre dramatique national de Montpellier ; Théâtre de Lorient - Centre dramatique national ; Centre dramatique national Orléans Centre-Val de Loire ; La Rose des vents, scène nationale Lille Métropole Villeneuve d'Asq ; MC2: Grenoble ; Lieu Unique - centre de culture contemporaine de Nantes ; T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris  
Coréalisation T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris  
Remerciements au Théâtre Nanterre-Amandiers, centre dramatique national  
Avec le soutien de la fondation Schweizerische Interpretenstiftung et de la fondation Ernst Göhner

Guidés par leurs pratiques respectives de la danse et de la chanson, Marco Berrettini, Jonathan Capdevielle et Jérôme Marin collaborent pour la première fois et font tanguer les lignes et frontières du cabaret, en interprètes dépassés par leurs rôles.

Si le monde est une scène, plus sûrement la scène est un monde. Celle du music-hall est comme une boule à facettes qui capte et reflète un nombre infini de réalités, disciplines artistiques, humeurs, avatars, lumières, trucs et astuces. Elle accueille le féérique comme le pathétique, au son d'une variété menant la danse. Mais qui au juste, de l'artiste, du personnage ou de l'homme, est sur cette scène ? Cette question vertigineuse - celle de la notion même de divertissement - guide Marco Berrettini, Jonathan Capdevielle et Jérôme Marin dans ce *Music all* où l'abandon de soi et l'échec sont des moteurs explosifs. Campé sur une aire d'autoroute, le trio - accompagné par le comédien cascadeur Franck Saurel - carbure aux tubes, revisités et transformés sur scène par le musicien Théo Harfoush, pour un numéro de music-hall sans fin où apparaîtront les désirs et les obsessions de chacun. Ça brille, ça chute, ça se récupère dans un mouvement ininterrompu de personnages interprétant une pièce chorégraphique, théâtrale et musicale à l'écriture parfois improvisée.

### T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Lun. 6 au mer. 15 décembre

-----

Durée estimée : 2h

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### T2G - Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

# ENTRETIEN

**Comment sont nées votre association et l'idée de Music all ?**

**Jonathan Capdevielle :** Chacun connaissait le parcours des autres, en tant que spectateur. Les univers que nous traversons dans nos différents travaux ont en commun une forte présence musicale – et davantage encore chez Jérôme, qui est maître de cabaret et travaille beaucoup sur la chanson, dans toute sa diversité esthétique. Marco et moi venons plus de la danse et du théâtre et le music-hall nous paraissait un bon endroit de rencontre pour nos expressions artistiques respectives, parce qu'il permet le mélange des genres.

**Marco Berrettini :** Dans l'imaginaire, le music-hall peut mélanger non seulement le théâtre, la danse ou la chanson, mais aussi des tons différents : il peut être grinçant ou bien comique. On a tout de suite l'impression de ne pas être bloqué par un style qu'on devrait ensuite garder jusqu'au bout. Cela reste élastique.

**Jérôme Marin :** Nous avons aussi en commun de ne pas travailler sur des disciplines précises. On lèche toujours un peu sur le côté gauche ou le côté droit de ce qu'on sait faire, pour aller vers d'autres choses. L'intérêt était aussi de déplacer un peu notre travail. Il y a dans le music-hall une espèce de vulgarité qui nous attire, quelque chose de populaire et monstrueux à la fois.

**Pour vous, est-ce que le music-hall se confond avec le cabaret ?**

**Jérôme Marin :** Oui, en partie. La principale différence, c'est que le music-hall utilise la convention du spectacle vivant, du théâtre, de la danse ou de la musique, c'est-à-dire qu'on joue sur une scène. Le cabaret a trait d'abord à la place du public à l'intérieur du lieu et au rapport entre les artistes et le public.

**Ce rapport au public, est-ce aussi un enjeu de la pièce ?**

**Jérôme Marin :** Dans le music-hall, le quatrième mur, c'est du papier calque. Comme nous traitons beaucoup de formes différentes de music-hall à l'intérieur de la pièce - les concerts démesurés, une sorte d'histoire de la revue, les spectacles dansés, il y a toujours un rapport de connivence avec le public.

**Jonathan Capdevielle :** Parce qu'il y a aussi l'envers du décor qui est donné à voir, notre manière de nous métamorphoser tous les trois, à travers le corps, la musique, le chant ou les textes. Nous sommes traversés par tous ces matériaux et la transformation est lisible pour le spectateur, comme le fait de rater des choses. On peut être dans une perfection étincelante à un moment donné comme dans quelque chose de chaotique, raté ou bancal ailleurs. C'est sur ce fil-là que l'on souhaite évoluer sur scène. Mais l'idée des numéros est vite expédiée car il s'agit d'un seul numéro de *morphing* perpétuel pendant tout le spectacle. C'était notre idée dès le départ : dès que ça commence, et même s'il n'y a plus de musique, de chanson ou qu'il ne se passe rien de spectaculaire, autre chose de latent se poursuit, une espèce de rythme permanent de la pièce. Cela ne se termine pas, c'est pourquoi l'idée de l'applaudissement après le numéro n'est pas vraiment possible.

**Marco Berrettini :** Pour moi, le music-hall est un terrain vierge. En danse, il y a des gens qui s'approprient la danse folklorique ou le *dance floor* pour le faire glisser dans la danse contemporaine. Quand le music-hall est travaillé, c'est par des classiques, dans des spectacles où est incorporé soudainement un petit numéro ou des plumes. En danse contemporaine, quand on s'approprie le music-hall, il faut s'interroger sur le degré d'abstraction possible. C'est vraiment un domaine où j'ai l'impression de plonger pour la première fois. C'est très jouissant.

**Jonathan Capdevielle :** Dans le music-hall, il y a aussi l'idée de l'incarnation du personnage, qui est importante pour nous : qui est-on quand on interprète quelque chose et comment on s'en débarrasse pour passer à autre chose ?

**Est-ce que ce jeu de porosité entre ce que vous êtes et ce que vous interprétez ou donnez à voir, est un moteur de l'écriture ?**

**Marco Berrettini :** C'est un mélange entre des personnages qui se métamorphosent mais restent des personnages, et des numéros de transformation où ils reviennent à ce qu'ils sont avant le numéro. Il y a une double identité. La scénographie est celle-là, ce n'est pas soudainement que l'on change d'univers, de lumière, et qu'on passe d'un sketch qui se déroulerait dans les années 20 à une chorégraphie des années 60 : on a l'impression que ces gens-là sont quelque part.

**Jonathan Capdevielle :** Et ils sont dans un espace public extérieur, une aire d'autoroute, alors que le music-hall se joue toujours en intérieur, dans sa petite boîte.

**Jérôme Marin :** Il y a l'idée de la dinette, que l'on retrouve dans ce que nous faisons : nous n'incarbons pas de manière superficielle mais sommes dans une recherche d'incarnation assez particulière pour chaque partie de la chose. Nous sommes quand même sur une aire d'autoroute et plus spécifiquement dans l'aire de jeux pour les enfants. Ce rapport enfantin au jeu nourrit aussi la scénographie : un jeu d'enfant, ça commence à n'importe quel moment et ça peut se finir brusquement comme ça peut s'éterniser. C'est cette énergie de grands adultes au milieu d'un ensemble à la fois neutre et public, qui va maintenir fortement la pièce.

**Marco Berrettini :** C'est joyeusement désespéré, ces personnages sur cette aire de jeu d'une autoroute, qui seraient là pendant des heures.

**Qu'est-ce qui caractérise ces personnages ?**

**Marco Berrettini :** On ne les a pas écrits en leur donnant des attributs mais le fait de les positionner sur une aire d'autoroute, à un endroit d'attente et de transit, fait que chacun de nous trois s' imagine par moment y être. Pourquoi sommes-nous là pendant des heures sans que personne ne vienne nous chercher en bagnole ? Pourquoi on ne fait pas du stop ? Pourquoi on ne bouge pas de là ? Tout cela donne un sentiment et des indications de jeu. Mais nous n'avons pas attribué d'âge aux personnages...

**Jonathan Capdevielle :** L'âge est même un peu mis de côté puisqu'on peut très bien avoir un costume de petite fille, sur nos corps d'adulte, comme une robe à la Marlene Dietrich des années 50.

**Jérôme Marin :** Nous sommes, même en tant qu'artistes, assez présents dans nos personnalités, sur le plateau. Nous sommes dans des incarnations multiples, comme des peaux ou des identités qu'on prend puis qu'on jette à la poubelle avant d'en prendre une autre. Et le lien entre nous créé une image, plutôt que des personnages qui vont avoir une histoire. Il n'y a pas forcément d'histoire, ça a trait à la fantasmagorie.

**Jonathan Capdevielle :** C'est un rêve étrange dans lequel les icônes disparues réapparaissent. Dans cette nuit d'autoroute, vont apparaître dans des formes diverses et décalées, les figures de Whitney Houston, Michael Jackson, Marguerite Duras ou Marlene Dietrich.

# BIOGRAPHIES

**Comment traitez-vous le son et la musique, qui sont là particulièrement importants ?**

**Jérôme Marin :** Ils vont soit perdre le public, dans le sens du déroulé, soit donner des codes, liés tour à tour à la musique live, la musique enregistrée, la musique électronique ou celle que les haut-parleurs de l'aire l'autoroute vont diffuser.

**Jonathan Capdevielle :** Les chansons vont passer à la moulinette, à la fois réarrangées et traduites dans d'autres langues. Ce qui nous intéresse, c'est la musique populaire en tant qu'émotion collective, ce qu'elle raconte chez le spectateur en termes de nostalgie d'un morceau ou d'une star déchue.

**Jérôme Marin :** La notion de la chute et de la fin est importante. Il y a souvent des figures, à l'intérieur de ce spectacle, qui auraient dû s'arrêter plus tôt que de monter sur scène. Nous allons prendre et retravailler le dernier concert de Whitney Houston. Et si on se penche un peu sur Marlene Dietrich, on est aussi sur des images qui durent un peu trop. Même Marguerite Duras ! On est sur du *too much*.

**Jonathan Capdevielle :** Duras va parler de la destruction, de sa destruction, ce qui n'est pas le cas des autres, qui vont rester dans cette idée du spectacle ou du *show*. Comment se maintenir dedans. Alors que Duras rebat les cartes. C'est le propos de *Détruire, dit-elle*, où elle explique qu'il faut passer par une phase de destruction totale pour pouvoir réinventer les choses, se réinventer. Cette philosophie, nous nous l'appliquons. Duras dit aussi que les enfants sont fous avant l'âge de raison. C'est cette folie-là qui, lorsqu'elle persiste en grandissant, nous permet de produire des choses déraisonnables.

Propos recueillis par Vincent Théval

## Jonathan Capdevielle

Né en 1976, Jonathan Capdevielle, formé à l'École supérieure nationale des arts de la marionnette, est metteur en scène, acteur, marionnettiste, ventriloque, danseur et chanteur. Il participe à plusieurs créations, sous la direction, entre autres, de Lotfi Achour, Marielle Pinsard, David Girondin Moab, Yves-Noël Genod et Vincent Thomasset.

Collaborateur de Gisèle Vienne depuis leurs débuts, il a été interprète dans presque tous ses spectacles. Après avoir créé quelques événements/performances, il commence à développer son propre travail, qui mêle autofiction, récits et histoires intimes, en s'appuyant sur l'imitation et des références venues de la culture populaire. Ainsi il crée en 2007 la performance *Jonathan Covering* au Festival Tanz im August à Berlin, point de départ de sa pièce *Adishatz/Adieu*, créée en 2009. Avec *Saga* (2015), Jonathan Capdevielle ouvre un nouveau chapitre du récit autobiographique en travaillant sur des épisodes du roman familial. En 2017, dans le cadre son association au Quai d'Angers, il propose le *Cabaret Apocalypse*, projet pour lequel il invite des artistes professionnels et amateurs du territoire angevin de différentes disciplines, ainsi qu'un noyau d'artistes avec lequel il a l'habitude de travailler. Ses deux dernières pièces sont des adaptations : en 2017, *À nous deux maintenant*, adapté du roman *Un Crime* de Georges Bernanos, et en 2019 *Rémi*, d'après *Sans famille* d'Hector Malot. Jonathan Capdevielle est artiste associé au Centre Dramatique National d'Orléans et au Théâtre Garonne – Scène européenne, Toulouse.

## Marco Berrettini

Danseur et chorégraphe italien, Marco Berrettini est né en 1963 en Allemagne. Son intérêt pour la danse commence en discothèque. En 1978, il gagne le championnat allemand de danse disco. Fort de cette expérience, il fréquente des cours de danse jazz, moderne et ballet classique. À 17 ans, il commence sa formation professionnelle de danseur ; tout d'abord à la London School of Contemporary Dance, pour ensuite se diplômer à la Folkwangschulen Essen, sous la direction de Hans Züllig et Pina Bausch. Là-bas, il développe son intérêt pour le Tanztheater et débute comme chorégraphe. À la suite de sa formation, il essaie de monter sa propre compagnie à Wiesbaden.

Il complète sa formation par une approche théorique et étudie pendant deux ans l'Ethnologie européenne, l'Anthropologie culturelle et les Sciences théâtrales à l'Université de Francfort. En 1988, il déménage en France, pour travailler avec le chorégraphe Georges Appaix et crée en parallèle ses propres pièces. En 1999 le Kampnagel de Hambourg produit son spectacle *MULTI(S)ME*.

Depuis, Marco Berrettini a produit une trentaine de spectacles avec sa compagnie : *Sturmwetter prépare l'an d'Emil* pour lequel il remporte le prix ZKB (Theater Spektakel de Zürich), *No Paraderan* (2004), *\*Melk Prod. goes to New Orleans* (2007), *iFeel* (2009), *iFeel2* (2012), *iFeel3* (2016), *iFeel4* (2017) et *My soul is my Visa* (2018). Il reprend *Sorry, do the tour. Again !* au CND à Pantin en 2019 et *No Paraderan* au Théâtre des Amandiers, CDN de Nanterre en 2020.

Marco Berrettini est un artiste pluridisciplinaire collaborant autant au cinéma que dans les arts plastiques.

La compagnie \*Melk Prod. de Marco Berrettini est conventionnée en Suisse.

## Jérôme Marin

Né à Orléans, Jérôme Marin a passé plusieurs années au Conservatoire National de Région d'Orléans. Son travail s'oriente rapidement vers le cabaret, surtout l'univers de Karl Valentin. De son envie de chanter naîtra en 2001 le personnage de Monsieur K., qui évoluera seul ou en collectif, et dont il écrit la plupart des chansons. Il travaille avec plusieurs compagnies sur différents projets comme comédien, dont *Entre les murs* d'après François Bégaudeau, mise en scène par François Wastiaux. Puis en 2011, il replonge dans l'univers du cabaret et travaille à plusieurs formes mêlant danse et chanson avec des chorégraphes tel que François Chaignaud, Daniel Larrieu, Marianne Baillot. En 2015, il participe à la réouverture du cabaret parisien Madame Arthur, et prendra la direction artistique de sa troupe. En 2018, il reprend sa liberté pour imaginer ou participer de nouveaux projets toujours autour du cabaret et de la chanson française, dont son rendez-vous parisien mensuel : le cabaret *LE SECRET*. Cette même année, il est invité au Festival d'Avignon et organise deux soirées spéciales intitulées *La Nuit sans retour*.

## Jonathan Capdevielle

Né en 1976, Jonathan Capdevielle, formé à l'École supérieure nationale des arts de la marionnette, est metteur en scène, acteur, marionnettiste, ventriloque, danseur et chanteur. Il participe à plusieurs créations, sous la direction, entre autres, de Lotfi Achour, Marielle Pinsard, David Girondin Moab, Yves-Noël Genod et Vincent Thomasset.

Collaborateur de Gisèle Vienne depuis leurs débuts, il a été interprète dans presque tous ses spectacles. Après avoir créé quelques événements/performances, il commence à développer son propre travail, qui mêle autofiction, récits et histoires intimes, en s'appuyant sur l'imitation et des références venues de la culture populaire. Ainsi il crée en 2007 la performance *Jonathan Covering* au Festival Tanz im August à Berlin, point de départ de sa pièce *Adishatz/Adieu*, créée en 2009. Avec *Saga* (2015), Jonathan Capdevielle ouvre un nouveau chapitre du récit autobiographique en travaillant sur des épisodes du roman familial. En 2017, dans le cadre son association au Quai d'Angers, il propose le *Cabaret Apocalypse*, projet pour lequel il invite des artistes professionnels et amateurs du territoire angevin de différentes disciplines, ainsi qu'un noyau d'artistes avec lequel il a l'habitude de travailler. Ses deux dernières pièces sont des adaptations : en 2017, *À nous deux maintenant*, adapté du roman *Un Crime* de Georges Bernanos, et en 2019 *Rémi*, d'après *Sans famille* d'Hector Malot. Jonathan Capdevielle est artiste associé au Centre Dramatique National d'Orléans et au Théâtre Garonne – Scène européenne, Toulouse.

## Jérôme Marin

Né à Orléans, Jérôme Marin a passé plusieurs années au Conservatoire National de Région d'Orléans. Son travail s'oriente rapidement vers le cabaret, surtout l'univers de Karl Valentin. De son envie de chanter naîtra en 2001 le personnage de Monsieur K., qui évoluera seul ou en collectif, et dont il écrit la plupart des chansons. Il travaille avec plusieurs compagnies sur différents projets comme comédien, dont *Entre les murs* d'après François Bégaudeau, mise en scène par François Wastiaux. Puis en 2011, il replonge dans l'univers du cabaret et travaille à plusieurs formes mêlant danse et chanson avec des chorégraphes tel que François Chaignaud, Daniel Larrieu, Marianne Baillot. En 2015, il participe à la réouverture du cabaret parisien Madame Arthur, et prendra la direction artistique de sa troupe. En 2018, il reprend sa liberté pour imaginer ou participer de nouveaux projets toujours autour du cabaret et de la Chanson française, dont son rendez-vous parisien mensuel : le cabaret *LE SECRET*. Cette même année, il est invité au Festival d'Avignon et organise deux soirées spéciales intitulées *La Nuit sans retour*.





# TG STAN MAATSCHAPPIJ DISCORDIA

## *Rambuku*

Réalisation, **Kayije Kagame, Damiaan De Schrijver, Matthias de Koning**

Texte, **Jon Fosse**

Avec **Kayije Kagame, Damiaan De Schrijver, Matthias de Koning**

Production tg STAN ; Maatschappij Discordia  
Coproduction Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ;  
Théâtre La Mouche (Saint-Genis-Laval)  
Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec France Inter



Qu'est-ce que Rambuku ? Est-ce un lieu, un être, un rite, un remède ? Jon Fosse signe un quasi-monologue pour une femme et deux hommes où il est question d'amour, d'ailleurs et de fin. tg STAN, Maatschappij Discordia et Kayije Kagame trouvent dans cette écriture mystérieuse une matière idéale pour leur théâtre de l'instant, sur un fil entre humour et abîme.

Une femme parle. De brefs et longs silences habitent sa parole intarissable, à la fois chancelante et décidée. Un homme écoute et exécute le script qu'elle lui dicte. Que font-ils ensemble ? Quel est ce passé qu'elle semble regretter ? Avec lui, souhaite-t-elle partir vers la réconciliation, la rupture ou le renouveau ? Le départ tant attendu est imminent. Rambuku, dit-elle, serait un ailleurs bien plus doux que cet « insupportable ici ». En peu de mots, par des répétitions et des ellipses, avec « une immense simplicité » selon Damiaan De Schrijver, Jon Fosse saisit la vie dans sa puissante complexité. Ému par l'écriture du dramaturge norvégien contemporain, le cofondateur du collectif anversois s'associe à Matthias de Koning de Maatschappij Discordia – son acolyte de longue date – et à l'actrice suisse d'origine rwandaise Kayije Kagame pour incarner cette partition exigeante. Dans le théâtre nu de tg STAN, dans les silences et les déchirures, il y aura, assurément, une lumière.

## THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Lun. 6 décembre au sam. 15 janvier

-----

Durée : 50 minutes

### CONTACTS PRESSE :

**Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

**Théâtre de la Bastille**

Emmanuelle Mougne

01 43 57 78 36 | [emougne@theatre-bastille.com](mailto:emougne@theatre-bastille.com)

# ENTRETIEN

**Il s'agit de la troisième pièce de Jon Fosse que vous mettez en scène. Quelle relation tissez-vous avec l'œuvre du dramaturge norvégien ?**

**Damiaan De Schrijver :** Le premier texte que j'ai lu de Jon Fosse, *Dors, mon petit enfant*, publié en 2000, a constitué le prologue de *Pièce en plastique* de Marius von Mayenburg dans *Quoi / Maintenant* créé en 2016. Après ça, j'ai eu envie de tout connaître de Jon Fosse et je me suis perdu dans la lecture de ses pièces et de ses romans, pour finir par tomber amoureux de *Je suis le vent*, publié en 2007. Sous couvert d'une conversation banale, d'abstraction et d'humour, sans être explicite, cette pièce parle d'un sujet qui me touche profondément : le suicide. J'ai pleuré en la lisant car Jon Fosse a su écrire ce que j'ai pu déjà, un jour, ressentir. J'ai appelé mon maître, mon professeur Matthias de Koning, en lui demandant de travailler avec moi cette pièce car il fallait que je dise ça. Avec Maatschappij Discordia, nous avons donc monté *Eg er vinden, Ik ben de wind (Je suis le vent)* en 2018. Il y a quelques années, j'ai rencontré Kayije Kagame lors d'un atelier-spectacle à l'École Nationale Supérieure des Arts et techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon où elle terminait son cursus avec Frank Verduyssen. Dès lors, nous sommes devenus amis avant même de jouer ensemble. C'est beaucoup plus tard, lorsque j'ai découvert *Rambuku*, qu'il m'a semblé évident que je le créerais avec elle.

**Sa langue faite de répétitions, de silences et d'absences de ponctuation convoque-t-elle la vulnérabilité de l'acteur qui fait le théâtre de STAN ?**

**Damiaan De Schrijver :** Le langage est notre terrain de jeu et c'est en cela que l'écriture de Jon Fosse m'anime particulièrement. Ce langage si simple à première vue, voire sommaire, tramé de silences et de répétitions, donne aux mots une profondeur mystique. Dans ce texte très dense, nous sommes trois mais c'est essentiellement Elle qui parle, Lui qui seulement répète et obéit, tout comme le troisième, Rambuku. Chaque oui, chaque non, chaque petite phrase et chaque silence demandent à être assimilés : il n'y a pas de place pour de grandes improvisations. Kayije Kagame se jette dans ce texte qui demande un travail insupportable. Ces silences scandaleux nécessitent de la légèreté, du souffle, de l'ouverture. Il nous faut nous délester des présupposés et toujours trouver une raison de dire en direct. Ce texte laisse beaucoup de vide et d'espace à celui qui l'interprète comme à celui qui l'écoute. La partition de l'actrice, trouée de silences, est effrayante. Avec STAN, nous avons toujours considéré que les spectateurs puissent être témoins de nos erreurs et des aléas.

**L'abstraction dramatique de ce texte de Jon Fosse semble correspondre à l'abstraction formelle avec laquelle vous traitez les pièces que vous montez, du répertoire ou contemporaines. Comment abordez-vous cette pièce elliptique ?**

**Damiaan De Schrijver :** On y trouve ce qu'on cherche. C'est une femme qui fait un résumé de sa vie à quelqu'un qui est peut-être son homme. Elle ne cesse de parler de Rambuku. Lorsque Matthias arrive, chacun verra en lui son Rambuku. Est-ce une personne, un endroit, Dieu, la vie ou la mort ? La pièce parle du désir de ne pas être ici, du désir d'être ailleurs. On croit toujours qu'ailleurs sera mieux, qu'après sera meilleur. Ce sont des questions existentielles que Jon Fosse soulève et partage avec le public. On peut trouver de l'humour et de la lumière dans cette œuvre complexe ancrée

dans la banalité du quotidien. Je veux que nous gardions les pieds enracinés, que ce ne soit pas sacré. Je veux que cela reste entre nous, je veux dire, ici, maintenant, sur terre. C'est bien l'un des premiers enjeux du texte.

**Et si l'on parle de la forme, votre décor s'annonce, comme toujours, des plus sobres. Néanmoins, y figurent vos toiles. Vous peignez, donc ?**

**Damiaan De Schrijver :** Oui, je peins, c'est ce que j'aime faire le plus. J'essaie de peindre des petits paysages, des natures mortes. Ce travail me donne l'occasion de peindre sur de grandes surfaces, avec un ami à moi qui est un vrai peintre, Tom Liekens. Notre décor se résume à un sol, des planches, des lumières, trois chaises, deux tables, une carafe d'eau et mes peintures : des tissus de 6m par 6 m que j'ai traités en bleu foncé et noir. Ce seront deux fonds, qui viendront sûrement l'un après l'autre et qui, peut-être, tomberont.

**Revenons au texte : vous avez traduit Jon Fosse (Je suis le vent). Vous travaillez aujourd'hui à partir de la traduction de Terje Sinding. Est-ce que ce précédent passage par la traduction a modifié votre rapport à la langue de Jon Fosse, à son interprétation ?**

**Damiaan De Schrijver :** Pour la traduction de *Je suis le vent*, nous avons eu la chance de travailler avec Maaïke van Rijn qui est néerlandaise. C'était la première fois que je travaillais avec quelqu'un qui connaît la langue norvégienne. Je parle flamand et Matthias néerlandais, ces deux langues ont une grammaire commune mais leur prononciation est différente. Nous interprétons la majeure partie du texte en néerlandais surtitré et les dernières pages, en français – dans la traduction de Terje Sinding. *Rambuku* sera joué intégralement en français. Elle dicte à Lui et au troisième protagoniste le script de leur drame intime. Que raconte leur rapport, inscrit dans un système théâtral ? Et qu'en est-il de la notion de personnage ? Elle écrit des choses et tend des feuilles à Lui, qui les lit. On a l'écrivain, le texte, la direction et le jeu. On a également le triangle entre auteur, comédien et public. Ça parle du théâtre oui, comme de la vie. Dans *Je suis le vent*, L'Un et L'Autre n'ont pas de nom et ici, c'est Elle, Lui et le troisième, *Rambuku*. Pour STAN, le personnage, c'est le texte.

**En l'occurrence, Matthias de Koning a nourri votre rapport au personnage. Précédemment, vous avez dit « mon maître, mon professeur » à son propos. Quelle place occupe-t-il auprès de STAN ?**

**Damiaan De Schrijver :** Au tout début, Matthias était notre professeur de théâtre. C'est lui qui nous a permis de nous émanciper, de ne plus considérer que nous devions nous mettre au service d'un metteur en scène, de nous affranchir de toute hiérarchie. Son enseignement nous a permis de signer le début de ce travail en collectif où il n'y a plus eu ni metteur en scène ni comédien ; de faire tomber le quatrième mur et donc, de délaïsser la notion de personnage dans l'interprétation. Avec sa propre compagnie, Matthias a beaucoup travaillé sur ces questions et il est resté pour moi le « maître ». Quand nous jouons ensemble il n'y a pas de hiérarchie seulement, je sais ce qu'il m'a appris.

**En parlant d'apprentissage : « savoir », « comprendre » sont des mots qui ponctuent Rambuku. Qu'est-ce que cela vous évoque ?**

**Damiaan De Schrijver :** « Je ne comprends pas », « je ne comprends rien » et « je commence à comprendre » sont les clés de mon travail ! Il faut toujours une part de mystère. Dans cette pièce, sommes-nous vivants, déjà morts, est-ce un rêve, est-ce vrai ? Nous ne savons pas. Tout ce que je sais, c'est ce qui me touche : Jon Fosse parvient à poser des questions empreintes de mysticisme sans qu'elles deviennent philosophiques. Habituellement, je ne suis pas attiré par ce genre-là mais Jon Fosse me fait pleurer et rire à la fois. Et ça, j'adore. Nous rencontrons les écrivains qui expriment ce que nous ne parvenons ni à dire ni même à écrire. Jon Fosse me donne la possibilité de parler d'une chose qui me touche profondément. Avant qu'on ne vienne à mourir, il me semble important de se poser cette immense question : pourquoi est-on ici ?

**La pièce parle d'un insupportable ici et d'un ailleurs idéalisé. Écrite en 2006, elle résonne tout particulièrement avec l'air du temps et ce profond désir d'un autre lieu, d'un « après ». Quel regard portez-vous sur cela ?**

**Damiaan De Schrijver :** Cette pièce est une métaphore de ce que nous traversons aujourd'hui mais c'est beaucoup plus fort que l'anecdote, plus existentiel. Pense-t-on vraiment que cela puisse être mieux quelque part ailleurs ou après ? Jon Fosse questionne mais ne donne pas de réponse. Certaines personnes voient une lumière et d'autres ne voient que l'obscurité, certaines voient un espoir après la mort et d'autres, non. Cela m'évoque le pouvoir qu'on accorde à certaines religions. Cette pièce interroge mon agnosticisme autant que le théâtre. Je voudrais y croire avec lui, au théâtre comme à la lumière.

**On retrouve dans cette pièce la ligne de crête entre humour et tragédie que bien souvent vous empruntez avec STAN.**

**Damiaan De Schrijver :** Les nombreuses répétitions du texte créent à la fois une mélodie mais aussi une forme d'autodérision, une parodie de la vie en quelque sorte. J'aime quand un comédien arrive à se moquer de lui-même. À mon sens, c'est une des choses les plus sérieuses au monde. Plus je vieillis, plus je vois la vie comme une tragi-comédie. C'est comme une pièce de Thomas Bernhard qui aurait bien cuit : ce sont les grandes questions qui restent et ouvrent de nouvelles perspectives. À mon sens, il y a de l'espoir dans cette pièce, mais c'est une petite, toute petite, lueur.

**Propos recueillis par Mélanie Jouen**

# BIOGRAPHIE

## tg STAN

La compagnie de théâtre tg STAN, l'acronyme de Stop Thinking About Names, est le collectif de théâtre autour de Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, qui se sont rencontrés à la fin des années 1980 au Conservatoire à Anvers. C'est aussi là que le collectif a régulièrement travaillé avec, entre autres, Matthias de Koning de Maatschappij Discordia, qui leur a fait découvrir une autre conception du théâtre, moins dogmatique. Le collectif opère à partir du principe démocratique qui veut que tout le monde participe à toutes les décisions, aux choix des textes, du décor, de l'éclairage, et même des costumes et des affiches. tg STAN donne une place centrale au comédien et croit dur comme fer au concept du comédien souverain, qui est aussi bien interprète que créateur. Les répétitions ne se déroulent pas de façon conventionnelle : la plus grande partie du processus de répétition a lieu autour de la table. Dès que le choix d'un texte est fixé, celui-ci est adapté et retravaillé, reformulé, afin de produire un nouveau texte de jeu, propre au collectif. Les artistes ne montent finalement sur scène qu'à peine quelques jours avant la première de la pièce, mais le spectacle ne prend réellement corps que dès l'instant où il est joué devant un public.

tg STAN opte délibérément pour du théâtre de texte et peut se prévaloir d'un répertoire riche et varié, qui fait la part belle aux œuvres d'auteurs dramatiques classiques comme Tchekhov, Gorki, Schnitzler, Ibsen, Bernhard ou Pinter. La démarche consiste à dépoüssier des textes de l'histoire du théâtre et à les transposer dans l'ici et maintenant à travers leur relecture et en les situant dans un contexte contemporain. Outre les grands classiques, tg STAN choisit souvent aussi des textes d'auteurs contemporains, comme récemment encore en montant une pièce de Yasmina Reza, ou passe commande à des auteurs, comme Willem de Wolf, Oscar Van den Boogaard ou Gerardjan Rijnders, entre autres. Le choix peut cependant aussi se porter sur des collages de textes, en partant aussi bien de textes de théâtre que de nouvelles, de sketches, de scénarios de films, de traités de philosophie et de romans. tg STAN part de la conviction que le théâtre n'est pas un art élitaire, mais plutôt une réflexion critique sur la façon dont chacun de nous se positionne dans la vie, sur nos croyances, nos préoccupations, nos indignations.

Outre la quête d'affinités communes, le collectif veille aussi à laisser de la place à son besoin de rencontres et d'échanges avec des comédiens invités ou d'autres compagnies. Précédemment, tg STAN a souvent collaboré avec Maatschappij Discordia (NL), Dood Paard (NL), de Koe (BE), Olympique Dramatique (BE) et Rosas (BE).

Au cours des vingt dernières années, le collectif a constitué un vaste répertoire de spectacles en langues étrangères et effectuée de grandes tournées à travers l'Europe (France, Espagne, Portugal, Norvège), et intercontinentales aussi (Tokyo, Rio de Janeiro, New York, Québec), tant avec des versions en langues étrangères de leurs spectacles créés en néerlandais qu'avec des créations en français ou en anglais à l'étranger.

## tg STAN au Festival d'Automne à Paris :

- 2000 *JDX Un ennemi du peuple ; Point Blank ; Quartett* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2001 *Les Antigones* (Théâtre de la Bastille)
- 2002 *Tout est calme* (Théâtre de la Bastille)
- 2003 *Du Serment de l'écrivain du Roi et de Diderot* (Théâtre de la Bastille)
- 2005 « voir et voir » ; *ANATHEMA (nouveau titre pour Imensa) ; Impromptus ; L'Avantage du doute ; My Dinner with André* (Théâtre de la Bastille)
- 2007 « Sauve qui peut », *pas mal comme titre* (Théâtre de la Bastille)
- 2009 *Impromptu XL ; Le Chemin solitaire* (Théâtre de la Bastille)
- 2010 *Le Tangible* (Théâtre de la Bastille)
- 2012 *Les Estivants* (Théâtre de la Bastille)
- 2015 *La Cerisaie* (La Colline - Théâtre National)  
*Onomatopée* (L'Apostrophe, La Scène Watteau, Théâtre de la Bastille)
- 2016 *Amours et Solitudes* (Atelier de Paris)
- 2018 *Infidèles - De Roovers* (Théâtre de la Bastille)  
*Atelier - de KCE / Maatschappij Discordia* (Théâtre de la Bastille)  
*Après la répétition* (Théâtre de la Bastille)  
*Quartett - Anne Teresa de Keersmaeker* (Centre Pompidou)
- 2019 *The way she dies - Tiago Rodrigues* (Théâtre de la Bastille)

# SILVIA COSTA MARINO FORMENTI

## *La Femme au marteau*

Mise en scène et scénographie, **Silvia Costa**  
Sur les *Sonates* pour piano de **Galina Ustvolskaja**,  
interprétées sur scène par **Marino Formenti**  
Avec **Hélène Alexandridis, Marief Guittier, Anne-Lise  
Heimburger, Rosabel Huguet Dueñas, Pauline Moulène**  
Collaboration à la scénographie, **Maroussia Vaes**  
Costumes, **Laura Dondoli**  
Création sonore, **Nicola Ratti**  
Lumières, **Marco Giusti**  
Assistante, **Rosabel Huguet Dueñas**

Production La Comédie de Valence, centre dramatique national  
Drôme-Ardèche ; MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis  
(Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Coproduction Théâtre National de Bretagne (Rennes)  
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis  
(Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de King's Fountain

KING'S FOUNDATION

À l'origine de la nouvelle création de Silvia Costa, le mystère fascinant d'une musique : celle de la compositrice russe Galina Ustvolskaja (1919-2006), unique élève de Dimitri Chostakovitch, qui décida de mener une recherche radicale et personnelle, en rupture totale avec le style de son maître.

Surnommée « la femme aux marteaux » en raison du rapport très physique au clavier induit par ses partitions, Galina Ustvolskaja a forgé un univers musical à la simplicité militante et primitive. Inspirée par la force de caractère de cette femme et l'intensité de sa musique, encore peu exécutée aujourd'hui, Silvia Costa imagine une histoire visuelle pour chacune des six sonates pour piano écrites entre 1947 et 1988, interprétées sur scène par Marino Formenti. Six personnages féminins, portés par des comédiennes d'âges différents, composent des tableaux vivants où s'expriment des désirs, des peurs, des visions nocturnes, saisies dans l'instant intime où elles se confrontent avec l'amour et la mort. Aux frontières du théâtre, de la danse, de la musique et des arts visuels, l'art de Silvia Costa cherche ici l'épure chorégraphique. Elle puise dans la musique de Galina Ustvolskaja une invitation à la liberté, un souffle pour animer les corps d'un désir forcené de vivre.

### MC93

Mer. 8 au sam. 11 décembre

-----  
Durée estimée : 1h40

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### MC93

Myra : Rémi Fort, Jeanne Clavel

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

# ENTRETIEN

## **Qui est Galina Ustvolskaja, la compositrice qui inspire votre spectacle ?**

**Silvia Costa :** Galina Ustvolskaja a été, dans les années 40, la seule femme étudiante en composition dans la classe de Dmitri Chostakovitch, à Leningrad. Les deux compositeurs sont restés en contact jusqu'aux années 60.

Ce qui est fondamental pour moi, c'est sa rupture artistique avec son maître, une dénonciation qui a causé un grand scandale. C'est aussi une des raisons pour laquelle sa musique a été très peu jouée en Russie. C'est un acte radical qui met en lumière la dévotion totale que cette compositrice donnait à l'art et à l'acte de création, elle disait : « Ma musique est ma vie ». Elle cherchait la source de son soi, de son âme.

Volonté, clarté, absence de références, d'attributions, de comparaisons. Tout cela me passionne et me fait penser à l'importance de découvrir, aujourd'hui, cette figure et son histoire. Jugée inconvenante par le régime soviétique, sa musique a dû attendre 1968 pour être jouée en public. Quand elle est sortie de l'ombre, et qu'elle était invitée à des festivals de femmes compositrices, elle refusait de s'y rendre en demandant si on pouvait réellement faire une différence entre la musique composée par les hommes et celle écrite par les femmes. Si nous avons maintenant des Festivals de musique de « compositeurs féminins », ne serait-il pas juste d'avoir des Festivals de musique de « compositeurs masculins » ? Elle était visionnaire sur ces questionnements et je pense, comme elle, que la persistance d'une telle division ne devrait pas être tolérée. Nous devrions simplement effectuer notre travail et celui-ci doit parler pour nous.

## **Comment percevez-vous sa musique ?**

**Silvia Costa :** Sa musique ne ressemble à rien d'autre. À la première écoute, j'ai entendu une puissance, une énergie que je ne comprenais pas. Galina dit que sa musique vient d'un trou noir, au sens de l'âme qui absorbe l'énergie de quelqu'un. On sent une connexion très forte avec une forme de foi ou du travail de sculpture, où on enlève la matière pour arriver à la forme. Dans sa musique, tout est nécessaire, aucun surplus ne reste. Elle ne cherche aucune fioriture décorative. Sa musique est presque un acte primitif, comme un retour à quelque chose qui est pure dans le langage et la pensée, comme un enfant. Cette radicalité dans l'esthétique, ce minimalisme total m'ont touchée.

Le déclic pour cette création eut lieu en moi à l'écoute des six sonates pour piano, qu'elle a composées sur une durée de quarante ans. Dix ans parfois se sont écoulés entre une sonate et la suivante, parfois un an. C'est une sorte de métronome de la vie dont on peut imaginer le rythme, le temps qui passe, le corps qui change, les sentiments qui coulent. La vie de création de cette femme a déclenché chez moi beaucoup de réflexions sur le sens de nos vies à tous, notre place dans ce monde et sur ce que l'on peut construire.

## **Pourquoi ces sonates ont-elles retenu votre attention ?**

**Silvia Costa :** J'entends ces sonates comme des monologues qui me sont adressés, mais les mots ne sont que dans la tête. La façon dont on joue ces sonates sur le piano est très physique car elle demande une amplitude harmonique très grande et donc il faut user des phalanges, des poings et de son coude pour y arriver : ce ne sont pas seulement les doigts,

c'est vraiment tout le corps qui doit s'engager. C'est la trace corporelle de la pensée. Un journaliste une fois l'a surnommée péjorativement et pour cette raison « la femme au marteau » mais au contraire, j'aime cette expression que j'ai retenue comme titre de cette pièce. Elle évoque en moi une idée de force, de persistance, à travers un instrument de travail, un marteau, qui sert pour construire, pas pour détruire.

## **Comment se construit le spectacle ?**

**Silvia Costa :** Le spectacle se construit par six narrations, une pour chaque sonate, que l'écoute de sa musique m'a fait imaginer. Le défi était de faire un spectacle à partir de quelque chose qui normalement est donné en concert. Par rapport à d'autres spectacles que j'ai fait où la dimension esthétique et plastique était très forte, ici je n'aurai pas de décor. Sur scène, j'ai décidé d'avoir seulement le piano, qu'il faut considérer comme un personnage aussi, et un objet qui résonne par ses dimensions et son volume avec le piano : un lit double, qui est le lieu de la nuit, de l'intimité, du rêve mais aussi de la mort, de la maladie, de l'amour, de la naissance. À partir de ces deux éléments scéniques l'un en face de l'autre, j'ai commencé à réfléchir à chaque histoire. Le fait que les sonates ont été écrites sur un arc temporel assez long, m'a permis de composer un casting d'actrices d'âges différents, pouvant représenter les plusieurs étapes et états de la vie. Mais elles ne sont pas pour moi le même personnage, c'est une idée plus générale de vies que je cherche, un éventail de mondes possibles. Enfin, c'est le lit qui est leur terrain commun, comme pour nous tous : c'est le lieu où l'on retourne à la fin de chacune de nos journées.

## **Quelle est la partition de base pour le travail ?**

**Silvia Costa :** J'ai écrit de brèves histoires, où je décris l'esthétique du lit, la couleur des draps, la situation dans laquelle le personnage se trouve, comme dans le set d'un film, et je les ai partagées aux actrices. Je veux que ces récits puissent résonner en elles avant le début des répétitions.

Ensuite, la majeure partie du travail sera un travail de composition avec les gestes. Je les utilise comme langage pour reconstruire ce discours mental, que j'entends sous la musique de Galina. Je voudrais tracer sur scène des trajets physiques, un pour chaque actrice, pour mettre en valeur la force de leurs corps, très différents, tout en rêvant leur mouvement à partir de cela. J'ai décidé de ne pas travailler avec des danseuses, mais avec des actrices pour garder une nouveauté dans leurs pratiques, un déplacement dans leurs habitudes à vivre la scène et à l'interpréter, pour chercher un état pas complètement confortable, ni sûr. Trouver avec elles le chemin, aller ensemble au but d'un processus où l'on revient à une source personnelle, non pas biographique, mais lié à un sentiment de l'intérieur.

## **Comment s'est fait le choix du pianiste, Marino Formenti ?**

**Silvia Costa :** Je l'ai rencontré la première fois à Bologne, au Festival Netmage, où il présentait *Nowhere*, une performance hors norme, qui fut un vrai cadeau. Il jouait pendant des jours dans un espace abandonné de la ville, le public pouvait entrer et rester avec lui tout le temps qu'il voulait, manger, lire, dormir... tandis que lui jouait du piano sans arrêt. C'était une performance très touchante et une expérience forte sur le sens du partage. Ses réflexions musicales sont toujours affectées par le rapport à la scène, au changement de paradigme et de contamination des langages. Il a déjà travaillé au théâtre

# BIOGRAPHIE

avec des metteurs en scène comme Rodrigo Garcia. Marino a déjà exécuté trois des sonates, se sera donc pour lui aussi un défi pour conclure le cycle et être celui qui, sur scène, rend hommage à Galina Ustvolskaja. La relation de collaboration et échange qu'on a instauré est très importante pour moi parce que j'ai la volonté que les sonates se mélangent et coulent le long de récits, comme si aucune autre musique ne pouvait les accompagner.

## **Quelle place ce projet a-t-il dans votre parcours de metteuse en scène ?**

**Silvia Costa :** Je me questionne sur mon parcours et je sens que j'ai besoin de passer à une nouvelle étape et peut-être de faire coïncider, dans la forme, tout le travail que j'ai fait à l'opéra en lien avec le théâtre. En ce qui concerne mon processus de travail, je voudrais sortir d'une forme de sécurité liée à des propositions très esthétiques, très composées et laisser davantage les portes ouvertes à ce qui peut surgir des présences sur scène. J'ai souvent considéré les corps comme une matière à sculpter, à définir dans tous les détails. Ici j'ai envie d'expérimenter une forme où, tout en sachant ce dont on veut parler, on invente un langage surprenant ensemble avec les actrices. L'investissement que je leur demande est énorme. La forme est nourrie des découvertes et échange que l'on peut avoir ensemble, toujours dans cette recherche de source primaire qui est en chacun de nous.

**Propos recueillis par Olivia Burton**

## **Silvia Costa**

Tour à tour auteure, metteuse en scène, interprète ou scénographe, Silvia Costa propose un théâtre visuel et poétique, nourri d'un travail sur l'image comme moteur de réflexion chez le spectateur. Elle se fait connaître avec des performances : *La quiescenza del seme* (2007), *Musica da Camera* (2008), *16 b, come un vaso d'oro adorno di pietre preziose* (2009) et *A sangue freddo* pour le Uovo (2015). Sa première mise en scène, *Figure* (2009) remporte le prix de la nouvelle création du Festival Uovo de Milan. Suivent *La fine ha dimenticato il principio* (2012) et *Quello che di più grande l'uomo ha realizzato sulla terra* (2013). C'est avec cette pièce, finaliste du prix du scénario au Festival des collines de Turin, qu'elle fait ses premiers pas sur les scènes françaises en tant que metteuse en scène. Ses dernières mises en scène - *Poil de Carotte* d'après Jules Renard (2016) et *Dans le pays d'hiver* d'après *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese (2018) - sont toutes deux présentées au Festival d'Automne. Parallèlement à ses performances et pièces de théâtre, elle crée des installations pour le jeune public. Ces installations, accompagnées d'ateliers, sont conçues comme une expérience concrète et sensorielle où les enfants font l'expérience d'une compréhension intellectuelle et pratique de l'art. Depuis 2006, elle contribue en tant qu'actrice et collaboratrice artistique à la plupart des créations de Romeo Castellucci pour le théâtre et l'opéra.

## **Silvia Costa au Festival d'Automne :**

- 2016 *Poil de Carotte* (Nanterre-Amandiers ; La Villette / WIP ; La Commune - CDN d'Aubervilliers ; Théâtre Louis Aragon - Tremblay ; L'Apostrophe - Cergy)
- 2018 *Dans le pays d'hiver* (MC93)

## **DARIA DEFLORIAN ANTONIO TAGLIARINI**

*Nous aurons encore l'occasion de  
danser ensemble*

Un projet de **Daria Deflorian** et **Antonio Tagliarini**  
Librement inspiré du film *Ginger et Fred* de Federico Fellini  
Jeu et co-création, **Francesco Alberici**, **Martina Badiluzzi**,  
**Daria Deflorian**, **Monica Demuru**, **Antonio Tagliarini**,  
**Emanuele Valenti**  
Assistant mise en scène et collaboration espace, **Andrea  
Pizzalis**  
Collaboration artistique, **Attilio Scarpellini**  
Lumières et espace, **Gianni Staropoli**  
Costumes, **Metella Raboni**  
Son, **Emanuele Pontecorvo**  
Training claquettes, **Lorenzo Grilli**

Production Associazione culturale A.D. ; Teatro di Roma – Teatro Nazionale ; Emilia Romagna Teatro Fondazione ; Fondazione Teatro Metastasio di Prato // Coproduction Comédie de Genève ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Centre Dramatique National Besançon Franche-Comté ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du programme européen de coopération transfrontalière Interreg France-Suisse 2014-2020 dans le cadre du projet MP #3 et de Romaeuropa festival // Accueil en résidence Ostudio Roma, Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)

La nouvelle pièce du duo italien cher au Festival d'Automne, après un travail inspiré de *Désert Rouge* de Michelangelo Antonioni, se frotte de nouveau à un monstre sacré du cinéma italien : Federico Fellini, en s'inspirant librement du film *Ginger et Fred*.

À la fin du film, Amelia dit à Pippo : « Je ne crois pas que nous aurons encore l'occasion de danser ensemble ». Le duo de performeurs prend cette phrase à contrepied en prolongeant une recherche impulsée avec *Quasi niente* (*Presque rien*) autour du fil rouge qui unit les générations, ouvrant un espace d'espoir dans la transmission. Ici se joue une conversation performative et dansée entre trois couples, respectivement trentenaire, quadragénaire et sexagénaire, que bien vite la trame invite à percevoir comme un seul et même couple qui, traversant les années, dialogue avec des moments passés ou à venir de sa vie. De ces glissements temporels s'exhale une douce atmosphère, assez déconcertante, voisine du royaume des rêves, lesquels étaient si riches en trouvailles pour le grand réalisateur, qui les a dessinés jusqu'à ses derniers jours. En quête de ce résidu de pureté qui se transforme en révolte, même impuissante, chez les deux personnages felliniens, cette pièce est une ode au couple et à l'énergie du dialogue, le dialogue comme possibilité d'avancer ensemble.

### **ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER**

Ven. 10 au sam. 18 décembre

-----

Durée estimée : 1h40

En italien surtitré en français

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Lydie Debièvre

01 44 85 40 57 | [presse@theatre-odeon.fr](mailto:presse@theatre-odeon.fr)



# ENTRETIEN

**Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, quelles sont les raisons qui vous ont donné envie de travailler autour du film *Ginger et Fred* de Federico Fellini ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Il arrive souvent que l'intuition d'un nouveau projet naisse pendant le travail précédent. Nous immerger dans l'œuvre d'Antonioni nous a permis de travailler la qualité de soustraction, d'épure qui nous appartenait déjà. Nous avons alors ressenti le besoin de travailler par la suite, à l'inverse, «l'addition», le cumul. Et il est certain que Fellini détient cette qualité. A cela s'est mêlé le désir d'affronter la nature de notre couple d'artistes de manière plus directe. Le premier grand amour d'Antonio Tagliarini était la danse et nous avons dédié notre première œuvre à Pina Bausch. On s'est amusé à l'idée de travailler sur un couple d'artistes acteurs (car Pippo et Amelia, les protagonistes du film, ne sont pas deux danseurs, mais deux acteurs qui dansent) imitant deux stars : Ginger Rogers et Fred Astaire. Dans un jeu de poupées russes, tour à tour, nous retraçons le travail de Giulietta Masina et de Marcello Mastroianni qui incarnent tantôt Amelia et Pippo, tantôt Ginger et Fred. Ce n'est pas un hasard si la performance parallèle au spectacle (comme souvent, nous préparons une performance pour un nombre limité de spectateurs en complément de ce spectacle) s'appelle *Sovrimpressioni* (*Surimpression*). Ce sont les points de départ. Une fois que nous avons commencé l'enquête, nous avons découvert bien d'autres moteurs à ce travail, en particulier le thème de la douleur, la surprise, l'évidence du vieillissement.

**Il est vrai que dans votre dernière pièce, *Désert Rouge*, vous vous frottez déjà à un monstre sacré du cinéma, Michelangelo Antonioni ; y a-t-il un lien entre les deux opus ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Pour notre génération, des artistes comme Michelangelo Antonioni et Federico Fellini ont été des références en matière de liberté, de rupture, de révolution des formes. Ils l'étaient quand nous étions jeunes, mais les regarder maintenant est encore plus intéressant. Nous sommes frappés par la grande différence entre les deux auteurs, leur capacité à parler du présent sans «courir après». Ce ne sont pas des auteurs «réalistes», pourtant il n'y a pas une seule seconde où leur travail renonce à s'interroger, à prendre position, à relancer des problématiques à la fois personnelles et collectives.

**Quelles sont vos scènes préférées dans *Ginger et Fred* ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Trois scènes nous ont séduits en premier lieu. La scène de la coupure d'électricité, lorsque le studio de télévision s'arrête pendant la brève performance de Pippo et Amelia, est un moment de vérité, d'intimité, où la poésie se fraie un chemin dans le silence et l'obscurité. La deuxième scène, visuellement magnifique, est celle du couple se réfugiant dans une salle de bain en cours de rénovation pour répéter son numéro. La timidité, la honte à l'idée de se présenter ainsi aux autres personnes âgées, la persévérance avec laquelle ils se préparent - nous sommes au milieu des années quatre-vingt - à une représentation quasiment impossible, cela nous a émus. Enfin, le moment où, après le numéro, ils retournent en coulisses, hébétés, fatigués, touchés d'avoir été sur scène. L'espace d'un instant, Fellini parvient à nous faire comprendre, à nous faire ressentir la vibration qu'un geste artistique, même le plus simple, peut déclencher à la fois chez ceux qui le réalisent et chez ceux qui le regardent.

**Que représentent-ils pour vous, ces personnages de Pippo et Amelia qu'incarnent Marcello Mastroianni et Giulietta Masina ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Pippo et Amelia sont deux belles personnes. Pures, même dans leurs contradictions. En eux, vous ressentez la vocation, l'engagement, au-delà des résultats obtenus. Ils parlent de claquettes avec une passion que le temps n'a pas altérée. Amelia apparaît comme une femme petite-bourgeoise, terne, dénuée de charme. Pourtant, elle est extraordinaire dans son ouverture d'esprit, dans sa capacité d'écoute de tout et de tous, et même dans sa perception d'elle-même, elle est d'une grande sincérité. Il est têtu, peut-être n'avait-il pas un grand talent, mais il a travaillé, s'est engagé toute sa vie. Pippo est un homme indécis, se noyant ici dans l'alcool, là dans sa vanité. C'est un grand artiste malheureux. En dépit des «défaites», il fait partie de ceux qui réussissent à ré-imaginer un avenir après chaque chute.

**Et leurs personnalités réelles ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Marcello Mastroianni est un immense acteur. Il a toujours fait partie de notre imaginaire, notamment avec ce charme, cet air séduisant tombé des nuages. Le voir si vieux, si chauve, si ridicule est destabilisant. On sait que Fellini l'a habillé de ses propres vêtements, a demandé que ses cheveux soient éclaircis avec une pince à épiler pour qu'il lui ressemble. On sait aussi que Fellini et Masina n'avaient pas travaillé ensemble depuis trente ans, tout comme Pippo et Amelia. Donc nous ne voyons pas seulement sur scène les deux alter-ego du réalisateur réunis pour la première fois, nous y devinons aussi un dialogue souterrain de corps âgés qui se sont connus toute leur vie. Giulietta Masina est une artiste très intéressante à observer, à mieux connaître. La lecture de quelques biographies à son sujet nous a rappelé combien il a pu être difficile pour elle de travailler à cette époque, pour une femme menue, apparemment peu séduisante, même en étant l'épouse de Federico Fellini. La Masina est une grande actrice qui méritait une plus grande carrière.

**Quel a été le processus d'écriture de la pièce ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Dans notre manière de faire, tout se fait en même temps et en relation : les intentions et les idées voyagent sans cesse entre un projet et sa réalisation. Il y a une oscillation continue entre l'intention, nos buts et les accidents, les miracles en cours de travail au plateau. Chaque fois que nous basculons d'un côté, nous essayons de trouver un nouvel équilibre, même précaire. Dans cette pièce, nous sommes six, certains sont des interprètes avec qui nous avons déjà travaillé, d'autres sont pour la première fois sur scène avec nous. La première étape importante est de créer le groupe. La façon dont cela se produit est toujours assez énigmatique... Mais à un moment, nous en prenons conscience, ça y est : nous devenons un monde, avec son propre langage, ses habitudes, ses rituels. La création du groupe et l'appropriation du matériau de départ ont voyagé ensemble, nous nous sommes rencontrés à travers *Ginger et Fred* de Federico Fellini. En même temps, nous nous sommes rencontrés au-delà du film de Fellini, dans les questions que ce film soulevait.

**Le titre de votre pièce prend le contrepied d'une phrase qu'Amelia dit à Pippo à la fin du film : "Je ne crois pas que nous aurons encore l'occasion de danser ensemble". Pouvez-vous nous l'expliquer ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Lorsque, parmi les nombreuses possibilités que nous avons imaginées, nous nous sommes concentrés sur cette phrase qu'Amelia dit vers la fin du film à Pippo, une discussion s'est installée dans le groupe de travail entre la version du film et la possibilité d'en inverser le sens. On était en pleine deuxième vague de pandémie... Un immense besoin des corps de s'embrasser de nouveau, de danser ensemble.

**Dans À l'infini Fellini, Goffredo Fofi décrit l'artiste comme étant "notre meilleur anthropologue et l'un de nos plus grands moralistes" : qu'en pensez-vous ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** En Italie, le centenaire de la naissance de Fellini a mis en lumière de nombreux matériaux, il y a eu, et il y a toujours des conférences, des expositions, des documentaires. Le réalisateur que nous connaissons à également beaucoup dit et écrit, il s'est exprimé sur des questions liées à l'art mais aussi à la manière d'être au monde, et l'a toujours fait de manière percutante, drôle, surprenante. Pour le documentaire que nous sommes en train de réaliser avec Jacopo Quadri sur le processus de travail - du film à la représentation théâtrale -, nous avons eu un long entretien avec Fofi, qui a reconfirmé cette définition. On pense qu'il a raison, anthropologue, Fellini l'a certainement été dans nombre de ses films, à commencer par le plus célèbre de tous, *La Dolce vita*. Tout se passe comme si, après les extraordinaires recherches ethnologiques menées par Ernesto De Martino sur les survivances d'une culture magique et rituelle dans notre sud, en Italie c'étaient surtout des artistes et des écrivains qui racontaient les contradictions du processus de modernisation d'une société, presque passée sans transition du monde paysan à l'univers industriel. Piergiorgio Giacchè, qui est anthropologue, dit à juste titre que Fellini et Pasolini ont été les deux grands observateurs de l'âme italienne de la seconde moitié du XXe siècle : le premier uniquement avec les outils du cinéma, en pur artiste, le second en intégrant le cinéma dans une œuvre à la fois poétique et prophétique. Nous n'avions pas *La Société du spectacle* de Guy Debord, mais nous avons eu 8 ½ de Fellini.

**C'est aussi à la fois un travail sur le couple et un travail sur le dialogue. Pouvez-vous expliciter le lien entre ces deux dimensions ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Le travail sur le couple et le travail sur le dialogue se sont entremêlés au cours du processus de travail. Sans jamais oublier la singularité de chaque interprète, nous avons essayé de mettre en évidence le lien entre les personnes. Lien constitué de différences, d'affrontements, mais aussi de soutien et de plaisir. Le dialogue avait d'abord lieu entre les corps, dans la danse. Aujourd'hui, dans nos sociétés, les gens ont pris l'habitude de danser seuls : c'est pourquoi, à l'inverse, en répétitions, nous avons expérimenté des danses de couple, en étudiant en particulier ce petit temps qui s'écoule entre le moment où chacun est encore seul dans l'espace mais sur le point de toucher l'autre, de l'embrasser, et cet autre temps, tout aussi précieux, où l'on se détache, pour se retrouver de nouveau seul.

**C'est aussi, dans la lignée de Quasi niente (Presque rien), avec, sur scène, trois couples respectivement trentenaire, quadragénaire et sexagénaire, un travail sur le fil rouge qui unit les générations. Pouvez-vous là aussi nous en dire plus ? Est-ce une allégorie ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** En effet, les questions posées par *Presque Rien* sont loin d'être épuisées. D'une part, il y a une réalité : travailler depuis quelque temps avec des personnes d'âges différents du nôtre nous met quotidiennement devant la question des générations et la possibilité permanente de bouleverser les hiérarchies et les compétences. D'autre part, il y a la récurrence dans nos œuvres de la durée de l'existence, de la coexistence de différentes temporalités. Entre peurs et désirs, nous réécrivons chaque jour ce qui nous arrive, ce qui nous est arrivé, ce qui va arriver.

**Il y a aussi une considération des mutations du monde de l'art..**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Nous continuons en effet à parler de ces mutations, sans trop nous demander qui est le « donneur d'ordre » de ce que l'on appelle l'art : le marché, comme bon nombre le dénoncent, ou la société, comme certains l'espèrent ? Ou l'art est-il « autonome », indépendant, comme l'ont toujours soutenu bon nombre de théoriciens ? Nous venons, et nous le savons bien, du théâtre d'art du XXe siècle, et donc de l'idée que l'artiste lui-même offre son regard à la société, mais nous savons bien que cette relation a profondément changé au cours du temps. Aujourd'hui c'est la double pression du marché et du consensus qui conditionne les processus de création et modifie le rapport entre l'artiste et un public. Alain Badiou dit que le théâtre peut encore compter sur chacun de ses spectateurs. Nous souhaitons que ce soit vrai. Mais, nous aussi, nous nous retrouvons à travailler autour de cette frontière floue. C'est pourquoi nous nous intéressons dans notre travail à la résistance des vies marginales, précaires, sinon minuscules, comme dirait Pierre Michon, qui furent un instant illuminées par le rayon de lumière de l'art.

**Comment avez-vous traversé depuis un an, en tant qu'artistes, cette période de pandémie ?**

**Daria Deflorian et Antonio Tagliarini :** Comme tous. Oscillant entre problèmes concrets et élans de réflexion, nous avons tenté d'imaginer un changement après cette aventure planétaire complexe. Nous pensons être responsables, en tant qu'artistes et en tant que personnes, d'un véritable élan collectif qui ne doit pas être aveuglé par l'euphorie d'une prétendue « reprise ».

**Propos recueillis par Mélanie Drouère**

# BIOGRAPHIE

## Daria Deflorian et Antonio Tagliarini

Basés à Rome, auteurs, acteurs, metteurs en scène, performeurs, Daria Deflorian et Antonio Tagliarini collaborent depuis 2008. Ensemble, ils puisent leur inspiration dans un terrain à l'intersection des arts contemporains et d'un questionnement qui tient de la philosophie, de la sociologie et de la réflexion politique. Après *Rewind*, un hommage au *Café Müller* de Pina Bausch présenté dans plusieurs festivals européens, ils créent en 2009 au Teatro Palladium *From A to D and back again (Ma philosophie de A à B et vice versa)* d'après Andy Warhol. En 2010, ils réalisent *Trend*, une lecture scénique d'après *Blackbird*, de David Harrower. Un an plus tard, leur *Progetto Reality* débouche sur une installation/performance et sur un spectacle. Ils commencent à réfléchir à la création de *Ce ne andiamo...* en décembre 2012 à l'invitation de Gabriele Lavia et du Teatro di Roma, avant de trouver sa forme définitive et sa distribution complète en novembre 2013 au Roma Europa Festival. Daria Deflorian, qui a joué le rôle de La Sgricia dans *Les Géants de la montagne* de Pirandello sous la direction de Stéphane Braunschweig, a été artiste associée au Théâtre national de la Colline pour la saison 2015-2016.

### Daria Deflorian et Antonio Tagliarini au Festival d'Automne à Paris :

2015 *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*  
(La Colline - Théâtre national)  
*Reality* (La Colline - Théâtre national)





## LIONEL DRAY

### *Les Dimanches de Monsieur Désert*

Conception, mise en scène et interprétation, **Lionel Dray**

Scénographie, **Jean-Baptiste Bellon**

Costumes, **Gwendoline Bouget**

Lumières, **Gaëtan Veber**

Production la vie brève - Théâtre de l'Aquarium

Production à la création Compagnie Le Singe

**Librement inspiré du bref et unique roman de Jean de la Ville de Mirmont, ce seul en scène écrit et incarné par Lionel Dray explore grâce à la figure ambivalente du clown une vie inutile sans passé ni futur, une vie au présent qui vibre de l'enthousiasme du supplicié.**

Sur le mur fleuri de la cuisine de Monsieur Désert trône une assiette ornée du proverbe suivant : « Faute de soleil sache mûrir dans la glace. » Monsieur Désert mûrit donc, résigné dans sa vie d'employé de bureau, sans malheur ni bonheur mais à sa juste place, invisible au monde. Il attend en bon lunaire que la mort le conduise vers de nouvelles aventures, évocation tragi-comique de son abdication devant l'existence. Sans vouloir mettre en scène la nouvelle au pied de la lettre, Lionel Dray cherche à en capter l'humour désenchanté, dévoiler la sensibilité romantique de ce grand amateur du dimanche plutôt que ses mots. Il est donc question de cinéma, du grand jeu concours de l'été, d'apocalypse, de hyènes, de mélancolie et d'âme, même si la mystique ici n'a rien de sacré. Dans une proximité émotionnelle avec le public, ce nouveau M. Loyal endosse les voix de tous ces personnages qui défilent à l'audition organisée par le journal local ; qui sera le cinéaste choisi pour réaliser l'adaptation de la nouvelle de Mirmont ?

#### LE MONFORT

Lun. 13 au dim. 19 décembre

-----

Durée : 1h

#### CONTACTS PRESSE :

##### Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### Le Monfort

Maison Message : Virginie Duval

contact@maison-message.fr | 06 10 83 34 28

# ENTRETIEN

***Vous avez souvent travaillé sur des projets atypiques avec Jeanne Candel. Qu'est-ce qui, dans ces expériences, a le plus marqué votre rapport au théâtre ?***

**Lionel Dray :** Dans les créations que j'ai pu partager avec Jeanne Candel, le principe de départ est de ne pas concevoir le spectacle pour une boîte noire mais de l'imaginer pour un lieu spécifique. Ce qui nous guide alors, ce sont des visions de spectacles dans des lieux atypiques, hors des salles de théâtre. C'est une façon d'envisager le travail qui se révèle très riche car ainsi, ce sont les lieux qui nous donnent des histoires à raconter. Nous extirpons les histoires du lieu qui nous abrite. Toute la recherche consiste ensuite à trouver la forme qui pourra révéler le lieu. Le cadre est un élément central du projet, le lieu est le personnage principal de l'histoire en train de s'écrire. Pendant le travail, certaines pistes explorées ne sont finalement pas retenues dans la version finale. Toutes ces rêveries esquissées s'accumulent et j'ai eu envie de m'y plonger à nouveau, de les réinterroger et de voir comment elles peuvent résonner avec l'univers de Monsieur Désert.

***C'est le premier projet que vous portez seul. Qu'est ce qui a motivé votre envie de créer, mettre en scène et jouer ce seul en scène ?***

**Lionel Dray :** Le désir est né de ma rencontre avec l'écriture et la vie de Joe Bousquet. Poète de Carcassonne, blessé à la guerre très jeune, il passa le reste de sa vie allongé dans son lit. À son chevet, tout le monde littéraire de l'époque se pressait. Suite à une déambulation poétique autour de son œuvre, l'envie est venue de déployer ce tissu là, de prendre le temps d'en observer les plis même si ce ne sont pas les mots de Bousquet qui nourrissent la base de ce spectacle. Comme lui, Jean de La Ville de Mirmont part jeune à la guerre mais elle lui sera fatale. J'ai souhaité une forme très légère, qui puisse se jouer partout. Seul mais traversé par tous les personnages, je crée avec le public un rapport de connivence, je tente d'être à l'écoute et de capter les émotions du moment, d'absorber tout ce qui est en train de se passer.

***Joseph Danan évoque dans son dernier essai ce qu'il appelle le texte « gisement ». C'est-à-dire, l'œuvre d'où le metteur en scène part, mais dont il extrait par la suite le gisement de son propre spectacle sans parfois même en garder un seul mot. Quelle est la place de la nouvelle de Jean de La Ville de Mirmont sur le plateau, est-ce une adaptation ou un gisement ?***

**Lionel Dray :** Voilà longtemps que je ne m'étais pas confronté à un texte pré-existant. Mais non, il ne s'agit pas d'une adaptation mais bien de la transposition sur scène du suc de la nouvelle. J'ai surtout travaillé sur la manière d'être au monde du personnage, Jean Désert, sa présence lunaire, son rapport anonyme à la société, sa vie sans grand malheur mais sans enthousiasme non plus. J'aime sa faculté à absorber la violence ou la douleur sans rejet. Un aphorisme d'Henri Michaux le croque parfaitement je crois : « Faute de soleil, sâche murir dans la glace ». La trame narrative est aussi différente de la nouvelle ; il s'agit ici d'une audition suite à un grand concours organisé par le journal local. Qui va donc pouvoir adapter au cinéma la nouvelle ? Cette mise à distance du récit me permet de composer une polyphonie punk et d'endosser le costume du chef d'orchestre de ces multiples voix. La coloration du spectacle est très proche de l'esprit du texte alors que la forme a été pensée non comme un récit mais comme

un portrait en creux de la figure archétypale du clown triste. Comme dirait l'autre : « Il vadrouille dans ces jours comme une putain dans un monde sans trottoirs ». Oscillant en ce début de XX<sup>e</sup> siècle entre l'expérience de la grande ville et la béance qu'elle produit chez ceux qui la peuplent, Monsieur Désert est un clown, de ceux qu'il est agréable de voir dans la situation la plus désastreuse possible. La plus morne aussi. Toilette le matin, papier et formulaire le midi et promenade le soir. Ainsi pour l'éternité.

**Propos recueillis par Marie Sorbier, 2019**

## BIOGRAPHIE

### Lionel Dray

Après des études au conservatoire du 5<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Lionel Dray intègre en 2006 le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ; il a comme professeurs Dominique Valadié, Yann-Joël Collin, Pascal Collin et Nada Strancar. À sa sortie du conservatoire, il joue dans les spectacles de Jeanne Candel : *Robert Plankett*, *Nous brûlons*, *Dieu et sa maman* et *Demi-Véronique*.

Il travaille depuis 2013 dans les créations de Sylvain Creuzevault, *Le Capital et son Singe* (2014), *Angelus novus AntiFaust* (2016), *Les Tourmentes* (2018) et *Banquet Capital* (2018).

Il répète *Les Dimanches de Monsieur Désert* à Eymoutiers, en Haute-Vienne, dans les anciens abattoirs de la commune que Sylvain Creuzevault a décidé avec sa compagnie de transformer en théâtre. Le spectacle est créé en août 2018, au Festival le théâtre rate.

## SILVIA COSTA

### *Comédie / Wry smile Dry sob*

#### **Comédie**

Mise en scène, **Silvia Costa**

Texte, **Samuel Beckett** (publié aux Éditions de Minuit en France, 1966)

Avec **Clémentine Baert, Jonathan Genet, Carine Goron**

#### **Wry smile Dry sob**

Conception, scénographie et mise en scène, **Silvia Costa**  
Avec **Clémentine Baert, Jonathan Genet, Carine Goron, Clémence Boucon, Flora Gaudin, Garance Silve**

Composition musicale, **Nicola Ratti**

Costumes, **Laura Dondoli**

Collaboration artistique, **Rosabel Huguet Dueñas**

Dramaturgie, **Stephanie Grève, Marek Kedzierski**

Collaboration au décor, **Maroussia Väes**

Construction décor, **Vorarlberger Landestheater**, Bregenz (Autriche)

Production de la version initiale allemande Vorarlberger Landestheater (Bregenz)

Production de la version française La Comédie de Valence, centre dramatique national Drôme-Ardèche ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de King's Fountain

Avec le soutien du Fonds d'insertion de L'éstba financé par la Région Nouvelle-Aquitaine

Remerciements pour la mise à disposition de studios Théâtre du Rond-Point (Paris), Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris), CND Centre national de la danse (Pantin)

#### **Report de la 49<sup>ème</sup> édition**

Biographie de Silvia Costa p.95

*KING'S FOUNTAIN*

**Spécialement recréée en français, la pièce en deux parties de Silvia Costa articule la représentation d'un drame de Samuel Beckett à sa réinterprétation dans une installation musicale, visuelle et chorégraphique. Dans ce huis clos où tout se répète, la comédie confine à l'ironie et le sourire au sarcasme.**

Silvia Costa met en scène *Comédie* de Samuel Beckett dont les trois protagonistes, morts, ruminent leur vision du trio amoureux qui les a unis. Bloqués dans une boucle temporelle, chacun relatant son histoire depuis sa seule perspective, ils offrent l'occasion de méditer sur cette impossible fin et sur la solitude à laquelle elle les condamne. Ont-ils fait les bons choix de leur vivant ? Leur disparition les affranchit-elle des tumultes de l'existence ? Dans cette spirale désespérée de la jalousie, de l'amour déçu et de la trahison, seul le ressassement permet d'occuper ce temps vide. Dans la deuxième partie, trois danseuses prennent possession de l'espace comme autant de projections de leurs subconsciouses. Elles évoluent d'une façon plus organique dans un dispositif chorégraphique et sonore, conçu en collaboration avec Nicola Ratti. Aussi sensuelle qu'abstraite, la composition musicale accompagne ce théâtre de gestes qui tourne au ralenti. Au centre de la scène, un enchevêtrement de meubles vintage constitue une impasse domestique dont les éléments menacent de s'effondrer, tandis que les costumes, tout en « déconstruction », ménagent des accès aux corps, fenêtres ouvertes sur leur intériorité. À l'image de la scénographie, le piège se referme sur le spectateur, pris en étau entre rires et larmes.

#### **CENTRE POMPIDOU**

Jeu. 6 au dim. 9 janvier

-----

Durée estimée : 50 minutes

#### **CONTACTS PRESSE :**

##### **Festival d'Automne**

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13

##### **Centre Pompidou**

Opus 64 : Arnaud Pain, Aurélie Mongour

01 40 26 77 94 | opus@opus64.com

# ENTRETIEN

***Vous partez ici d'un texte de Beckett, Comédie. Qu'est-ce qui a motivé ce choix d'œuvre ? Et quels liens peut-on établir entre deux vos deux théâtres ?***

**Silvia Costa :** Ce projet répond à une proposition de Stephanie Gräve du Vorarlberger Landestheater de Bregenz, en Autriche. Elle venait de voir une de mes créations et y avait repéré des points de connexions, des correspondances entre la forme sèche, minimaliste de Beckett et mon propre travail. Je dois dire que c'est un auteur que j'aime depuis toujours, mais je n'avais jamais osé penser à le mettre en scène jusqu'ici. J'ai donc tout lu, relu, ou presque, et je me suis arrêtée sur un texte spécifiquement destiné au théâtre (c'est important pour des questions de droits). J'ai aussi découvert que la narration avait une forte connexion avec le vécu de Beckett. Il était alors lui-même traversé par un doute, divisé entre deux femmes, il devait prendre une décision. On lit dans ses notes que c'était le seul moment de sa vie durant lequel il a pensé au suicide. L'état de contrainte, de ne pas arriver à s'extraire d'une situation inextricable, ces thématiques de la boucle, résonnaient fortement en moi. Quelle est la solution qu'il propose ? Il y a cette réplique dans le texte que j'aime beaucoup et qui renvoie à cette terrible recherche de salut : « ...non seulement tout révolu, mais comme si... jamais été ». Il ne s'agit pas simplement d'oublier, de laisser le temps passer, mais encore de faire comme si rien n'était jamais arrivé. Ses personnages continuent à se tourmenter même dans la mort, sans jamais parvenir à faire un choix. L'attente et l'indécision sont dans beaucoup de textes de Beckett, mais la façon dont il met ici en scène cette incapacité m'a particulièrement touchée. Peut-être à cause de cette relation au vécu, je me sentais très empathique avec les personnages, avec le poids qui les accompagne. Ce qui est très fort chez Beckett c'est qu'il se concentre sur le principe psychologique plus que sur la cause qui le provoque.

***Le spectacle se compose de deux parties : la première théâtrale, la seconde davantage portée sur la danse, comment pensez-vous leur articulation ?***

**Silvia Costa :** Beckett fait répéter le texte deux fois pour représenter cette boucle, cette sensation d'un cul-de-sac infini. C'est à cet endroit que je me suis introduite, comme un passage supplémentaire, un tour en plus ajouté à cette machine qui tourne à vide. Dans la première partie, Beckett présente la situation : chaque personnage raconte les faits de son propre point de vue, l'un après l'autre, l'un sur l'autre. Ils ne sont selon ses notes que des têtes sans corps cachés dans des vases. Dans la seconde, les personnages n'ont plus de mots mais ils ont un corps. Le texte dit déjà tout sans avoir besoin d'être entendu. Il s'incarne dans une situation corporelle, dans des gestes, des contacts, des liaisons. Je n'ai repris qu'un seul fragment textuel, celui où « Homme offre du thé » à « Femme 2 » en lui demandant : « Zucker ? Milch ? Zitrone ? ». Cette unique réplique suffit pour comprendre que, même s'ils ne parlent plus, les personnages restent dans la même boucle dans laquelle les avait placés Beckett.

***Que produit ce passage du texte au corps ?***

**Silvia Costa :** Je conçois cette seconde partie, non pas comme un ajout additionnel, mais comme une manière de poursuivre l'entreprise de dislocation de Beckett. La parole porte déjà une mémoire corporelle, même si les corps sont en morceaux, je ne fais qu'assumer cette fragmentation et appuyer cette immanence du corps dans le discours. Dans *Comédie*, les acteurs sont des visages sans corps, moi, je mets en scène des corps sans voix. La langue est ici une épiphanie, elle ne va

pas sans une manière précise de la porter, de jouer. Le rythme resserré demandé aux acteurs selon les notes de Beckett est fondamental, c'est presque un concept dramaturgique : il ne faut pas laisser la place à la construction de la pensée. C'est un flux sans pauses. Les mots fusent et débordent de toutes parts, comme dans notre esprit. C'est une langue mentale.

***Que figure pour vous ce trio de danseuses ?***

**Silvia Costa :** Elles tiennent du domaine du subconscient. Figures du fantasme, de l'obsession, du désir. Comme un surplus de vie qui se produit, comme de la chair qui prend possession de l'espace, submerge et habite les personnages. Ils sont comme possédés, hantés par ces autres qui semblent agir à leur place et mettre en vibration leur réalité. Leurs actions sont en effet comme des traces des dialogues, elles en redoublent le récit et installent un jeu d'associations, de résonances ou de synesthésie entre les deux parties. Les danseuses sont aussi l'incarnation de leur incapacité à choisir, elles représentent la pulsion profonde qui s'exprime quand on est pris entre deux feux. Elles peuvent subrepticement ajouter aux corps des protagonistes un bras, une jambe ou même jouer avec leurs pieds. Comme un trouble de la vision, elles multiplient les extrémités des personnages, matérialisent les forces qui les font bouger, elles marchent avec eux, les embrassent, les regardent.

***Mise en exergue dans les deux titres du projet, l'ironie tient-elle la même place dans les deux parties ?***

**Silvia Costa :** La puissance de Beckett réside dans sa capacité à exprimer toute l'ironie de la vie dans une forme très dure et sèche. Elle se niche dans des choses très simples, légères, quotidiennes, mais traduites dans cette langue incisive, elles deviennent des marques profondes, des blessures. Beckett met en crise notre réalité mais en même temps, il nous réunit autour d'éléments familiers, que nous connaissons, de sorte que l'ironie, même si elle est âpre, se donne toujours sous des apparences lointaines. C'est au fond le comique, le rire devant la chute, qui cache la tragédie.

***Pourquoi avoir répondu à l'économie de paroles, voire aux silences de Beckett, par une création sonore ? Comment s'est organisée la collaboration avec Nicola Ratti ?***

**Silvia Costa :** Nicola Ratti, avec qui j'ai déjà collaboré, a créé une partition avec très peu de choses qui place immédiatement le spectateur dans un état empathique et sensoriel. Ce sont des bruits qui n'ont rien d'ornemental, mais qui sont déjà de la musique. J'avais envie de faire entendre le son de l'espace, celui dans lequel évoluent les personnages. Nous avons travaillé sur des sonorités domestiques, des bruits de la maison (du bois qui craque, des pas...) qui mis en boucle, créent une mélodie raréfiée. La source du son est intimement connectée à l'espace, la composition est en cohérence immédiate avec ce que le spectateur voit sur scène. On a décidé d'utiliser des dispositifs sonores, appelés transducteurs, directement fixés à l'intérieur des meubles, et qui peuvent, à travers certaines fréquences, les mettre en vibration. Il y avait la volonté de séparer ce qui vient de l'intérieur des corps de ce qui les entoure. Avec Nicola, on travaille par images, en synesthésie. Je lui décris des sensations, des concepts, à partir desquels il compose. Les choix de diffusion sonore sont également fondamentaux parce qu'un son peut être perçu de plusieurs façons et produire des sensations assez différentes.

***La musique redouble le ralentissement des corps, une lenteur qui vous est habituelle mais qui rencontre pour la première fois celle de Beckett. Quel rapport au temps construisez-vous ici ?***

**Silvia Costa** : On est sans doute ici dans quelque chose de moins lent que dense. C'est mon style, je ne vois pas les corps bouger avec vitesse, j'ai besoin qu'ils impriment leur trace au plateau. Ici, alors que c'est la première fois que j'aborde un texte aussi narratif, cet effet d'étirement est sans doute encore plus fort que dans d'autres créations. Il me semble que la lenteur des gestes entraîne celle du regard, le cerveau ralentit quand il s'arrête sur des objets, elle permet à notre attention de se fixer.

***Les costumes introduisent un jeu entre le dissimulé et le découvert, l'intérieur et l'extérieur, comment les avez-vous pensés ?***

**Silvia Costa** : Les costumes réalisés avec Laura Dondoli sont des prétextes à actions, ils ont un intérêt chorégraphique et dramaturgique. À l'image des meubles qui cachent des doubles fonds, des ouvertures inattendues, je les voyais aussi comme de potentiels éléments de révélation d'un intérieur, de l'âme de personnage, comme un jeu de magicien. Conçus avec des parties qui s'ouvrent, des morceaux qui s'enlèvent, des doubles couches qui se révèlent, des tiroirs et des recoins cachés, ce sont de véritables fenêtres ouvertes sur l'intérieur des corps. Ce sont des objets complexes, composés de plusieurs matériaux, qui sont fait pour se déconstruire, se fragmenter, comme les personnages.

***Ils répondent donc à la scénographie et à son jeu d'emboîtement qui enferment l'action : à quoi correspond cette atmosphère anxieuse ?***

**Silvia Costa** : Il y a en effet quelque chose qui relève de l'étouffement. Les personnages sont comme asphyxiés par les meubles et écrasés par le corps des danseuses. Je voulais traduire par-là, la sensation que produit l'incapacité à choisir, cette situation instable qui ne te laisse ni sortir, ni respirer. Cela se traduit aussi dans le choix chromatique, cette non-couleur qu'est le beige, déclinée des meubles au rideau, pour créer un effet de ton sur ton, ou encore dans la moquette, un matériau étouffant, comme si les personnages se fondaient dans leur environnement. Les meubles sont également anciens, en bois, je voulais qu'ils aient un vécu, qu'ils puissent représenter cette histoire dont les personnages sont prisonniers. Je vois enfin le plateau comme un espace mental avec ses fragilités et ces zones d'ombres. Il y a toujours quelque chose qui nous échappe, d'irréel ou d'irrationnel, et qui peut-être nous menace.

***Tout aussi asphyxiants, le ressassement du passé et la redite du texte font de la répétition un principe directeur : comment se traduit-elle sur scène ?***

**Silvia Costa** : La répétition est présente dans ma façon de concevoir la scénographie, partagée en trois espaces. Les meubles imbriqués les uns dans les autres sont concentrés au milieu du plateau, en un espace central qui à la fois rassemble et sépare les trois personnages. Ce noyau mobilier instaure un mécanisme de rotation, les personnages doivent en effet tourner autour pour prendre possession de l'espace. Dans la gestuelle, cela se traduit dans une mécanique proche du mouvement d'une horloge : seul ou en couple, de manière synchronisée ou pas, l'un pouvant se substituer à l'autre, la chorégraphie dessine comme un engrenage, une géométrie itérative. La récurrence se retrouve également dans un jeu d'empreintes gestuelles laissées par un personnage et réu-

tilisées par un autre, qui construisent un système récursif et stratifié : on revient dans le même espace, on continue à répéter les mêmes situations, les mêmes actions, les mêmes erreurs.

***Comment sort-on de la boucle, ce spectacle a-t-il une fin ?***

**Silvia Costa** : La fin est ouverte car chez Beckett, tout revient toujours. Je voulais néanmoins ajouter quelque chose à cette boucle parfaite. L'espace se met à trembler, tout tombe, les habits sont en lambeaux. Cette boucle traumatique ne peut pas laisser les corps indemnes, ils doivent en porter la trace. La répétition n'est donc pas un simple retour à l'identique, elle est aussi décomposition, dégradation, consommation.

**Propos recueillis par Florian Gaité**



## **LE FESTIVAL D'AUTOMNE EST SUBVENTIONNÉ PAR :**

### **Le ministère de la Culture**

Direction générale de la création artistique DRAC Île-de-France

### **La Ville de Paris**

Direction des affaires culturelles

### **Le Conseil Régional d'Île-de-France**

**LE FESTIVAL REMERCIE L'ASSOCIATION DES AMIS DU FESTIVAL D'AUTOMNE ET L'ENSEMBLE DES MÉCÈNES, DONATEURS INDIVIDUELS, ENTREPRISES ET FONDATIONS, QUI CONTRIBUENT PAR LEUR SOUTIEN À LA RÉALISATION DE LA 50<sup>E</sup> ÉDITION.**

### **GRAND MÉCÈNE**

Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

### **MÉCÈNES**

Fondation d'entreprise Hermès

Fondation d'entreprise Fiminco

Fonds de dotation Emerige

Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild

King's Fountain

Arte

Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais

Charlotte et Alexandre de Coupigny

Lily Safra

Sylvie Winckler

Juliette de Wouters-Chevalier

### **GRANDS DONATEURS & DONATRICES**

Impala

Frédérique Cassereau, Jean-Claude Meyer, Sydney Picasso, Judith Pizar

### **DONATEURS & DONATRICES**

Fusalp

Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France

Jean-Jacques Aillagon, Julien de Beaumarchais, Patricia Carette et Jean-Marc Urrea, Philippe Crouzet, Aimée et Jean-François Dubos, Arnaud de Giovanni, Sylvie Gautrelet, Nathalie Guiot, Jean-Philippe Gauvin, Sophie Lacoste-Dournel, Ishtar Méjanès, Caroline Pez-Lefèvre, Claude Prigent, Bertrand Rabiller, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert, Anne Terrail, Arthur Toscan du Plantier

### **AMIS & AMIES**

Francis Charhon, Irène et Bertrand Chardon, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, France Grand, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Louis Labadens, Pierre Morel, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer

Le Festival d'Automne tient à saluer l'élan de générosité dont on fait preuve nombre de spectateurs de sa 49<sup>ème</sup> édition, faisant don du montant de leurs billets en réponse aux annulations de spectacles dues à la crise sanitaire.

### **PARTENAIRES 2021**

France Culture, France Inter, France Musique, Le Monde, Télérama, les Inrockuptibles, AOC, I/O, ARTE Adami, SACD, Sacem, Onda, Pledg, Pass Culture, la Tour d'Argent, le groupe AP-HP Sorbonne Université, Festival Seuls en Scène - Princeton French Theater Festival, Accès Culture, Women Safe & Children, l'école Thot.



156, rue de Rivoli 75001 Paris  
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17  
[festival-automne.com](http://festival-automne.com)