

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Théâtre

Septembre

- 4 William Kentridge,
Handspring Puppet Company
Faustus in Africa!
Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt
Du jeu. 11 au ven. 19 septembre
- 8 Laurène Marx
Portrait de Rita
Théâtre Ouvert
Du jeu. 11 au mar. 30 septembre
- 10 Laurène Marx
Jag et Johnny
Théâtre Ouvert
Du sam. 13 au sam. 27 septembre
- 17 MEXA
The Last Supper
Dans la Carte Blanche Casa do Povo
La Maison des Métallos
Du jeu. 18 au sam. 27 septembre
- 20 Émilie Rousset
Affaires Familiales
Théâtre de la Bastille
Du ven. 19 septembre au ven. 3 octobre

Octobre

- 24 Christoph Marthaler
Le Sommet
MC93
Du ven. 3 au jeu. 9 octobre
Les Gémeaux, Scène nationale
Du mer. 10 au jeu. 11 décembre
- 29 DameChevaliers – Caro Geryl, Adèle Haenel
Voir clair avec Monique Wittig
Théâtre des Bouffes du Nord
Du mer. 8 au dim. 12 octobre
- 32 Wichaya Artamat
The Dead Still Riot
Ménagerie de verre
Du jeu. 9 au dim. 12 octobre
- 35 Olivier Coulon-Jablonka, Sima Khatami
Non-lieu
La Commune, centre dramatique
national d'Aubervilliers
Du mar. 14 au dim. 19 octobre
- 12 Laurène Marx
Pour un temps sois peu
Espace 1789, scène conventionnée
danse – Saint-Ouen
Du mar. 14 au mer. 15 octobre

- 39 Vimala Pons
Honda Romance
Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mar. 14 au dim. 26 octobre
CENTQUATRE-PARIS
Du jeu. 4 au dim. 7 décembre

Novembre

- 44 Pascal Rambert
Les conséquences
Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du lun. 3 au sam. 15 novembre
- 48 El Conde de Torrefiel
La luz de un lago
Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mar. 4 au dim. 16 novembre
- 53 Satoko Ichihara
KITTY
Maison de la culture du Japon à Paris
Du jeu. 6 au sam. 8 novembre
- 58 Hubert Colas, Sonia Chiambretto
Superstructure
Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN
Du jeu. 6 au sam. 22 novembre
- 63 Philippe Quesne
Le Paradoxe de John
La Commune, centre dramatique
national d'Aubervilliers
Du ven. 7 au dim. 16 novembre
Théâtre de la Bastille
Du mer. 26 novembre au sam. 6 décembre
- 66 Gaëlle Bourges
La petite soldate
T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National
Du jeu. 13 au dim. 16 novembre
- 71 Talents Adami Théâtre, Lorraine de Sagazan,
Guillaume Poix
Lack
Théâtre des Bouffes du Nord
Du jeu. 13 au dim. 16 novembre
- 74 Bárbara Bañuelos, Carles Albert Gasulla
Hacer noche
Espace Niemeyer
Du ven. 14 au dim. 16 novembre
- 77 Ali Asghar Dashti, Nasim Ahmadpour
We Came to Dance
Fondation Cartier pour l'art contemporain
Du mar. 18 au sam. 22 novembre

- 80 **Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo**
The Brotherhood
La Villette Grande Halle
Du mer. 19 au ven. 28 novembre
- 84 **Alice Diop**
Le Voyage de la Vénus Noire
MC93
Du mer. 19 au dim. 30 novembre
- 88 **Sylvain Creuzevault**
Pétrole
Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mar. 25 novembre au dim. 21 décembre
- 91 **Mapa Teatro**
Le vortex Nukak (La Vorágine más allá)
Musée du quai Branly – Jacques Chirac
Du jeu. 27 au dim. 30 novembre

Décembre

- 94 **Joris Lacoste**
Nexus de l'adoration
MC93
Du jeu. 4 au dim. 7 décembre
- 98 **Séverine Chavier**
Jadis
T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National
Du jeu. 4 au lun. 15 décembre
- 101 **Gabriela Carneiro da Cunha**
Tapajós
Ircam-Centre Pompidou – Espace de projection
Du mer. 10 au mer. 17 décembre
- 108 **Alberto Cortés**
Analphabet
Théâtre de la Bastille
Du ven. 12 au ven. 19 décembre
- 113 **Susanne Kennedy, Markus Selg**
The Work
Odéon Théâtre de l'Europe – Berthier Paris 17
Du mar. 16 au dim. 21 décembre
- 116 **Joël Pommerat**
Les Petites Filles modernes (titre provisoire)
Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN
Du jeu. 18 décembre au sam. 24 janvier

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

William Kentridge, Handspring Puppet Company Faustus in Africa!

Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt
Du jeudi 11 au vendredi 19 septembre

William Kentridge, Handspring Puppet Company Faustus in Africa!

Durée: 1h30. En anglais, surtitré en français. Re-création

Théâtre de la Ville
– Sarah Bernhardt

11 – 19 septembre

Lun. au ven. 20h, sam. 15h et 20h,
relâche dim.
8€ à 40€ | Abo. 8€ à 33€

Mise en scène William Kentridge. Collaboration artistique à la mise en scène Lara Foot. Conception et direction des marionnettes Adrian Kohler, Basil Jones (Handspring Puppet Company). Direction associée des marionnettes et des répétitions Enrico Dau Yang Wey. Scénographie Adrian Kohler, William Kentridge. Animation William Kentridge. Construction marionnettes Adrian Kohler, Tau Qwelane. Costumes marionnettes Hazel Maree, Hiltrud von Seidlitz, Phyllis Midlane. Effets spéciaux Simon Duncley. Conception des décors Adrian Kohler. Construction des décors Dean Pitman pour Ukululama Projects. Peinture et habillage des décors Nadine Minnaar pour Scene Visual Productions. Traduction Robert David Macdonald. Texte additionnel Lesego Rampolokeng. Musique James Phillips, Warrick Sony. Conception sonore Simon Kohler. Éclairagiste et régisseur de production Wesley France. Régisseuse plateau et opératrice vidéo Thunyelwa Rachwene. Régisseur son Tebogo Laaka. Contrôleuse vidéo Kim Gunning. Technicienne plateau Lucile Quinton. Avec Eben Genis, Atandwa Kani, Mongi Mthombeni, Wessel Pretorius, Asanda Rilityana, Buhle Stefane, Jennifer Steyn.

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

Trente ans après sa création, le plasticien sud-africain William Kentridge et la Handspring Puppet Company réactivent leur *Faustus in Africa!*. Derrière son esthétique teintée de nostalgie, cette irrévérencieuse relecture de Goethe est toujours d'une brûlante actualité.

Initiée au lendemain de l'abolition de l'apartheid, la collaboration entre les acteurs et marionnettistes sud-africains de la Handspring Puppet Company, et leur compatriote William Kentridge, plasticien majeur venu du théâtre, a donné naissance entre 1992 à 2001 à quatre spectacles. Trente ans après sa création, voici qu'ils recréent ce *Faustus in Africa!*, iconoclaste relecture du mythe goethéen. L'univers visuel de Kentridge, où les projections fixes et animées de ses dessins se répondent, frappe toujours par sa puissance nostalgique. Il y montre le safari d'un Faust cupide et corrompu à travers une Afrique coloniale dont il consomme toute la richesse. Évoquant la fièvre extractrice et la politique dominante dans l'actuelle Afrique du Sud, comme dans le reste du monde, le message de ce classique du théâtre de marionnettes reste malheureusement d'actualité: irons-nous jusqu'à nous trahir et sceller un pacte diabolique pour assouvir l'appétit de gain immédiat? Sur le plateau, le face-à-face des marionnettes et des interprètes ne rend ses questionnements que plus troublants.

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt

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

Pourquoi avoir choisi de travailler sur Faust à l'époque, en 1995 ?

William Kentridge: En 1995, on était un an après les premières élections démocratiques en Afrique du Sud, faisant suite à la libération de Nelson Mandela – les élections qui ont porté celui-ci à la présidence. Avant les élections, il y avait eu ce processus continu de négociations entre l'ancien gouvernement nationaliste d'apartheid et le Congrès national africain (le parti de libération dirigé par Mandela). Et pour éviter la guerre civile, l'Afrique du Sud a choisi la paix plutôt que la justice. La paix signifiait qu'il n'y aurait pas de conflit entre le gouvernement des Afrikaners et le gouvernement qui allait lui succéder ou les mouvements de libération. Mais cela signifiait aussi qu'il n'y aurait aucun décompte de ce que les tenants de l'apartheid avaient fait. C'était donc une sorte de pacte avec le diable, et ce qui m'intéressait, c'était les conséquences à long terme de ce pacte, en termes éthiques. En 1995, Faust était donc une figure coloniale passant un contrat avec le diable, vendant son âme en échange de la satisfaction et du calme – c'était la situation politique de l'Afrique du Sud.

Pourquoi revisiter ce spectacle aujourd'hui ?

WK: Ce qui est intéressant, c'est que d'un côté la pièce n'a pas changé: nous ne l'avons pas modernisée, le texte est resté le même, les marionnettes aussi – elles n'ont pas vieilli, contrairement à nous qui avons 30 ans de plus –, le scénario et l'animation sont identiques. Mais de l'autre côté, c'est le monde qui a changé. Alors que l'objet de la pièce est resté le même, c'est comme si le monde tout entier et notre regard avaient changé, à la manière de la rotation du soleil, et comme si nous regardions la pièce sous un angle nouveau. Des questions telles que la restitution des objets d'art africains ou le colonialisme, qui étaient déjà présentes dans la production originelle, prennent à présent une place de premier plan. La question de l'État qui vend son âme, de l'argent qu'il peut en retirer, est une question très contemporaine, même si elle était certainement déjà là dans les années 1990.

Comment s'était passée à l'époque votre collaboration avec la Handspring Puppet Company en tant que metteur en scène ? Avez-vous une méthode pour travailler sur un texte, construire le spectacle, et pour distribuer les rôles entre marionnettes, comédiennes et comédiens ?

WK: C'est en 1994 que nous avons fait le choix du thème de Faust. Nous avons lu beaucoup de versions différentes du mythe depuis Christopher Marlowe – la version élisabéthaine classique –, mais nous nous sommes finalement décidés pour celle de Goethe, la première et la seconde partie, notamment parce que dans la seconde, Goethe aborde un grand nombre de sujets, dont le colonialisme, ce qui nous donnait un point d'entrée pour l'histoire et pour la production. Après, nous avons décidé que Faust serait une marionnette, de même que nous avons su assez vite que Méphisto serait interprété par un humain, et non par un pantin de bois sculpté. Cela raconte quelque chose de la manipulation de Faust par Méphistophélès, et de Méphistophélès en tant que marionnettiste – non pas que l'acteur actionne celle-ci, mais au sens où c'est Méphisto qui fait

courir Faust, de plus en plus vite, pour chasser Hélène et Gretchen. C'est lui qui mène la danse.

Et comme toujours dans mon travail avec la Handspring, j'ai apporté des fragments de dessins d'animation qui parfois représentent les pensées des personnages, parfois le bon angle de vue de ce qu'on va voir sur scène, parfois seulement une scénographie fixant le décor de la scène... Et un mélange de choses qu'Adrian Kohler, qui réalise les marionnettes, avait envie de sculpter, comme la fanfare par exemple. Outre le défi que représentait le fait de réaliser une fanfare de marionnettes, l'idée venait aussi d'un voyage que j'avais fait avec Mandela en 1992 à l'occasion de sa première visite en Afrique de l'Ouest, sur laquelle je réalisais un documentaire. Dans chacune des villes où nous allions, il y avait toujours une vieille fanfare coloniale qui jouait pour l'accueillir: j'avais gardé en tête ces costumes en lambeaux, ces instruments abîmés, cette image de ces fanfares décrépite, qui étaient comme les vestiges des anciennes colonies françaises ou anglaises, et c'est devenu la Fanfare de l'Enfer de Méphisto.

Dans votre travail, il est fréquent que des dessins changent de destination, passant de la scène aux cimaises, de même qu'il arrive que l'on retrouve les mêmes dessins d'un spectacle à l'autre. Avez-vous intégré à cette nouvelle version des œuvres que vous avez réalisées depuis 1995 ?

WK: La production de *Faustus in Africa!* est intéressante parce qu'en y retravaillant 30 ans après, je me suis aperçu que beaucoup d'images qui se sont retrouvées ultérieurement dans mon travail, avaient leur origine dans ce spectacle: par exemple le disque rotatif que Faust utilise pour tirer sur ces cibles lorsque il est en safari, la cuiller qui s'enfonce dans la terre en nourrissant l'Empereur, ou encore la liste des morts, une idée que l'on a retrouvé plus tard dans d'autres spectacles – en l'occurrence, les noms de tous les Noirs assassinés, que l'on n'a jamais dénombrés, alors que les armées européennes enregistraient le nom de chaque soldat tombé au combat.

Vous dites de ce conte qu'il est « sans âge »: ne trouvez-vous pas que notre monde contemporain est particulièrement faustien ?

WK: Selon moi, l'histoire de Faust n'est pas universelle – je ne crois pas que nous affirmions qu'il s'agit là de la condition humaine universelle – mais itérative. C'est-à-dire qu'elle se répète, et qu'il y a des époques où on a l'impression que c'est la « bonne » histoire, parce que des circonstances similaires réapparaissent de manière sporadique. C'est pourquoi, il nous arrive d'être particulièrement touchés par des œuvres vieilles de plusieurs siècles... Mais il est vrai que ce monde d'aujourd'hui est très faustien. Il suffit de songer à Elon Musk, l'homme le plus riche du monde, qui contrôle la planète... Quelle est l'âme qui a été vendue pour cela ?

William Kentridge

William Kentridge, né à Johannesburg, se forme en sciences politiques et en études africaines avant de se tourner vers le cinéma, le théâtre et les arts visuels. Il est reconnu pour ses dessins au fusain, qu'il anime dans des films d'animation, et pour une œuvre plastique mêlant gravure, sculpture, installation et performance. Depuis les années 1990, il développe une méthode combinant dessin, écriture, film, performance, musique et théâtre. Ses œuvres, ancrées dans l'histoire, la politique, la science et la littérature, sont exposées internationalement, notamment à la Biennale de Venise (1993-2015). Il crée de nombreux spectacles et opéras présentés dans plusieurs pays. Il collabore régulièrement avec la Handspring Puppet Company depuis *Woyzeck on the Highveld* (1992), notamment sur *Faustus in Africa!*, dont la recreation est commandée par le Festival d'Automne et le Théâtre de la Ville. Il y présente ses pièces depuis 2001. Parmi ses projets: *Refuse the Hour*, *The Head & the Load*, *Ursonate*, *Winterreise* ou *Waiting for the Sibyl*. En 2016, il fonde à Johannesburg le Center for Less Good Idea, espace dédié aux pratiques collaboratives et expérimentales. Il reçoit en 2017 le prix Princesa de Asturias pour les arts.

Handspring Puppet Company

Fondée en Afrique du Sud en 1981, la Handspring Puppet Company est une compagnie de marionnettes dirigée par Adrian Kohler et Basil Jones qui créent des pièces contemporaines à destination du jeune public, mais aussi des adultes depuis *Episodes for an Easter Rising* en 1985. La même année, la compagnie participe au 7e Festival international de Marionnettes de Charleville-Mézières, et en 1991 présente *Starbrites !* qui tournera en Europe et fera une saison complète à Londres. La Handspring Puppet Company présente des œuvres dans plus de 30 pays et remporte plusieurs victoires, dont le Olivier Award et le Evening Standard Award pour la scénographie de *War Horse* en 2007. Depuis 1992, la compagnie collabore avec William Kentridge qui met en scène *Woyzeck on the Highveld* en 1992, *Zeno at 4 am* en 2001 et *Confessions of Zeno* en 2002, des spectacles montrés entre autres dans le cadre du Festival d'Automne. En plus de ses propres projets, Handspring a créé des marionnettes pour 18 pièces présentées par d'autres compagnies, comme le *War Horse* (Cheval de guerre) du National Theatre qui a été joué dans le monde entier et a valu à la troupe de nombreuses récompenses dont un Special Tony Award, un Olivier Award et des prix du Drama Desk, de l'Outer Critics Circle, du Los Angeles Drama Critics Circle et de Naledi.

William Kentridge au Festival d'Automne:

2022 *Nehanda Manifesting Thinking*
(Théâtre de la Ville)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Laurène Marx

Portrait de Rita
Théâtre Ouvert
Du jeudi 11 au mardi 30 septembre

Jag et Johnny
Théâtre Ouvert
Du samedi 13 au samedi 27 septembre

Pour un temps sois peu
Espace 1789, scène conventionnée
Du mardi 14 au mercredi 15 octobre

Laurène Marx

Portrait de Rita

Durée: 1h30. À partir de 16 ans. Ce spectacle contient des descriptions de violences sexistes, sexuelles, conjugales et à caractère racistes. Première mondiale

Théâtre Ouvert

11 – 30 septembre

Lun. mar. mer. 19h30, jeu. ven. 20h30,
sam. 20h, relâche dim.
8€ à 20€ | Abo. 8€ à 14€

Texte et mise en scène Laurène Marx. Texte conçu à partir d'entretiens de Rita Nkatbanyang menés par Laurène Marx, Bwanga Pilipili. Avec Bwanga Pilipili. Lumières Kelig Le Bars. Création musicale Maïa Blondeau avec la participation de Nils Rougé. Collaboration artistique Jessica Guilloud.

Théâtre Ouvert et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

En septembre 2023, Mathis, un écolier de 9 ans près de Charleroi, subit les insultes racistes de ses camarades. En réaction, il entre dans une colère jugée incontrôlable par l'école, qui décide d'appeler la police. À son arrivée, sa mère Rita, découvre son fils plaqué au sol par un agent de police.

À partir de cet acte de violence raciste, l'autrice et metteuse en scène Laurène Marx, spécialiste du seule en scène, et Bwanga Pilipili, comédienne, autrice et metteuse en scène, choisissent de raconter l'histoire à travers le parcours de la mère, Rita, une femme d'affaires camerounaise devenue aide-ménagère. Comment le regard blanc participe-t-il à la construction d'une vision réductrice et objectivante des femmes ? L'autrice interroge un parcours identitaire qui ne lui appartient pas, en explorant les zones de trouble et de projection. La singularité du spectacle réside dans la rencontre de trois regards: celui d'une mère, au cœur de l'histoire; celui d'une actrice, observatrice et elle-même victime de discrimination ethno-raciale; et celui d'une autrice trans blanche, qui apporte sa propre réflexion sur la blancheur. Trois perspectives qui se croisent, unies par une même expérience de fétichisation et de déshumanisation. À partir d'entretiens menés avec Rita Nkatbanyang, Laurène Marx et Bwanga Pilipili ciblent un racisme systémique qui étouffe une femme dans son travail tout comme il étouffe son fils au sol.



Théâtre Ouvert
Centre National des Dramaturges Contemporains

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre Ouvert

Delphine Menjaud-Podrzycki
delphine@menjaud.com
06 08 48 37 16

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Laurène Marx

Jag et Johnny

Théâtre Ouvert
Du samedi 13 au samedi 27 septembre

Théâtre

Laurène Marx Jag et Johnny

Durée: 1h

Théâtre Ouvert

13, 20 et 27 septembre

Sam. 18h

8€ à 20€ | Abo. 8€ à 14€

Texte Laurène Marx, Jessica Guilloud (dite Jag), d'après l'histoire de Jessica Guilloud. Mise en scène Laurène Marx. Avec Jessica Guilloud.

Théâtre Ouvert et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Sous la forme d'un stand-up triste, caractéristique du théâtre épuré de Laurène Marx, Jag se tient seule devant un micro qui la sépare du public, elle raconte son retour dans son milieu d'origine, celui de la classe populaire blanche iséroise.

Jag et Johnny est une rencontre: celle de la langue de Laurène Marx et de l'oralité de la comédienne Jessica Guilloud. Sans céder au *misery porn*, Jessica évoque ces lieux de l'enfance – chambres d'adolescentes, salons de grands-parents, salles des fêtes – où elle se sent à l'aise, tout en sachant qu'elle n'y appartient plus. Oscillant entre l'histoire traumatique de sa chienne Johnny et son propre parcours, elle interroge la culpabilité née du rejet de sa culture d'origine. Par la virulence du récit et la précision de son adresse, Laurène Marx se détache de la vision sociologique du transfuge de classe et de son lexique universitaire, mettant en lumière le fait qu'on ne passe pas infailliblement d'une classe sociale à l'autre comme sur un tremplin mais qu'on peut parfois rester coincé, entre les deux.



Théâtre Ouvert
Centre National des Dramaturges Contemporains

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre Ouvert

Delphine Menjaud-Podrzycki
delphine@menjaud.com
06 08 48 37 16

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025

Dossier de presse

Laurène Marx

Pour un temps sois peu

Espace 1789, scène conventionnée

Du mardi 14 au mercredi 15 octobre

Théâtre

Laurène Marx

Pour un temps sois peu

Durée: 2h

Espace 1789, scène conventionnée danse – Saint-Ouen 14 – 15 octobre

Mar. et mer. 20h
8€ à 14€ | Abo. 8€ et 14€

Écriture et jeu Laurène Marx. Mise en scène Laurène Marx, Fanny Sintès. Création lumière Solange Dinand.

L'Espace 1789, scène conventionnée danse – Saint-Ouen et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Avec un style abrupt et une esthétique proche de la performance autofictionnelle, Laurène Marx expose la réalité des transitions de genre en France. Seule en scène, elle interprète son propre texte, mêlant théâtre et stand-up triste pour dénoncer la violence et les discriminations vécues par les personnes trans.

Pour un temps sois peu est une histoire de femme trans par le détail: les détails dangereux, les détails cruels, mais les détails réels racontés par la personne qui les a vécus, vraiment vécus. L'autrice, metteuse en scène et actrice ne se contente pas d'expliquer: elle interpelle, bouscule et pousse à prendre conscience de la transphobie qui structure la société et les comportements individuels. Par sa performance, elle invite à réfléchir sur l'indulgence face aux discriminations envers les trans, soulignant qu'elle renforce le système oppressif et fait de chacune et chacun un complice. En revenant dans le détail, la comédienne s'arrête sur les agressions, les meurtres, le rapport à l'amour, au corps ou à la médecine que vivent et ressentent des millions de personnes trans à travers le monde. Tout en évitant la fétichisation de ces corps, elle nous percute en permanence dans une tension qui oscille entre humour et tragique et qui fait naître en nous une question obsédante: «est-ce touchant ou flippant?».



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Votre écriture inclut une grande part d'oralité qui s'approche parfois d'un processus d'« écrire pour la parole ». À partir de quel moment, ou sous quelle impulsion, vous êtes-vous rendue compte que bien écrire incluait d'autres aspects que la simple dimension littéraire classique de la langue ?

Laurène Marx: L'impulsion est venue du moment où je me suis rendue compte que cela faisait vingt ans que je travaillais un style, mais que je n'écrivais pas comme je voulais. Mes textes ne sonnaient pas comme je parlais. Il y a eu un moment où je me suis dit: « Mais attends, t'es pauvre... et tu vas vraiment essayer de parler comme les bourgeois, alors que t'as jamais été intégrée? ». Ça a été un déclic de classe en réalité. J'ai été pauvre pendant très longtemps, mais je ne le savais pas: je ne m'en rendais pas vraiment compte, et cela ne se ressentait donc pas dans mon travail. Il a fallu que je me dise: « je parle comme ça donc je dois écrire comme ça », que j'intègre des éléments de sous-culture – dont le langage me correspond plus – comme le manga ou le rap. Parce que le théâtre ne fait pas partie de ma culture, je ne vais pas au théâtre et j'ai arrêté de lire vers vingt-deux. À partir de *Pour un temps sois peu*, ça a commencé à sonner comme moi, de façon directe, et c'est devenu une évidence. Même quand mes textes sont un peu plus « écrits », ils restent toujours directs, parce que c'est comme ça qu'ils peuvent toucher les gens. Une de mes plus grandes influences en littérature – et je m'en rends compte maintenant que je vis à deux rues de là où il est né – c'est Jacques Brel. C'est de la littérature populaire, parce qu'il y a la musique. Mais si ses textes étaient publiés comme de la littérature, ils ne le seraient pas considérés comme tels. Parce que c'est très élitiste comme écriture. Jacques Brel, c'était un bourgeois – et pourtant, j'adore sa façon de tourner les choses.

Dans quelle mesure cette adresse plus directe et cette langue moins vernie permettent-elles d'échapper à une récupération bourgeoise de la parole sur scène, et de se dégager d'une lecture verticale du «transfuge de classe», très présente dans les récits de filiation récents ?

LM: Ah mais moi je suis l'anti transfuge! Je ne vais pas écrire comme une bourgeoise alors que je n'ai pas leur compte en banque! Pourtant, j'ai un putain de bagage culturel qui me permet d'être acceptée par les bourgeois, parce que j'ai la culture élitiste. Je la contrôle juste parce que je ne veux pas que les gens se sentent écrasés ou méprisés par ma littérature. Ma force c'est justement la maîtrise des différentes tonalités, mélanger des tons: de TikTok à Proust. Et ça prouve que ça peut se côtoyer. Parce que ma culture c'est d'abord la pop culture, je suis une romancière, qui fait du théâtre dans une forme libre, parce que je n'ai pas été polluée par les codes. Les nouvelles générations continuent de perpétuer ces codes, ils écrivent tous pareil! Pourtant si je parle avec eux, ils vont me citer des références internet, venant de YouTube ou bien des mêmes. Où sont les mêmes dans la littérature? Moi, le théâtre, je ne sais pas ce que c'est – encore une fois, je n'y vais pas. Par contre, la scène, c'est un outil fabuleux pour créer de la sensation, un outil politique. Si c'est suffisamment bien écrit et mis en

scène, le public peut vivre des ascenseurs émotionnels de malade. Et on finit par prendre goût à ce pouvoir. Le jour où je ne l'aurai plus, je passerai à autre chose

Pourtant, entre *Pour un temps sois peu* et les spectacles suivants vous avez obtenu une reconnaissance critique et publique. Quelle influence cela a-t-il eu sur votre littérature, et plus généralement sur votre travail ?

LM: Mais je continue pour autant d'être fidèle à ma culture! Quand je rentre chez moi je joue à la console, je suis sur Twitch toute la journée. La culture des dominants je l'avais déjà avant donc je n'ai pas de retard à rattraper! J'ai la même vie de cassos mais avec de la thune, ce qui permet à mon langage de rester pertinent. La seule différence c'est que tu découvres enfin ce que c'est de faire ton métier; aujourd'hui j'ai un bureau, je change de pièce pour travailler et ça change tout. Tu peux enfin écrire en paix, quand tu gagnes de l'argent tu deviens une écrivaine.

Dans *Pour un temps sois peu*, vous interprétez au plateau un texte qui est le vôtre tandis que dans *Jag et Johnny* c'est Jessica Guilloud qui endosse votre récit. Que permet le fait de dire ses propres textes et quels changements s'opèrent lorsqu'on les laisse aux acteur-ices ?

LM: Ça change tout. Si on est en train d'avoir cette discussion aujourd'hui, c'est justement parce que je ne suis pas une autrice dont on a volé le texte, c'est parce que je l'ai mis en scène, parce que je l'ai joué. C'est un truc de contrôle sur ma parole, j'ai eu cette intuition et je me suis sauvée la vie en faisant ça. La version de *Pour un temps sois peu* interprétée sans moi par une autre actrice a existé, mais ce n'était qu'une histoire et pas une œuvre d'art. Pour qu'une œuvre d'art existe, il faut qu'il y ait un dialogue, qu'elle soit en mouvement. Je voulais que ce soit une charge contre la normativité, un spectacle qui dise « regardez comment vous nous traitez ». Pour *Jag et Johnny* il faut juste accepter de se mettre au service de l'actrice, accepter que tu as déjà une forme mais qu'elle ne peut pas éternellement être identique.

Qu'est-ce qui permet à vos spectacles d'échapper à une forme de fétichisation du corps des personnes trans ou atteintes de maladies mentales, et dans le même temps d'éviter de donner dans le «porno-misère» ?

LM: Ce n'est pas mon problème d'éviter ça. Je veux juste qu'on dise de moi que j'ai respecté mes sujets dans mes spectacles. Le reste ne me concerne pas, je n'évite pas du tout le *misery porn*, j'ai connu la misère et j'en parle. Tant que je fais bien mon taff et que politiquement je suis dans ma grille, c'est bon. Ensuite, c'est le narcissisme propre à chacun. Les bourgeois restent ce qu'ils sont, je ne peux rien y changer. On a tellement l'habitude que le théâtre soit fétichisant, qu'on s'étonne que le mien ne le soit pas.

Pour *Portrait de Rita* qui sera joué à Théâtre Ouvert, vous mettez en scène une histoire que vous n'avez pas directement vécue, au contraire des deux autres spectacles présentés. Comment trouver le juste regard à

poser sur le parcours d'une femme de ménage noire émigrée du Cameroun lorsqu'on est une metteuse en scène trans blanche ?

LM: Je n'écris pas à la place des gens et je ne crée pas de personnages. Je ne sais pas ce que c'est de vivre le racisme mais je connais assez bien les blancs et comme on dit: « le racisme c'est une affaire de blanc »! En tant que trans je vois les mécanismes de la blanchité qui s'activent sur mon corps à moi. Donc pour Portrait de Rita je me suis dit: il faut raconter son histoire en se demandant ce que j'ai en commun avec cette femme noire: la fétichisation, la précarité, la séquestration qu'est la pauvreté. Je ne parle pas de racisme moi, toute la partie sur le racisme c'est le discours de Rita, c'est elle qui en parle. Le reste c'est ma charge à moi contre les blancs, et ça fait un texte qui est... tranquille.

Laurène Marx

Née en 1987, Laurène Marx est une femme trans non binaire. Son travail explore les questions de genre, de normativité, de rapport à la réalité, de neuro-atypie et d'anti-capitalisme. Autodidacte, elle commence à écrire à 16 ans et réalise ses premiers films et mises en scène à 21 ans. Lauréate du Prix de la Nouvelle de La Sorbonne Nouvelle en 2015, elle obtient l'Aide nationale à la création de textes dramatiques – Artcena en 2018 pour *Transe*. En 2019, elle écrit *Pour un temps sois peu*, soutenu par Artcena en 2020, qui reçoit aussi le prix du jury de la Librairie Théâtrale et le prix Adel Hakim, dont le texte est publié aux Éditions Théâtrales. *Borderline Love* paraît en 2022 chez le même éditeur. En 2022, elle cofonde la Cie Je t'accapare avec Fanny Sintès, qui met en scène ses textes. Ses pièces ont été jouées à Théâtre Ouvert, au Théâtre de Belleville et au 11 à Avignon. Elle est présentée pour la première fois au Festival d'Automne, à l'occasion de la création de *Portrait de Rita* en 2025.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

MEXA

The Last Supper

La Maison des Métallos
Du jeudi 18 au samedi 27 septembre

MEXA

The Last Supper

Durée: 1h30. Ce spectacle comporte des scènes de nudité. Première française

La Maison des Métallos

18 – 27 septembre

Informations et réservation sur festival-automne.com et maisondesmetallos.paris

Création MEXA. Mise en scène et dramaturgie João Turchi. Interprètes et cocreation Aivan, Alê Tradução, Dourado, Patricia Borges, Suzy Muniz, Tatiane Arcanjo, Veronika Verão. Création et performance vidéo, direction technique Laysa Elias. Assistant à la mise en scène, assistant mouvement et performeur Lucas Heymanns. Composition sonore, musique originale et performance Podeserdesligado. Création lumière et performance Iara Izidoro. Direction de production Francesca Tedeschi (Casa do Povo). Direction artistique Lu Mugayar. Costumes Anuro Anuro, Cacau Francisco. Scénographie Vão. Direction vocale Dourado. Contributeurs au processus créatif Anita Sílvia, Daniela Pinheiro, Gustavo Colombini. Collaboration dramaturgique Olívia Ardui. Consultant recherche artistique Guilherme Giufrida.

La Maison des Métallos et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Un groupe de personnes se réunit autour d'une table pour un dernier repas. L'un d'eux annonce sa mort imminente. Inspiré par la Cène, le collectif MEXA convie le public de la Carte Blanche Casa do Povo à une performance-banquet, interrogeant la mémoire des disparus et la nécessité de raconter leurs histoires.

Fondé en 2015 après la montée des violences de genre dans les refuges pour sans-abris de São Paulo, MEXA est installé en résidence à la Casa do Povo. Au fil des ans, certains membres ont disparu. *The Last Supper* s'intéresse à la Bible pour explorer, à partir de vécus personnels, les notions de mort et de résurrection. Autour d'une longue table, le groupe se prépare à sa fin en partageant la nourriture avec le public. Comment avancer seul quand le collectif n'existe plus ? Qui raconte l'histoire des corps réduits au silence ? Au fil des plats et des récits, les vies des performeurs et performeuses se mêlent à des références religieuses: la transformation du corps du Christ et la transition de genre, la présence montante des églises évangéliques au Brésil, la précarité de la vie et la promesse de faire vivre, tels de nouveaux évangélistes, l'histoire des autres après leur départ. MEXA fait du théâtre un rituel vivant, où la scène devient un espace de partage et de mémoire, mêlant célébration, transmission et solidarité.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Maison des Métallos

Opus 64 – Fedelm Cheguillaume
f.cheguillaume@opus64.com
01 40 26 77 94 | 06 15 91 53 88

MEXA

Le collectif MEXA s'est formé en 2015 à la Casa do Povo, à São Paulo (Brésil), lieu qui les a accompagnées dans leur construction artistique et qu'elles habitent toujours en résidence. Né à la suite de violences de genre dans des maisons d'accueil, le collectif interroge les liens entre art et vie, rue et musée, esthétique et politique, à travers l'improvisation et la création collective. Principalement actif au Brésil, il s'est produit à São Paulo dans les festivals VERBO (2018), Arte Passagem (2022) et Mamba Negra (2022), ainsi qu'à la Mostra Internacional de Teatro (2020). Il a également participé aux expositions Dance Stories (MASP, 2020), Somos muit+s (Pinacoteca, 2021) et Começo de século (Galeria Jaqueline Martins, 2021). À Rio de Janeiro, le collectif a présenté son travail au Panorama Raft Festival (2021). Il a aussi été programmé aux biennales de la danse Sesc (2019 et 2021). En 2019, il reçoit le prix Denilto Gomes de Dança pour ses visions des esthétiques noires et de genre. Le collectif s'est également produit à deux reprises au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. MEXA est invité pour la première fois en France au Festival d'Automne à Paris en 2025 et sera présenté dans le cadre de la Carte Blanche Casa do Povo à la Maison des Métallos.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025

Dossier de presse

Émilie Rousset

Affaires Familiales

Théâtre de la Bastille

Du vendredi 19 septembre au vendredi 3 octobre

Théâtre

Émilie Rousset

Affaires Familiales

Durée : 2h30. En français, italien, portugais et espagnol, traduit en français. Ce spectacle comporte des descriptions de violences sexuelles et de violences de genre. Création 2025

Théâtre de la Bastille

19 septembre – 3 octobre

Lun. au ven. 19h30, sam. 17h,
relâches mer. 24 sept. et dim.
8€ à 26€ | Abo. 8€ à 19€

Conception, écriture, mise en scène Émilie Rousset. Avec Saadia Bentaïeb, Antonia Buresi, Teresa Coutinho, Ruggero Franceschini, Emmanuelle Lafon, Núria Lloansi, Manuel Vallade. Conception du dispositif scénographique Nadia Lauro. Musique Carla Pallone. Collaboration à l'écriture Sarah Maeght. Création lumière Manon Lauriol. Cheffes opératrices Alexandra de Saint Blanquat, Joséphine Drouin Viillard. Cadreur additionnel Italie Tommy. Cadreuse additionnelle Espagne Maud Sophie. Montage Carole Borne, avec le renfort de Gabrielle Stemmer. Assistante à la mise en scène Elina Martinez. Dispositif son et vidéo Romain Vuillet. Régie plateau et générale Jérémie Sananes. Le texte de la pièce est écrit à partir d'entretiens réalisés notamment avec (en cours) Fabíola Cardoso, Davide Chiappa, Anne Lassalle, Caroline Mécary, Lilia Mhissen, Pauline Rongier, Hansu Yalaz.

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

En partenariat avec France Culture



Après *Reconstitution: Le Procès de Bobigny* et *Rituel 4: Le Grand Débat*, Émilie Rousset poursuit son exploration de nos archives contemporaines à partir de rencontres avec des avocates et des justiciables en Europe.

Avec *Affaires Familiales*, elle retrace des récits intimes confrontés au droit et questionne la justice comme espace de transformation de la parole. Sur scène, sept interprètes européens et européennes rejouent ces rencontres: une avocate spécialisée dans les enlèvements d'enfants, une avocate experte en droit des familles LGBTQIA+, le père italien d'un enfant né par GPA, une policière catalane des Mossos d'Esquadra, des dénonciations d'incestes réduites au silence, des victoires devant la Cour européenne des droits de l'homme. Fidèle à sa démarche, Émilie Rousset joue des juxtapositions et décalages entre le document et sa représentation dans un dispositif scénique qui met en perspective projection vidéo, jeu des interprètes et regard du public. Elle nous invite au plus près de ces dossiers où chaque situation jugée met au défi la justice et interroge notre société toute entière.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Bastille

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

On retrouve souvent dans votre travail la reconstruction d'un parcours, d'une enquête. Comment cela s'est-il passé pour *Affaires Familiales* ?

Émilie Rousset: Je me suis plongée dans la juridiction des affaires familiales, j'ai rencontré des avocates et des avocats spécialisés et des justiciables dans différents pays d'Europe. Divorce, filiation, violences, héritage: chacune et chacun vient avec sa manière de faire ou de défaire la famille. Mon geste commence par la rencontre, l'écoute, la récolte. Dans ce parcours, mes attentes se frottent au réel et se déplacent. Je laisse émerger ce qui résonne avec mes préoccupations, ma sensibilité et ce que le dispositif théâtral peut accueillir. Pour cette pièce, je voulais saisir l'espace où la parole se formule entre l'intime et le juridique, le chemin où se croisent le récit personnel et la loi. Je voulais aussi interroger la friction entre droit et militantisme.

Qu'est-ce que cette juridiction des affaires familiales raconte de notre société ?

ER: Dans les affaires familiales, les enjeux politiques sont pris dans des parcours de vie concrets. Les violences intrafamiliales, les droits des familles LGBT+, les luttes pour l'égalité femme-homme, ont des noms et des visages. Les archives judiciaires sont une somme de récits de vie d'anonymes qui font Histoire. On hérite d'une vision très traditionnelle de la famille qui reste le vecteur de rapport de domination, entre adultes et enfants, entre femmes et hommes. Les politiques réactionnaires s'accrochent farouchement à cette vision. Mais cet ordre bouge. Il craque. Et la justice, parfois, suit. Parfois, elle précède. Parfois, elle résiste. J'ai ouvert mes recherches à d'autres pays européens pour voir comment d'autres lois et d'autres politiques structurent nos histoires intimes. Avec *Affaires Familiales*, j'invite le public à penser la famille non comme une affaire privée, mais comme un projet de société. Et c'est à se souvenir que nous avons toutes et tous un pouvoir d'agir.

Est-ce un hasard si vous avez interrogé principalement des avocates ? Comment formez-vous votre corpus ?

ER: Au départ, ce n'est pas un choix, mais une réalité de terrain. Les affaires familiales ne sont pas les plus prestigieuses ni les plus lucratives, ce sont souvent des femmes qui se spécialisent sur ces dossiers. Quand j'ai vu ce déséquilibre dans le corpus, je n'ai pas cherché à le corriger. Constituer une sélection d'archives est toujours un geste subjectif, les possibilités sont infinies. Ici, c'est aussi un geste de création, je garde les paroles qui résonnent en moi, j'ai choisi des personnes qui portent des engagements forts. Et puis, ce qui m'importe ensuite sur scène, ce n'est pas de reproduire fidèlement une identité, mais de faire circuler une parole, une énergie, une position.

Comment se passe la transmission de cette expérience documentaire au reste de l'équipe ?

ER: C'est une pièce que nous portons depuis plusieurs années, avec des allers-retours entre le plateau, la recherche documentaire et l'écriture. Nous regardons

collectivement les rushs des rencontres, certaines parties sont jouées dans leur intégralité, avant d'être montées. Cela permet d'éprouver d'abord la théâtralité de la parole, ses images, son rythme, ses vides, et ensuite de se concentrer sur des choix de sens. Le projet final n'est pas de transmettre des informations, mais de créer l'instant où on pense ensemble. En répétition, nous travaillons sur le mouvement de pensée, la parole pensante et la pensée parlante, sur ce qu'on entend dans ce qu'on ne dit pas, sur les plis du langage. On ne cherche pas à reproduire le contexte réaliste de l'interview, on décadre pour trouver une distance juste, active, sensible, avec l'archive initiale. Il faut aussi que les interprètes s'inscrivent dans le montage, qui est encore une autre pensée: celle de la pièce. L'expérience théâtrale est réussie quand le public rencontre autant l'interprète, la personne à l'origine du récit, que le dispositif de mise en scène.

Quel dispositif scénique a été conçu pour ce spectacle ?

ER: Très tôt, j'ai su que j'allais filmer les personnes rencontrées, et que la vidéo serait une matière à part entière. Nadia Lauro, scénographe du spectacle, a imaginé un dispositif capable d'accueillir ces archives filmées et leur réactivation. Elle a conçu un espace bi-frontal, une page blanche, une topologie habitée par les interprètes, les récits, où sont aussi projetés des fragments de film. Son dispositif crée une géographie de regards: ceux des interprètes, des spectatrices et des spectateurs, des images. Il place le public en vis-à-vis, sans protection du quatrième mur, comme dans une salle d'audience. Les vidéos ne sont pas là pour illustrer. Elles fragmentent le réel, elles le démultiplient. Un même récit existe en plusieurs versions: celle de la personne filmée, celle portée par l'interprète, celle que crée le montage. Ce jeu de reflets, d'angles, de répétition, fait écho à la manière dont l'institution judiciaire, elle aussi, découpe, rejoue et reformule. Le plateau devient alors un espace de relais: des paroles, des silences, des regards.

Émilie Rousset

En tant que metteuse en scène, Émilie Rousset explore différents modes d'écritures théâtraux et performatifs. Elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations, des films, et invente des dispositifs où les actrices et les acteurs incarnent les paroles collectées. En 2014, elle crée avec Maya Boquet *Les Spécialistes*, un dispositif performatif qui se réécrit en fonction de son contexte d'accueil; il sera ensuite repris dans plusieurs théâtres, musées et festivals. De 2015 à 2022, elle coréalise avec Louise Hémon la série de films courts, *Rituel*, qui sera projetée entre autres au Centre Pompidou et à la Cinémathèque Française. En 2023, elle conçoit l'une des pièces de l'œuvre collective *Paysages Partagés*, qui se joue entre champs et forêts dans huit pays européens. Depuis 2014, Émilie Rousset présente plusieurs pièces dans le cadre du Festival d'Automne, dont *Reconstitution: Le procès de Bobigny* en 2021 avec Maya Boquet, et *Playlist Politique* en 2022. En 2025, *Affaires Familiales*, sera créé au Festival d'Avignon et réunira sept actrices et acteurs autour de rencontres avec des avocates, des avocats et des justiciables.

Émilie Rousset au Festival d'Automne:

2022	Playlist Politique (La POP, Théâtre de la Bastille, Points communs) <i>Rituel 5: La Mort</i> avec Talents Adami Théâtre et Louise Hémon (Théâtre 13)
2021	<i>Reconstitution: Le Procès de Bobigny</i> avec Maya Boquet (Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines) <i>Les Océanographes</i> avec Louise Hémon (Théâtre de Gennevilliers; Points Communs)
2020	<i>Rituel 4: Le Grand Débat</i> avec Louise Hémon (Théâtre de Gennevilliers)
2019	<i>Reconstitution: Le Procès de Bobigny</i> (Théâtre de Gennevilliers; Théâtre de la Cité Internationale;!POC!;
Théâtre de Rungis; Théâtre de Chelles)	
2018	<i>Rencontre avec Pierre Pica</i> (Théâtre de la Cité Internationale;!POC!)
2014	<i>Rituel 4: Le Grand Débat</i> avec Louise Hémon (Théâtre de la Cité Internationale)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Christoph Marthaler

Le Sommet

MC93

Du vendredi 3 au jeudi 9 octobre

Les Gémeaux, Scène nationale

Du vendredi 10 au samedi 11 octobre

Christoph Marthaler

Le Sommet

Durée estimée: 2h. Spectacle multilingue, surtitré en français et en anglais. Création 2025

MC93	3 – 9 octobre
	Mar. au ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h, relâche lun. 8 € à 30 € Abo. 8 € à 18 €
Les Gémeaux, Scène nationale	10 – 11 décembre
	Mer. jeu. 20h30 8 € à 28 € Abo. 8 € à 23 €

Mise en scène Christoph Marthaler. Avec Liliana Benini, Charlotte Clamens, Raphael Clamer, Federica Fracassi, Lukas Metzembauer, Graham F. Valentine. Dramaturgie Malte Ubenauf. Scénographie Duri Bischoff. Costumes Sara Kittelmann. Maquillage et perruques Pia Norberg. Lumière Laurent Junod. Son Charlotte Constant. Collaboration à la dramaturgie Éric Vautrin. Assistanat à la mise en scène Giulia Rumasuglia. Répétition musicale Bendix Dethleffsen, Dominique Tille, Christoph Homberger. Stage à la mise en scène Louis Rebetez. Production Marion Caillaud, Tristan Pannatier. Accessoires et construction du décor Théâtre Vidy-Lausanne. Confection de costumes Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Régie générale (en alternance) Véronique Kespi, Guillaume Zemor. Régie lumière (en alternance) Jean-Luc Mutrux, Cassandre Colliard. Régie son (en alternance) Charlotte Constant, Marc Pieussergues. Régie plateau (en alternance) Fabio Gaggetta, Mathieu Pegoraro. Habillage Cécilé Delanoë.

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

En partenariat avec France Inter



Vingt ans après sa première invitation au Festival d'Automne, Christoph Marthaler emmène six interprètes de nationalités différentes dans une rencontre au sommet. Entre humour, musique et détournements, il compose un théâtre où les humains chantent, se perdent et trouvent parfois ce qu'ils ne cherchaient pas.

Dans plusieurs langues européennes, un sommet peut être autant une réunion au plus haut niveau, la cime d'une montagne comme le summum, la perfection atteinte. Pour cette production tri-nationale (Lausanne, Milan, Bobigny), les six interprètes de ce sommet se retrouvent donc dans un chalet – ou serait-ce un baraquement, ou un refuge ? – littéralement posé au sommet d'une montagne. Nul ne sait s'ils sont réfugiés, cachés, ou s'ils préparent à l'écart un événement d'importance. Ils parlent différentes langues – français, italien, allemand et anglais (d'Écosse) – et il n'est pas tout à fait certain qu'ils se comprennent. Une fois arrivés au sommet, où vont-ils ? À l'image d'une Europe qui se cherche, et quelles que soient les circonstances, nul doute qu'un sommet sera atteint, même si les chemins pour y parvenir s'annoncent quelque peu inattendus.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

MC93

Myra– Rémi Fort, Lucie Martin,
Jordane Carrau
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

Les Gémeaux, Scène nationale

Agence Pierre Laporte Communication
Christine Delterme
christine@pierre-laporte.com
06 60 56 84 40

Christoph Marthaler: À l'origine, il y a l'idée d'une coproduction entre Vidy-Lausanne en Suisse, la MC93 de Bobigny en France et le Piccolo Teatro de Milan. Le titre vient de là, et l'idée première aussi: un sommet au sommet, un sommet dans les Alpes, quelque part entre ces trois pays. Il s'agissait de rassembler des acteur-riche-s de différentes nationalités. Je trouve cela merveilleux. Le titre en allemand est Der Gipfel, c'est un sommet au sens de congrès ou de cime d'une montagne, ou de top du top. Curieusement, c'est aussi le cas en français ou en italien. Bon, en allemand, c'est aussi une pâtisserie, un croissant... Ce n'est pas la première fois que nous faisons des spectacles en deux, trois, ou quatre langues. Mais cette fois, les interprètes viennent également de différents pays. La question se précise: sont-ils ensemble ou non, se comprennent-ils ou non? Voilà donc six personnes qui arrivent dans quelque chose comme un refuge ou un chalet. Elles portent des sortes de costumes de montagne. Je ne mettrais peut-être pas ce genre de vêtements pour aller à la montagne! Ils ressemblent à des alpinistes, disons, un peu particuliers. Et puis assez curieusement, au bout d'un moment, ils se changent. Ils semblent préparer une sorte de... comment dire? un moment officiel. Cela devient surfait, protocolaire. Et à la fin, quelque chose les retient. Ainsi ils ne se sont jamais ensemble tout en étant au même endroit, sauf peut-être la fin? Mais en fait, pour moi, ils et elles sont de toutes les façons ensemble, dès le début et à leur manière – et c'est ce qui me plaît.

Malte Ubenauf: Le double sens des situations ou des événements est important. Ce qui est drôle a souvent aussi une part cruelle, non? Dans la majorité des situations que nous vivons quotidiennement, suivant le point de vue que nous décidons d'adopter sur ce qui nous arrive, nous ne voyons qu'un aspect. Mais l'autre est toujours présent bien sûr, mais nous décidons souvent de l'ignorer. En répétition, nous nous intéressons aux ambiguïtés qui apparaissent en essayant de maintenir les deux, ensemble. Par exemple, pour atteindre un sommet, vous devez fournir un effort conséquent: vous devez vous préparer intensément pour aller à cet endroit où la plupart des gens n'iront jamais – parce qu'ils ne sont pas assez entraînés ou n'en ont pas le pouvoir ou l'argent. Mais quand vous arrivez au sommet, il n'y a plus rien à attendre. Alors, vous pouvez peut-être prier, devenir poète ou philosophe, etc.: faire tout autre chose, face au vide. Un sommet peut être une façon de désigner un but absolu, un idéal, un exploit, un accomplissement, et une fin, un arrêt, une négation de l'avenir.

Christoph Marthaler: Oui, il s'agit à nouveau d'une petite société isolée, qui parle différentes langues. C'est comme une réunion fédérale suisse ou un sommet européen, mais on ne saura pas exactement ce que c'est. C'était notre idée première, et nous avons d'abord imaginé un sommet politique. C'est un problème préoccupant actuellement, non? Évidemment, je n'ai aucune idée de comment va évoluer la situation politique actuelle, mais je constate seulement que la difficulté récurrente à prendre des décisions ensemble est aujourd'hui particulièrement absurde.

Eric Vautrin: Ces personnages ne sont pas seulement des politiciens, d'ailleurs. À un moment, oui, ces six-là semblent

être des hommes et femmes politiques, ou des personnalités convaincues de leur importance en tout cas. Mais à d'autres moments c'est moins évident, cela pourrait être des milliardaires qui se retrouvent ensemble, des « VIP » qui ne sont plus intéressés par le reste du monde ou qui fuient une situation extérieure en grand désordre. Il n'est même jamais tout à fait certain qu'ils aient souhaité être là. Peut-être qu'ils se cachent, à l'abri du monde, peut-être qu'ils y ont été envoyés, enfermés.

Malte Ubenauf: Ces ambiguïtés sont importantes. En ouvrant le sens devant des situations connues, l'art rend chacune et chacun plus critique et aussi plus impliqué, j'en suis convaincu.

Christoph Marthaler: J'ai toujours aimé regarder, par la bande, comment les communautés, les groupes se forment et s'organisent, comment chacune et chacun trouve sa place ou non – et c'est rarement comme on le croit. Hélas l'art n'a pas de pouvoir dans les débats politiques aujourd'hui. En Russie et aux Etats-Unis, mais aussi les situations politiques en Italie, en France, en Allemagne – le deuxième parti en Allemagne est l'AFD: partout, l'extrême droite progresse, avec des discours identitaires de plus en plus absurdes et violents, et dans le même temps les politiques au pouvoir réduisent les soutiens aux institutions et aux artistes. Aujourd'hui en Allemagne, une nouvelle génération de politiciens ne s'intéresse plus du tout à la culture. C'est un changement majeur. C'est un problème important parce que les artistes et les œuvres participent à transformer et renouveler nos idées sur les façons de vivre ensemble. A l'inverse, le mensonge s'insinue partout, si bien qu'on va finir par croire que rien n'est possible sans mentir.

Malte Ubenauf: Actuellement, l'Union Européenne se fige littéralement dès qu'un membre fait quelque chose de complètement différent de ce que les autres veulent faire. Parfois il me semble que les sommets européens sont de plus en plus des sortes de célébrations, un peu comme du marketing, alors que les décisions qui bouleversent ce qui nous arrive, de plus en plus, sont prises à l'étranger. Nous avons certainement besoin d'un nouvel imaginaire politique pour réinvestir les discussions politiques et internationales. Je vois *Le Sommet* aussi comme une métaphore de ces manières de faire issues du passé qui sont répliquées alors qu'elles ne fonctionnent plus, qu'elles sont devenues vides, absurdes. Toutes les idées sont faites pour être discutées, sinon elles meurent.

Eric Vautrin: Une partie du problème est peut-être le fait même d'attendre une solution. C'est une question théâtrale! Avons-nous besoin de héros ou d'experts pour nous révéler les voies à suivre? L'Europe, comme la démocratie (et comme le théâtre, sans doute), ne sont peut-être pas des solutions, mais des expérimentations toujours neuves. La confiance dans celles et ceux qui nous entourent n'est jamais acquise ad vitam, elle se réinterroge sans cesse. La langue est imparfaite, toujours un peu fautive, inadéquate: on ne sait jamais si nous comprenons la même chose derrière les mêmes mots, les mêmes sentences. Le spectacle (le théâtre) ne fait que montrer qu'il n'est pas si facile de se

comprendre, et même de s'entendre! Et cela vaut pour la vie ordinaire, l'amitié, la politique ou la démocratie. Accueillir l'erreur, l'imperfection, le jamais-tout-à-fait comme il faut, le presque rien qui comble un temps qui n'avance pas, le double sens des situations, en rire, c'est aussi leur faire une place et accepter qu'ils ouvrent des bifurcations, d'autres possibles inattendus, d'autres manières de cohabiter, d'autres imaginaires sociaux.

Christoph Marthaler: D'ailleurs les répétitions ont fait apparaître une fin que je n'attendais pas. Je pensais que tout allait se dérouler comme si jamais ces personnes n'arrivaient à s'entendre. Et finalement, ce n'est pas le cas. Peut-être que ce sera une sorte d'utopie ou quelque chose comme ça, je ne sais pas encore. Ça arrive souvent. Je ne peux pas rester à la maison, composer une pièce et venir en répétition pour dire à toutes et tous ce qu'ils doivent faire. Nous travaillons ensemble. C'est très important. Nous avons la grande chance d'avoir la possibilité de travailler avec des gens merveilleux, qui ne me regardent pas en me demandant « Et maintenant, qu'est-ce que je fais ? »... Nous cherchons ensemble. Je travaille avec des personnes que je connais pour certaines depuis très longtemps, et d'autres que j'ai rencontré récemment. Chacun et chacune apporte des idées. La meilleure chose au théâtre, c'est de voir toutes ces professions qui travaillent ensemble. Aucune n'est plus importante que l'autre. Les acteurs en scène, mais aussi tous les autres, derrière la scène ou pendant les répétitions, participent à cette recherche. C'est ce que j'aime. Dans *Le Sommet*, il y a ces six personnages réunis dans cette sorte de refuge qui se retrouvent isolés. Cet isolement se produit de nos jours de plus en plus souvent, où que ce soit. Ces personnes échangent, se comprennent ou ne se comprennent pas. J'ai toujours joué avec les langues, avec le sens et l'absence de sens. Toutefois, j'ai le sentiment que la réalité a fini par me rattraper: le monde d'aujourd'hui a multiplié les isolements. Il est tellement divisé que le sens a éclaté. Dans notre « sommet », je reconnais quelque chose d'une humanité qui devrait échanger mais n'y parvient pas.

Christoph Marthaler

Metteur en scène et compositeur suisse, Christoph Marthaler présente ses spectacles depuis plus de trente ans au Festival d'Automne à Paris. Né en 1951 à Erlenbach, musicien de formation, il se forme au théâtre auprès de Jacques Lecoq.

Il commence par composer des musiques de scène, puis crée ses premiers spectacles à Zurich, Bâle et à la Volksbühne de Berlin. De 2000 à 2004, il dirige le Schauspielhaus de Zurich avec la dramaturge Stefanie Carp. Il collabore régulièrement avec la scénographe Anna Viebrock, les dramaturges Stefanie Carp et Malte Ubenauf, ainsi qu'un noyau d'interprètes issus du théâtre, de l'opéra et de la musique. Il met notamment en scène *Murx den Europäer!* (1993), *Pelléas et Mélisande* (1994), *La Vie parisienne* (1998), *Meine faire Dame* (2010), *King Size* (2013) et *Das Weinen (Das Wähnen)* (2022). Son travail s'inscrit dans une recherche continue autour du théâtre musical, du rythme, du quotidien et du langage. Par la lenteur, l'ironie et le décalage, sa poésie scénique doit autant à dada qu'à Schubert ou John Cage.

Christoph Marthaler au Festival d'Automne:

2022	Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten (Théâtre de l'Aquarium)
2021	<i>Aucune idée</i> (Théâtre de la Ville – Les Abbesses)
2021	<i>Das Weinen (Das Wähnen)</i> (Théâtre Nanterre Amandiers – CDN)
2020	<i>Das Weinen (Das Wähnen)</i> (Théâtre Nanterre Amandiers – CDN)
2019	<i>Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter</i> (La Villette)
2013	<i>Letzte Tage. Ein Vorabend</i> (Théâtre de la Ville)
2012	<i>Foi, Amour, Esperance</i> (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2011	<i>±0</i> (Théâtre de la Ville)
2008	<i>Platz Mangel (MC93)</i>
2007	<i>Geschichten aus dem Wiener Wald / Légende de la Forêt Viennoise</i> (Théâtre national de Chaillot)
2003	<i>Die schöne Müllerin</i> (Théâtre Nanterre-Amandiers)
1995	<i>Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend</i> (Maison des Arts Créteil)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

DameChevaliers – Caro Geryl, Adèle Haenel Voir clair avec Monique Wittig

Théâtre des Bouffes du Nord
Du mercredi 8 au dimanche 12 octobre

DameChevaliers – Caro Geryl, Adèle Haenel Voir clair avec Monique Wittig

Durée estimée: 55 minutes. Première française

Théâtre des Bouffes du Nord	8 – 12 octobre
	Mer. au sam. 20h, dim. 16h 8€ à 25€ Abo. 8€ à 20€

Conception, mise en lecture et écriture Adèle Haenel d'après les textes de Monique Wittig, Sarah Ahmed, Audre Lorde, Adrienne Rich, Elsa Dorlin. Design sonore Caro Geryl. Musique du spectacle DameChevaliers – Caro Geryl, Adèle Haenel. Dramaturgie et création lumière Gisèle Vienne. Production et diffusion Anne-Lise Gobin, Camille Queval – Alma Office. Administration et diffusion Cloé Haas, Clémentine Papandrea.

Le Théâtre des Bouffes du Nord et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en partenariat.

Avec une émotion assumée, DameChevaliers plonge dans *La pensée straight* de Monique Wittig, la voix et le son rivés sur l'avenir. À géométrie variable, le collectif œuvre à soutenir les militantes et militants, et à explorer l'émotion née de l'action politique collective.

Monique Wittig a profondément marqué la pensée contemporaine en dévoilant les fondements politiques du langage et en interrogeant la construction de l'universel à travers le prisme de l'oppression de genre. Après la lecture musicale de *Le Voyage sans fin* de Monique Wittig, le collectif DameChevaliers – composé notamment de la batteuse et musicienne Caro Geryl et de la comédienne Adèle Haenel –, s'empare du recueil culte *La pensée straight* de l'autrice, figure majeure du Mouvement de libération des femmes (MLF) et du lesbianisme radical, et pionnière des études de genre. En dialogue avec Monique Wittig, DameChevaliers met le feu au centre de la scène, le feu autour duquel on se réunit pour discuter, réfléchir et inventer un autre monde. Artistes, spectateurs et spectatrices se retrouvent à la nuit tombée, le temps d'un spectacle pour réfléchir ensemble. Dans le soulagement palpable d'un espace-temps en marge du monde, se déploie la pensée qui redresse et décuple la puissance de chacune et chacun. Dans le cercle de paroles, les émotions s'émèlent en nous pour y voir clair.

THÉÂTRE
DES BOUFFES
DU NORD

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre des Bouffes du Nord

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

DameChevaliers

DameChevaliers est un collectif artistique féministe, à géométrie variable, notamment composé de Caro Geryl, Adèle Haenel, Gisèle Vienne, Nadège Beausson-Diagne et Suzette Robichon. Leur travail scénique explore les liens entre genre, langage, émotion et émancipation, en s'inspirant notamment des écrits de Monique Wittig. À travers des formes performatives, le collectif cherche à soutenir les actions militantes et à interroger les effets sensibles de l'engagement politique collectif, tout en proposant une réflexion critique sur les normes sociales et les structures de pouvoir.

Adèle Haenel

Adèle Haenel est comédienne, formée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Au théâtre, elle collabore avec Gisèle Vienne, dont elle interprète les spectacles *L'Étang* (2020) et *Extra Life* (2023), tous deux présentés au Festival d'Automne à Paris. Elle est également cofondatrice du collectif féministe DameChevaliers, avec lequel elle mène des recherches scéniques autour des liens entre langage, pouvoir et luttes collectives. En 2022, elle crée avec Caro Geryl le sound design et la musique de la lecture de *Le Voyage sans fin de Monique Wittig* à la Maison de la Poésie. Au cinéma, elle joue notamment dans *120 battements par minute* (Robin Campillo, 2017), *La Fille inconnue* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2016) ou *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019). Depuis 2020, elle concentre ses activités dans le champ du spectacle vivant.

Caro Geryl

Caro Geryl est batteuse professionnelle depuis 2007. À partir de 2015, elle développe une activité de compositrice et productrice. Elle collabore avec Annika Grill (*Chromatics*) et compose pour le documentaire *South Africa / Chromatic Portraits* de Nathalie Masduraud et Valérie Urréa. Elle suit une formation en musique à l'image avec Didier Goret, Jacques Bastarello et Didier Falk. En 2022, elle crée avec Adèle Haenel le sound design et la musique de la lecture de *Voyage sans fin de Monique Wittig* à la Maison de la Poésie. Elle est membre du collectif féministe DameChevaliers et développe ses projets au sein de Beaumensnil Music. Comme batteuse, elle a accompagné Emel Mathlouthi, Pomme, Jeanne Cherhal, Lisa Li Lund, We Are Knights, entre autres, et enregistré pour *Canine*, *Camille Hardouin* ou *Annika and the Forest*.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Wichaya Artamat

The Dead Still Riot

Ménagerie de verre
Dans le cadre des Inaccoutumés
Du jeudi 9 au dimanche 12 octobre

Wichaya Artamat

The Dead Still Riot

Première mondiale

Ménagerie de verre

9 – 12 octobre

Jeu. ven. à partir de 18h, sam. à partir de 16h, dim. à partir de 14h.
Entrée libre avant et après les représentations de *Organon*

Concept et mise en scène Wichaya Artamat. Dramaturgie Pathipon (Miss Oat). Textes Wiwat Lertwiwatwongsa, Jarunun Phantachat, Wajana Wanlayangkoon, Prontip Mankhong, Ratchapoom Boonbunchachoke, Thanaphon Accawatanyu. Création sonore Gandhi Wasuvichayagit. Conception de l'installation DuckUnit. Production Sasapin Siriwanij.

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de cette installation sonore et la présente en coréalisation avec la Ménagerie de verre.

Figure majeure de la scène thaïlandaise, le metteur en scène Wichaya Artamat revient cette année avec *The Dead Still Riot*, une création sonore inédite entrelaçant récits d'insurrection et de violence à travers les époques. Six histoires de fantômes pour une traversée politique entre France et Thaïlande.

Exécution de Marie-Antoinette en 1793, massacre de manifestants pro-démocratie à l'université de Thammasat en 1976, émeutes de 2005 dans les banlieues françaises, mort d'un chauffeur de taxi opposé au coup d'État militaire de 2006... *The Dead Still Riot* articule une série d'épisodes marquants de l'histoire des soulèvements populaires français et thaïlandais, dont la particularité commune est de s'être tous déroulés au mois d'octobre. Explorant dans son œuvre les manières dont une société se remémore son histoire, Wichaya Artamat fait ici revivre les morts par la voix de narrateurs fantômes qui livrent leur version de ces événements violents. Présenté sous la forme d'une installation sonore, puis d'un podcast en six volets, ce recueil de récits entrecroise l'histoire politique des deux pays, interrogeant la mémoire des insurrections et les traces laissées par les symboles révolutionnaires – des barricades aux guillotines. Cette création radiophonique constitue le premier chapitre d'un cycle de recherche au long cours, dont le second souffle prendra forme sur scène à l'édition 2026 du Festival.

/LA MÉNAGERIE
DE VERRE/

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Ménagerie de verre

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin,
Célestine André-Dominé
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

Wichaya Artamat

Wichaya Artamat est un metteur en scène thaïlandais. Après des études de cinéma, il commence à travailler dans le théâtre comme coordinateur de projet pour le Bangkok Theatre Festival en 2008. Il rejoint la New Theatre Society en 2009, où il s'initie à la mise en scène. En 2015, il cofonde le For What Theatre, avec lequel il explore la mémoire collective et les silences de l'histoire, souvent à partir de dates symboliques. Il est aussi membre du Sud-visai Club and Collective Thai Scripts. Son travail est présenté internationalement, notamment au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. En France, il est régulièrement invité par le Festival d'Automne à Paris: en 2021 avec *Four Days in September (The Missing Comrade)*, en 2022 avec *This Song Father Used to Sing*. En 2025, il présente *The Dead Still Riot*, commande du Festival d'Automne autour des mouvements insurrectionnels en écho aux émeutes de 2005. Pensée comme une création au long cours, l'installation sonore précède une pièce scénique prévue en 2026, toujours au Festival d'Automne.

Wichaya Artamat au Festival d'Automne:

2022	<i>This Song Father Used to Sing</i> (<i>Three Days in May</i>) (Théâtre Paris-Villette / Théâtre Cinéma Choisy-le-Roi)
2021	<i>Four Days in September</i> (<i>The Missing Comrade</i>) (Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi / MC93)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Olivier Coulon-Jablonka, Sima Khatami

Non-lieu

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers
Du mardi 14 au dimanche 19 octobre

Olivier Coulon-Jablonka, Sima Khatami Non-lieu

Durée: 2h30 avec entracte. Première mondiale

La Commune, centre dramatique
national d'Aubervilliers

14 – 19 octobre

Mar. au ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
8€ à 25€ | Abo. 8€ à 15€

Conception, texte et création Olivier Coulon-Jablonka, Sima Khatami. Metteur en scène Olivier Coulon-Jablonka. Cinéaste et plasticienne Sima Khatami. Avec Farid Bouzenad, Valentine Carette, Arthur Colzy, Milena Csergo, Eric Herson-Macarel, Julien Lopez, Charles Zevaco. Création lumière Yannick Fouassier. Création sonore Samuel Mazzotti. Costumes Delphine Brouard assistée de Sibel Agogué. Régie générale Leandre Garcia Lamolla. Production Valentine Spindler.

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

Comment rendre visible une affaire soldée par un non-lieu? Dix ans après la mort de Rémi Fraisse lors d'un rassemblement contre le barrage de Sivens, le metteur en scène Olivier Coulon-Jablonka et la cinéaste Sima Khatami font du théâtre le lieu d'un questionnement démocratique.

La nuit du 25 au 26 octobre 2014, la base vie du chantier du barrage de Sivens est le terrain de violents affrontements. À 1h45, on retrouve le corps sans vie du manifestant écologiste Rémi Fraisse. Foisonnante somme de témoignages, pièces à conviction, rapports d'experts et auditions, le dossier d'instruction qui examine ces faits a rejoint les archives judiciaires à la suite de l'ordonnance de non-lieu délivrée en 2018. Il n'y aura pas de procès, pas de confrontation entre les versions qui s'affrontent; ces 10 000 pages sont comme une pièce écrite sans avoir jamais pu être jouée. Avec les moyens du théâtre, la rigueur d'un travail documentaire et une grammaire empruntée au montage cinématographique, Olivier Coulon-Jablonka et Sima Khatami proposent une plongée dans ce dossier, matière première d'un texte pris en charge par sept interprètes, qui alternent les rôles pour en rejouer certains fragments et les mettre en regard. À la fois exposition d'éléments bruts et enquête sur l'enquête, *Non-lieu* embrasse l'incertitude pour épaissir notre approche du réel.

La Commune
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL AUBERVILLIERS

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers

Myra – Yannick Dufour, Célestine
André-Dominé
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

| D'où vient votre intérêt pour le travail de la justice et plus singulièrement le cas de la mort de Rémi Fraisse ?

Olivier Coulon-Jablonka: Nous voulions travailler sur le mouvement des gilets jaunes et les suites judiciaires données aux affaires des mutilés, qui ont en partage une même dramaturgie. Mais le secret de l'instruction nous empêchait de privilégier la méthode documentaire qui caractérise notre travail. Ces questions nous ont occupés à un moment où les théâtres étaient fermés, durant la pandémie, et nous avons commencé à suivre des procès. On ne pouvait pas aller au théâtre, mais on pouvait aller au tribunal. Nous avons envie de travailler sur la justice.

Sima Khatami: À cette même période, la Cour de cassation a rendu un non-lieu définitif dans l'affaire de la mort de Rémi Fraisse. Tous les avocats que nous rencontrions alors nous parlaient de ce dossier. Nous avons découvert ces 10 000 pages, qui sont effectivement incroyables. Le théâtre arrivait après le travail de la justice et un autre espace était imaginable.

| Comment vous emparez-vous du terme « non-lieu » ?

SK: Juridiquement, c'est quand il n'y a pas assez d'éléments dans un dossier d'instruction pour poursuivre quelqu'un. La procédure est alors abandonnée, ce qui veut dire que les différentes versions présentes dans le dossier ne seront jamais confrontées.

OCJ: Nous voulons travailler, en creux, sur la raison pour laquelle il n'y a pas eu de procès, faire l'autopsie d'un non-lieu. Notre travail n'est pas de trancher entre les versions qui n'ont pas pu s'exprimer, mais de les mettre en jeu publiquement. Pour cela, nous plongeons dans l'argumentaire du commandement hiérarchique et examinons non seulement les textes de loi qui sont convoqués, mais aussi les jeux rhétoriques utilisés, de façon à faire apparaître des schémas communs à d'autres affaires.

| Comment avez-vous utilisé ce matériau brut pour écrire le spectacle ?

SK: Nous avons dû apprendre à nous orienter dans les 10 000 pages du dossier. Il a fallu comprendre sa rythmicité et sa structure générale. Puis nous avons sculpté le matériau comme on taille un bloc de marbre. Nous sommes passés à 2 000 puis 400 et enfin environ 90 pages. Pour arriver à une structure en deux parties: un segment qui va de l'instant de la mort de Rémi Fraisse, à la fin de la procédure, puis une partie où les gens sont convoqués dans une agora. Il n'y a pas eu de procès, mais nous fabriquons un tribunal fictif. Nous n'inventons pas les arguments, mais trissons à l'intérieur.

OCJ: Notre geste d'écriture est là, dans un certain effacement mais un grand souci d'exactitude et de précision. Nous voulions rester fidèles à la langue juridique tout en la rendant acceptable pour un plateau de théâtre. Quand nous écrivons, nous sommes un peu comme des enquêteurs. De la juxtaposition des différentes versions naît déjà de la fiction dans le dossier, il s'agit d'en révéler la logique.

| Comment accueillez-vous ces germes de fiction dans votre travail? Au Moyen-Orient et plus généralement dans le monde ?

SK: Par le montage, qui fabrique du sens. C'est la logique du cinéma, où l'on fabrique du sens à partir d'un matériau. Ces archives dissimulent une forme de fiction. Il s'agit de démonter et de remonter le temps pour montrer la construction à l'œuvre dans le dossier. Certains pans de l'enquête durent des années et certains procès-verbaux ont pris dix heures, mais ne noircissent que quinze pages. Tout n'est donc pas retranscrit. Il nous faut travailler à l'intérieur de ces interstices. Et il y a aussi beaucoup de répétitions.

OCJ: Si on enlève ces répétitions, quelque chose se passe. Ces effets de masse masquent l'endroit de la contradiction. Il y a un effet de dilution des informations dans le dossier. Si nous avons tenu à respecter une certaine rythmicité de la procédure, nous cherchons aussi à les dévoiler.

| Quel est ici pour vous le rôle du théâtre ?

SK: Nous aimerions qu'au théâtre cette histoire puisse être entendue, qu'elle soit enfin représentée. En tant qu'iranienne, je suis arrivée en France avec une grande foi dans la démocratie, mais force est de constater qu'après six ans de procédure, le résultat, c'est le recouvrement de cette affaire par d'autres moyens. Il ne s'agit pas d'apporter la vérité, mais de poser le problème de la vérité.

OCJ: Le théâtre vient ouvrir un espace démocratique, qui à mon sens est en train de se refermer. On peut y donner à entendre des voix qui ont été étouffées. Mais la démocratie, ça n'est pas le consensus. Notre travail n'est pas de faire en sorte que tout le monde – dans le public – tombe d'accord, mais plutôt d'acter et mettre en scène des visions et des idéologies différentes pour les faire dialoguer. En ce sens, le théâtre occupe une fonction politique. Mais il le fait avec ses moyens propres, qui sont ceux de l'esthétique. En accueillant des matériaux qui étaient exclus de son champ – comme des textes juridiques – pour les partager avec le public, pendant le temps de la représentation, il bouscule un peu les places qui étaient attribuées. Car en définitive, ce que la pièce fait apparaître, c'est que si nous voulons que les choses changent, il faut changer les lois.

| Quel équilibre trouvez-vous entre narration et incarnation ?

SK: Sept comédiennes et comédiens incarnent une trentaine de personnes et cela aide à trouver une distance nécessaire. Par ailleurs, la nature juridique et argumentée du texte nécessite de ne pas être trop dans le jeu, pour bien comprendre les articulations du raisonnement. S'il y a trop de réalisme, si les comédiennes et les comédiens sont dans l'incarnation de l'idée que l'on se fait d'un gendarme ou d'un procureur, on ne les entend plus parce que la posture prend le dessus. Le jeu doit être distancié.

OCJ: Le théâtre joue avec la puissance du faux, l'idée du masque. Et là, dans cette histoire, il y a des masques. Tout le monde ne dit pas la vérité, puisqu'il y a des versions contradictoires. En définitive, que ce soit dans une œuvre de fiction ou de documentaire, la grande affaire du théâtre reste la recherche d'une vérité. C'est ce que nous essayons de faire à notre manière, en essayant de mettre un peu d'ordre dans le chaos du réel.

Olivier Coulon-Jablonka

Après des études de philosophie, Olivier Coulon-Jablonka se forme au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Il dirige le Moukden-Théâtre depuis 2005 et met en scène des spectacles qui interrogent le rapport du théâtre à l'Histoire, en confrontant textes classiques et matériaux documentaires contemporains, comme *Des Batailles* en 2007 ou *Paris nous appartient* en 2014. En compagnonnage à l'Échangeur à Bagnolet, puis en résidence au Forum de Blanc-Mesnil de 2010 à 2012, il devient membre de l'ensemble artistique du CDN de Sartrouville jusqu'en 2016. Cette même année, il devient artiste associé à La Commune-CDN Aubervilliers pour quatre ans et crée *From the ground to the cloud* à partir d'un livre de Fred Turner, puis met en scène *Trois Songes* pour la biennale jeune public Odyssée en Yvelines, spectacle qui tourne avec plusieurs scènes nationales. En 2015, il crée la pièce *81 avenue Victor-Hugo* présentée entre autres, l'année suivante, au Festival d'Automne. Il collabore avec la cinéaste et plasticienne Sima Khatami pour la création de *La Trêve* en 2020, avec Alice Carré, et la réalisation de *Ceci est un spectacle* en 2022.

Sima Khatami

Sima Khatami, née en 1977 en Iran, est cinéaste et artiste pluridisciplinaire. Elle vit et travaille à Paris. Formée à l'art dramatique au Théâtre de la Ville, elle étudie aux Beaux-Arts de Téhéran (1995-2000) puis à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Christian Boltanski (2002-2005). Elle collabore avec divers artistes, dont Christian Boltanski, Boris Charmatz, Meg Stuart ou Pierre Droulers, à travers films, expositions et performances. Ses installations vidéo ont été présentées au Palais de Tokyo, à la Cité internationale ou au KunstenFestivaldesArts. Parmi ses projets : *Mnemosyne Syndrome* (2018, commissariat Morad Montazami) et *Les Suspendues* (2014-2016, avec Stéphane Perraud). Elle a réalisé plusieurs films sur des artistes, dont *Flowers, I see you* (2008), *Bonhomme de vent* (2012) et *Être Jérôme Bel* (2019, avec Aldo Lee).

Olivier Coulon-Jablonka au Festival d'Automne:

2016 *Pièce d'actualité n°3 - 81, avenue Victor Hugo*
(Théâtre de la Ville – Les Abbesses, Points communs, Théâtre de Sartrouville et des Yvelines)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Vimala Pons

Honda Romance

Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mardi 14 au dimanche 26 octobre

CENTQUATRE-PARIS
Du jeudi 4 au dimanche 7 décembre

Vimala Pons

Honda Romance

Durée estimée: 1h15. Création 2025

Odéon Théâtre de l'Europe - Odéon Paris 6	14 - 26 octobre
	Mar. au sam. 20h, dim. 15h, relâches lun. et jeu. 10 € à 42 € Abo. 10 € à 34 €
CENTQUATRE-PARIS	4 - 7 décembre
	Jeu. ven. 21h, sam. dim. 19h 8 € à 30 € Abo. 8 € à 24 €

Conception, écriture et mise en scène Vimala Pons. Collaboration conception, mise en scène et composition musicale Tsirihaka Harrivel. Composition musicale du chœur Rebeka Warrior. Collaboration artistique pour la direction, l'adaptation et l'arrangement musical Fiona Monbet, Romain Louveau (Miroirs Étendus). Avec Sabianka Bencsik, Joseph Decange, Océane Deweirder, François Gardeil, Myriam Jarmache, Flor Paichard, Vimala Pons, Firoozeh Raeesdana, Vic Requier, Léa Trommenschlager. Recherche scénographique Benjamin Bertrand, Marion Flament, Vimala Pons. Regard scénographique Marion Flament. Régie générale Benjamin Bertrand, Marc Chevillon. Création lumière Arnaud Pierrel. Création sonore Anaëlle Marsollier. Création costumes Marie La Rocca. Assistanat costumes Anne Tesson. Collaboration, production et coordination artistique Emeline Hervé. Créateur des souffleurs François Philippi. Construction du décor Ateliers de la Comédie de Genève. En collaboration étroite avec les équipes administratives, techniques et de production de la Comédie de Genève.

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

Comment trouver sa place dans un monde inondé d'informations et de bribes numériques qui disparaissent en un claquement de doigts? Entre performance, stand-up, dialogue entre technologie et réflexion existentielle, Vimala Pons questionne à nouveau le monde contemporain dans un ballet sensible et facétieux, sur la musique de Rebeka Warrior et de Tsirihaka Harrivel.

Chacune de ses pièces est une exploration de l'équilibre. Vimala Pons ne cesse d'investiguer cet état transitoire, d'ajustement perpétuel, physique ou émotionnel, à la gravité. Depuis 2010, la performeuse, metteuse en scène et actrice est engagée dans une réinvention des modalités d'écriture du cirque, en collaboration étroite avec Tsirihaka Harrivel. Derrière ce titre énigmatique *Honda Romance*, se déploie un ballet pour dix performeurs et performeuses surveillés par un « satellite-narrateur ». Les interprètes se meuvent en continu et ripostent en gestes à une partition de deux cents émotions, comme autant de mouvements de self-défense. À la recherche d'un point d'équilibre, ils traversent, insolents et fragiles, un monde saturé d'informations. Les compositions musicales de Tsirihaka Harrivel et de Rebeka Warrior, dirigées par Fiona Monbet et Romain Louveau s'entrechoquent aux corps et aux souvenirs numériques – messages vocaux, brouillons de textos – dans une méditation entre humour et nostalgie sur le passage du temps et l'impermanence de nos existences.

**ODÉON THÉÂTRE
DE L'EUROPE**

**CENT
QUATRE
#104 PARIS**

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Odéon Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
presse@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 57

CENTQUATRE-PARIS

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

Pour la création d'*HONDA ROMANCE*, vous avez fait une résidence au 3 bis f, un centre d'art situé dans les murs de l'hôpital psychiatrique de Montperrin, à Aix-en-Provence. Est-ce pendant cette résidence que l'idée de créer sur les émotions est venue ?

Vimala Pons: Cela fait longtemps que je veux travailler sur les émotions. Comment on fait avec ce flux de pensées non hiérarchisables, que tu ne peux pas arrêter, avec lequel il faut vivre, qui est complètement amoral, super intelligent, obscène ? C'est aussi un enjeu essentiel de la psychiatrie. Mais c'est grâce à Jasmine Lebert, directrice artistique du 3 bis f, que j'ai commencé à le faire. Elle avait vu mon précédent spectacle, *Le Périmètre de Denver*, et elle m'a contacté pour me parler de son travail au 3 bis f, de son projet entre art et soin. Après cette rencontre, je suis allée en résidence au 3 bis f pour commencer à écrire le spectacle, pour l'écrire avec les personnes qui sont au 3 bis f, c'est-à-dire des patient-es en parcours de soins assez lourds, d'autres qui ne viennent que la journée pour des soins, ainsi que les soignant-es. Mais il y a aussi des spectateur-ices du centre d'art qui, par ailleurs, avaient pu voir mon travail dans des théâtres. Sur quatre semaines de résidence, j'ai présenté quatre fois mon travail en évolution, à ces personnes qui étaient là. Et ces rencontres ont composé l'écriture. L'idée n'était pas de voler des phrases aux patient-es, ni qu'ils viennent sur scène. Même si certain-es d'entre eux sont venus sur scène, pour me consoler, parce que la partition que je traverse m'entraîne à ressentir des émotions réelles. En revanche j'ai pu voir ce que ça provoquait chez eux, ce que je présentais. Certain-es patient-es m'ont dit que ça devrait être remboursé par la sécu. Les personnes atteintes de troubles bipolaires et de troubles du spectre autistique m'ont dit que cela leur parlait beaucoup. Ainsi que les soignant-es, avec qui j'ai beaucoup échangé – ce que je n'avais pas nécessairement imaginé au départ – qui étaient très intéressé-es par ce travail, parce que ça leur donnait à voir aussi quelque chose de leur quotidien.

Pendant une partie du spectacle, vous traversez 150 émotions très rapidement. Qu'est-ce que cette traversée provoque chez vous ?

VP: C'est une écriture qui fonctionne un peu comme Instagram, avec des séquences extrêmement courtes d'émotions fortes et contradictoires, et qui emmènent en fait parfois à avoir des vraies émotions. Traverser ces émotions, ça a un impact sur l'activité cérébrale – comme la techno, comme les infrabasses ou un tambour chamanique, quand tu vas plus vite que ton cerveau dans n'importe quelle activité physique ou avec la parole, ça provoque un état de transe. J'ai commandé un casque électroencéphalogramme, qui mesure l'activité cérébrale, l'oxygénation du cerveau etc., pour suivre en direct ce qui se passe pendant que je traverse cette partition. J'aimerais transmettre ces données à une intelligence artificielle, que les spectateur-ices soient aussi les témoins d'une expérience au cours de laquelle un corps, une mémoire affective, sont transformés en datas. Quand je répète cette partition – où tout est écrit –, les émotions deviennent parfois hyper réelles. Même quand je rate. Par exemple si je dois pleurer et que je ne pleure pas, il y a quand même tout un tas d'émotions qui

viennent, celles du *performer* qui a raté – la frustration, la honte... Ce que je trouve formidable c'est que l'électroencéphalogramme va aussi enregistrer ça.

Sur scène, il y a un satellite et vous parlez de confier les données enregistrées par l'électroencéphalogramme à une intelligence artificielle.

VP: En réalité, souvent quand je travaille, j'ai des intuitions très fortes que je ne requestionne pas. C'est-à-dire que je ne procède pas par thème. Ça vient sans doute de mon éducation, de ma formation physique, dans les arts de l'équilibre. Quand tu fais une spécialité de cirque, ou que tu veux faire un sport, un instrument, il y a une sorte d'intuition, que tu ne requestionnes plus. En revanche toutes les répétitions – un peu comme un dessin d'enfant où tu relies les points, sans rien comprendre du tout au début ce que ça va représenter – me servent à savoir pourquoi j'ai envie de travailler avec, par exemple, un satellite qui parle, pourquoi j'ai envie de travailler avec un chœur de chanteurs et de chanteuses et pourquoi j'ai envie de passer à travers 150 émotions comme si j'étais Instagram. La période de répétition, c'est juste un moyen de rejoindre l'intuition initiale. J'écris pour les objets, et non l'inverse. Je ne me dis pas, tiens, j'ai envie de parler de l'humain et la machine. Je me dis, j'ai envie de travailler avec un satellite. Et ça me conduit à faire des recherches et à dramaturgiser ensuite tout ça. Je voulais travailler sur la parole, je pensais à la parole qui part dans le cosmos avec comme relais le satellite, alors j'ai eu envie de travailler avec un satellite. Et puis, effectivement, l'humain et la machine, entre la chair et le code, l'IA... Parce que c'est quand même l'enjeu de l'IA à l'heure actuelle: elles peuvent mimer les émotions, les identifier, mais elles ne peuvent pas les ressentir, parce qu'elles ne peuvent pas ressentir la douleur. C'est que ça a un coût, l'émotion. Et ce coût jusqu'à présent nous protège de quelque chose, je crois. Les émotions m'intéressent aussi beaucoup, parce que c'est quelque chose que les réseaux monétisent maintenant. On le voit avec la politique, ou par exemple avec ce que Naomi Klein appelle le « capitalisme du désastre ». Ce sont des enjeux de pouvoirs monumentaux. Et les IA analysent nos émotions, analysent le flux de tout ça.

Pour cette création vous vous entourez d'une grande équipe, avec tout un chœur sur scène, et les musiques sont composées par Tsirihaka Harrivel et Rebeka Warrior.

VP: Je crois que je suis allée au bout de ce que je pouvais faire seule avec *Le Périmètre de Denver*. C'est une pièce que j'aime énormément parce que justement on ne me voit pas beaucoup et où le vertige de l'identité était plus intéressant même que la création des personnages. Je ne pensais jamais travailler comme ça avec d'autres personnes, être metteuse en scène vraiment *stricto sensu*, parce que dans mes spectacles et les spectacles qu'on a faits avec Tsirihaka Harrivel, l'ambition c'était de se mettre toujours dans le rouge, dans le défi. Dans son cas plus que le mien. Moi j'ai souvent risqué de me blesser mais pas de mourir. Dans son cas il y avait aussi un risque physique, un risque de mort. Ça a toujours été quelque chose dont je me suis dit que, jamais, je ne le demanderai à quelqu'un d'autre. Pour ce spectacle, je suis allée vers une écriture où c'est une autre matière qui

va être traitée. Encore une fois je travaille sur l'équilibre, mais là pas seulement sur la gravité, la gravité terrestre, mais surtout sur l'équilibre émotionnel, ce vertige. C'est toujours la même obsession, l'équilibre, mais traité sous une autre forme.

Qu'est-ce que vous continuez de découvrir avec la gravité, l'équilibre, le vertige ?

VP: L'enjeu, avec les actes extraordinaires, c'est qu'ils produisent une dramaturgie très puissante, qui remet tout au présent: quand tu en fais sur scène, il n'y a plus d'histoire, plus de question. J'essaie de trouver des manières de garder cette dramaturgie de l'effort sans qu'elle avale tout le reste. Le risque avec cette dramaturgie c'est que le spectateur soit uniquement dans le temps présent, se dise en voyant l'objet en équilibre « ah ça va tomber, ça va tomber ». C'est aussi qu'il ne puisse plus regarder, qu'il se dise « arrête de te faire du mal » en te voyant. Et puis, le dernier écueil, c'est le syndrome du « tadaa », où on applaudit après l'exploit. Pour dépasser tout ça, j'ai vraiment adopté une écriture spécifique. Par exemple dans la scène du strip-tease d'Angela Merkel, au début du *Périmètre de Denver*, je mets d'abord un rocher sur ma tête. Après j'enlève mes habits. Après je me mets à parler. J'enlève une prothèse. Et puis le rocher explose. À chaque fois on se dit « ah ça y est » et il y a encore quelque chose. J'essaie de décaler, retarder les choses, comme si je disais à chaque fois « non en fait c'est pas ça que je voulais dire ». Comme s'il y avait toujours un échec à dire. Et que c'est ça qui crée, que c'est ça qui est à dire. Et surtout de toujours finir par un truc nul, banal, précisément pour ne pas produire cet effet « tadaa ». Et là, j'avais envie de faire un spectacle où ces trois lignes dramaturgiques sont en partie évacuées – même si je les aime et qu'elles sont constitutives du travail de beaucoup d'artistes de la scène contemporaine, pas seulement des pratiques circassiennes mais aussi de la performance. J'avais envie de les évacuer, tout en en gardant le dénominateur commun, parce que ça me constitue quand même.

Vimala Pons

Vimala Pons vit et travaille à Paris. Formée au sport de haut niveau, à l'histoire de l'art, au cinéma et à la musique, elle est actrice et artiste de cirque. Depuis 2013, elle joue dans des films d'auteur et du cinéma indépendant: *La Fille du 14 juillet* (Antonin Peretjatko, 2013), *Vincent n'a pas d'écaillés* (Thomas Salvador, 2014), *La Loi de la jungle* (Antonin Peretjatko, 2016), *Le Parfum vert* (Nicolas Pariser, 2022) ou *La Montagne* (Thomas Salvador, 2022). En parallèle, elle développe un travail scénique avec Tsirihaka Harivel. Ensemble, ils conçoivent depuis 2010 des formes mêlant cirque, musique et performance. Après *De nos jours (Notes on the Circus)* au sein du collectif Ivan Mosjoukine, ils créent *GRANDE* – en 2017, présenté pendant trois ans en tournée. Vimala Pons a présenté ses spectacles dans des lieux tels que le CENTQUATRE-PARIS, le Théâtre de la Ville, les Subsistances à Lyon, le Théâtre Vidy-Lausanne, la Comédie de Genève et dans le cadre de festivals comme la Nuit Blanche à Paris ou Utopistes à Lyon.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Pascal Rambert

Les conséquences

Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du lundi 3 au samedi 15 novembre

Théâtre

Pascal Rambert

Les conséquences

Durée estimée: 2h15. Création 2025

Théâtre de la Ville
- Sarah-Bernhardt

3 – 15 novembre

Lun. au sam. 20h, dim. 15h, relâche ven.
8€ à 34€ | Abo. 8€ à 29€

Texte, mise en scène et installation Pascal Rambert. Avec Audrey Bonnet, Anne Brochet, Paul Fougère, Lena Garrel, Jisca Kalvanda, Marilú Marini, Arthur Nauzyciel, Stanislas Nordey, Laurent Sauvage, Mathilde Viseux, Jacques Weber. Lumières Yves Godin. Costumes Anaïs Romand. Musique Alexandre Meyer. Scénographie Aliénor Durand. Collaboration artistique Pauline Roussille. Régie générale Félix Löhmann. Régie lumière Thierry Morin. Régie son Baptiste Tarlet. Régie plateau Antoine Giraud. Habilleuse Marion Regnier. Répétiteur José Pereira.

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

En partenariat avec France Inter



Pascal Rambert, auteur et metteur en scène majeur de sa génération, s'entoure de fidèles compagnons de route pour porter à la scène une fresque ambitieuse sur le temps qui passe et les liens familiaux. Conçue comme une trilogie sur cinq ans, elle explore les traces laissées par nos engagements et nos ruptures.

Les conséquences aborde la question du temps qui transforme les êtres, en tant que corps, mondes psychiques, collections de comportements, pour examiner de près les retentissements de nos actes. Sans surplomb, sans morale, c'est à l'horizontale que Pascal Rambert perce d'un regard acéré la sphère mouvante des relations familiales, amoureuses, amicales, et la portée de l'expérience à l'endroit des engagements, sociaux, politiques ou sentimentaux. De ce temps qui nous traverse comme une flèche, l'artiste met à nu le flux tendu, à la fois fulgurant et marqué de pierres anguleuses, en effeuillant la pièce sous quatre chapitres qui alternent à vive allure mariages et funérailles. À l'occasion de ces rites de passage se rassemble une famille de trois générations dans un grand bar-num de toiles blanches, l'espace d'une dizaine d'années filantes, avec ses lots de joies, de douleurs, d'espoirs, de renoncements, ces reliefs extrêmes de la vie qui font la matière théâtrale de la langue de Rambert, plus incisive que jamais.

Théâtre
de la
PARIS Ville

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt

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

Pascal Rambert, avec *Les conséquences*, vous ouvrez une trilogie dont le déroulement est prévu jusqu'en 2029, avec des comédiennes et des comédiens de toutes générations, qui aborde en premier lieu la question du temps qui passe. De quel temps s'agit-il pour vous ?

Pascal Rambert: Le premier partenaire au théâtre, c'est le temps. Je le rappelle souvent aux acteurs. D'ailleurs, bon nombre de mes pièces, notamment *Clôture de l'amour* (2011) ou *Répétition* (2014) se déroulent dans un temps unique. Ici, il s'agit du temps qui est passé dans mon corps, et de celui qui m'invite toujours, depuis longtemps, à travailler avec des actrices et des acteurs qui sont plus âgés que moi, à travers le monde. C'est ainsi le troisième spectacle que nous faisons avec Jacques Weber, création que rejoint Marilù Marini. Or, cette pièce étant en effet le premier volet d'une trilogie pensée jusqu'en 2029, elle pose la question de ce que signifie, pour une actrice ou un acteur qui a aujourd'hui près de 80 ans, de se projeter dans cinq ou six ans: la mémoire sera-t-elle toujours là? Le corps répondra-t-il de la même façon? J'aime bien avancer simultanément dans le réel des corps - le mien, le leur - et dans ce récit qui met en place trois générations, celle des pères et des mères, Jacques Weber et Marilù Marini, puis celle de Stanislas Nordey et Audrey Bonnet, Arthur Nauziel, Anne Brochet et Laurent Sauvage, enfin celle des jeunes actrices et acteurs avec qui j'ai également fait des productions, notamment avec les écoles du Théâtre National de Bretagne et du Théâtre National de Strasbourg: Lena Garrel, Jisca Kalvanda, Paul Fougère et Mathilde Viseux. Il y a donc à la fois trois histoires de corps, inscrits dans trois rapports au temps particuliers, autant dans le réel de la vie que dans la fiction qui se joue.

Dans cette approche des effets du temps qui nous traversent, une focale se resserre sur les conséquences de nos actes, tels que nous les jugeons rétrospectivement. Qu'est-ce qui suscite votre intérêt pour ce questionnement ?

PR: Le temps me donne le goût de me poser la question, de façon très concrète, de nos actes et de la façon dont ils rejaillissent sur les autres, sur notre vie privée, sexuelle, psychique, artistique, sentimentale, professionnelle... C'est une question obsédante, qui recouvre tous les champs, puisque nous sommes des êtres mixtes. J'ai commencé très jeune à aimer travailler avec des gens plus âgés, pour voir ce temps passer à travers les gens, les corps, les changer, les transformer. Dans la première pièce que j'ai créée au Festival d'Avignon en 1989, *Les Parisiens*, il y avait déjà des acteurs comme Jean-Paul Roussillon. Or, ce qui m'intéressait chez eux m'arrive à mon tour: j'avais 27 ans à l'époque, j'en ai 62 et, de fait, je vois aujourd'hui les conséquences de ce que j'ai fait il y a 30 ans, aussi bien d'un point de vue intime, familial que social et professionnel.

Outre un regard sur les relations au temps, c'est un rapport particulier à l'espace que vous proposez au public, en l'embarquant dans « l'arrière-salle » de ce grand théâtre de la vie: quelles sont les intentions de ce

dispositif spatial ?

PR: Ce que je m'emploie à faire, c'est encadrer le déroulement de la fiction par une structure. La pièce dure environ 2 heures, selon ce découpage: une demi-heure de funérailles, une demi-heure de mariage, une demi-heure de funérailles, une demi-heure de mariage, s'écoulant sur une dizaine d'années, à un rythme fulgurant. Tout se passe dans un grand barnum de toile blanche comme on en utilise sur les tournages de cinéma. C'est la pièce, mais en la voyant depuis l'arrière-salle, le public comprend comme à travers la pièce. Il se retrouve immergé dans une sorte de *backstage* de la vie des gens, qui viennent s'y asseoir, réfléchir, régler des problèmes entre eux, etc. C'est aussi l'endroit de l'introspection, voire de l'inconscient. Et cette vélocité du va-et-vient de l'action entre le lieu principal et ces coulisses me permet de faire ce que j'aime de plus en plus: des pièces nerveuses, incisives, voire agressives.

Écrivez-vous intégralement vos pièces à l'avance ou vous laissez-vous une marge de liberté pour le moment du travail avec les interprètes ?

PR: Mon rapport à l'écriture est le résultat d'un long processus commencé très jeune, initialement avec une démarche que l'on pouvait qualifier de « recherche pure » autour de l'idée d'un « théâtre en temps réel » - qui permettait, sur un plateau, avec seuls quelques bons outils, de générer une forme d'autonomie pour créer des postures, de la danse, de la parole, etc., c'était le cas d'*Une (micro) histoire économique du monde, dansé* (2010), par exemple. À présent, quoique mon processus d'écriture en soit totalement hérité, j'écris intégralement chaque pièce et la donne à lire à tous les acteurs en même temps, autour d'une table. Ce moment de découverte en commun est toujours extrêmement fort, chargé de quelque chose de l'ordre d'un arc entre une tension et une énergie formidable. Je réalise environ dix productions par an dans le monde entier, ce qui signifie que j'ai une première, physiquement, quelque part dans le monde, chaque mois. Je ne peux donc plus aujourd'hui écrire à la dernière minute. Et puis, il y a la vie, aussi!

Êtes-vous de vieillir avec le public ?

PR: *Clôture de l'amour* tourne dans le monde entier depuis quinze ans. J'ai rencontré des spectatrices qui avaient 40 ans lorsqu'elles ont vu le spectacle une première fois et qui y emmènent aujourd'hui leurs enfants. Il arrive que des gens me parlent d'un de mes spectacles qu'ils ont vus il y a 25 ans! Il n'y a pas de plus belle récompense, c'est terriblement émouvant! Et c'est d'autant plus beau que ça m'arrive dans le monde entier! Je nourris passionnément ce rêve intérieur: vieillir avec le public, c'est une certitude. Or, il y a dans *Les conséquences*, au-delà de ce que ça raconte, une histoire de corps politique. C'est une histoire de l'engagement ou de la bifurcation, de la compromission, notamment à travers la critique des plus jeunes gens envers leurs parents, de leur époque, une critique qui nous concerne tous. C'est une histoire de corps à travers la vie psychique des gens, celle qui n'est pas que verbalisée, sur laquelle ce langage, ou cette pièce, veut faire le jour.

Pascal Rambert

Pascal Rambert est auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe. Directeur du T2G-Théâtre de Gennevilliers de 2007 à 2017, qu'il a transformé en centre dramatique national de création contemporaine, il est aussi auteur associé au Théâtre National de Strasbourg de 2014 à 2023, et artiste associé au Piccolo Teatro de Milan depuis 2022. En 2014, il met en scène sa pièce *Répétition* au Festival d'Automne, pour laquelle il obtiendra le Prix annuel de littérature et de philosophie de l'Académie Française; institution qui le récompensera l'année suivante pour l'ensemble de son œuvre. Chaque année, Pascal Rambert crée une dizaine de productions, en France et à l'international, qui sont ensuite présentées dans les principaux festivals et lieux culturels internationaux, notamment *Clôture de l'amour*, créé en 2011, et depuis, jouée près de 200 fois et traduit dans plus de 20 langues. En 2021, il a créé *Kotatsu* pour le Ebarra Riverside Theater au Japon, et les versions française et uruguayenne de *Finlandia* en 2024. En 2025, il crée le premier volet de sa trilogie *Les conséquences* au TNB à Rennes, pièce qui sera présentée à Alès puis Paris, dans le cadre du Festival d'Automne.

Pascal Rambert au Festival d'Automne:

2024	<i>Je te réponds</i> (Théâtre des Bouffes du Nord)
2021	<i>8 ensemble</i> avec Talents Adami (Atelier de Paris; Théâtre des Bouffes du Nord)
2014	<i>Répétition</i> (T2G-Théâtre de Gennevilliers)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025

Dossier de presse

El Conde de Torrefiel

La luz de un lago

Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mardi 4 au dimanche 16 novembre

El Conde de Torrefiel

La luz de un lago

Durée: 1h30. En espagnol, surtitré en français et en anglais

Odéon Théâtre de l'Europe
- Odéon Paris 6

4 – 16 novembre

Mar. au sam. 18h et 21h,
sauf mardi 4 nov. 21h,
dim. 15h, relâche lundi
21€ et 42€ | Abo. 16€ et 34€

Conception et dispositif El Conde de Torrefiel. Mise en scène, texte et dramaturgie Tanya Beyeler, Pablo Gisbert. Avec Mireia Donat Melús, Mauro Molina, Isaac Torres. Scénographie El Conde de Torrefiel, Isaac Torres. Espace et matériaux El Conde de Torrefiel, La Cuarta Piel. Coordination et direction technique Isaac Torres. Création lumière Manoly Rubio García. Création sonore Rebecca Praga, Uriel Ireland. Création vidéo Carlos Pardo, María Antón Cabot. Techniciens en tournée Uriel Ireland, Guillem Bonfill, Roberto Baldinelli. Production et administration Uli Vandenbergh. Production exécutive Alessandra Simeoni – CIELO DRIVE SL.

Le Festival d'Automne est coproducteur de ce spectacle et le présente en coréalisation avec l'Odéon Théâtre de l'Europe.

La dernière création de la compagnie catalane El Conde de Torrefiel nous invite à fermer les yeux pour mieux les rouvrir. Elle révèle un espace où se rencontrent l'imaginaire du spectateur et la virtuosité de ce duo de créateurs hors norme.

«Ceci est un film», annonce une voix au début de la pièce. Le texte, décliné en voix off et en surtitres, nous plonge dans quatre histoires, quatre fragments de vies: une rencontre amoureuse lors d'un concert de Massive Attack (Manchester, 1995), un rendez-vous clandestin dans un cinéma (Athènes, 2012), une soirée dans la vie d'une biologiste transsexuelle (Paris, 2024), et une première à l'opéra (Venise, 2036). Quatre histoires étrangement entrelacées, car certains sont spectateurs ou lecteurs de la vie des autres. Quatre instants qui se prolongent dans la durée des récits inbriqués. Sur une scène dont le dépouillement et l'abstraction cristallisent notre imaginaire, la bande-son omniprésente scande les déplacements d'une scénographie composée de panneaux et d'écrans, qui voilent autant qu'ils révèlent. Dans *La luz de un lago* (La lueur d'un lac), Tanya Beyeler et Pablo Gisbert aiment brouiller les pistes, pour mieux interroger ce qui nous définit comme spectateurs.

**ODÉON THÉÂTRE
DE L'EUROPE**

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Odéon Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
presse@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 57

Le mouvement, le son et les mots sont les trois piliers de votre travail. Mais, dans votre dernier spectacle, *La luz de un lago* (La lueur d'un lac), le travail du son va encore plus loin que dans les précédents...

El Conde de Torrefiel: Le son est le sang de ce spectacle, on ne le voit pas, mais il passe à travers tous les organes du corps dramaturgique: les éléments scénographiques, la textualité des scènes, jusqu'au travail de la lumière qui réagit et se réverbère en fonction de l'amplification des micros. Nous avons toujours pensé que l'image sur scène est un élément incomplet. L'image scénique est à elle seule un outil dramaturgique impuissant, un élément théâtral insuffisant pour la communication entre la pièce et le public. Ce n'est qu'à travers le son, poussée par le son, que l'image vibre et se réverbère jusqu'à atteindre le public; elle se déplace, survole la salle et dépasse sa composition initiale. Pour nous, le son est l'onde qui propage l'image. Le son – qu'il s'agisse de musique, de bruit, d'environnement sonore ou de mots prononcés – élève l'image et la sort de son état inerte pour l'installer dans le cerveau de la spectatrice et du spectateur par le biais des différentes ondes de fréquence. Cette première image se met alors à germer dans leur cerveau et crée une troisième image. Pour qu'une image se libère de sa pierre tombale visuelle et rejoigne l'expérience subjective de la spectatrice et du spectateur, pour qu'elle puisse passer de la scène à la mémoire du public, elle a besoin du son, d'être embrassée par le son, qui est le tempérament de l'image, sa tridimensionnalité, son corps en mouvement. Quand nous travaillons sur un nouveau spectacle, c'est ce principe qui régit la façon dont nous envisageons les images sur scène.

Quel rôle jouent les images projetées tout au long du spectacle?

ECT: La création de *La luz de un lago* repose sur la question suivante: « À quoi ressemblerait une pièce de théâtre où le son l'emporterait sur l'image? ». Cette pièce se veut la réponse à cette question, elle a été conçue en donnant la priorité à ce que l'on entend sur ce que l'on voit, afin d'activer les images par le biais du son. Nous avons l'intention de monter une pièce où l'expérience de la vision serait indéfinie, floue, incomplète, où l'image serait renforcée et activée par la dramaturgie sonore: la musique, les environnements sonores, les vibrations qui affectent physiquement les corps dans la salle. Les images numériques projetées sur scène ont été soumises à un effet *glitch*, elles sont floutées, sont un mélange de couleurs, des images qui ont pour fonction non pas de montrer, mais d'impressionner. Elles servent à représenter le langage visuel comme un moyen incomplet de connaissance: des images brisées, qui s'effritent, qui tombent en morceaux, qui sont le spectre d'une image spectaculaire. Ce que l'on entend est la bande-son d'un film raconté en voix off, que l'on peut aussi lire sur écran, et le cerveau du spectateur est comme un studio de montage. Chacun se fait son propre film, comme on dit.

Quel est le statut de cette voix off qui n'est pas liée à un corps présent sur scène?

ECT: Question intéressante, car elle montre une relation spectatorielle conflictuelle avec cette voix. Lors des

premières représentations, la voix narrative était une entité éthérée, sans identité autre que le genre féminin insinué par le timbre de voix; elle s'adressait au public via les enceintes placées dans le théâtre. Dans une critique, il a même été question d'une voix créée à l'aide de l'intelligence artificielle. C'était problématique, car un autre axe thématique de la pièce est la matérialité et ses possibilités de signification et de représentation, une matérialité qui s'articule à travers les corps et les éléments de la scénographie. Il manquait à la voix cette matérialité. Nous avons donc ajouté quelqu'un sur scène pour introduire le texte du prologue: une figure féminine qui entre avec un micro et des lunettes de soleil – tel un Tirésias qui viendrait annoncer ce qui va se passer dans la pièce – avant de disparaître, engloutie par la scénographie. Puis la première histoire débute. Dès lors, l'écho de cette présence – qui a pour mission d'énoncer le prologue – sert d'écho visuel à la voix qui se fait entendre, dont on peut désormais dire qu'il s'agit d'une narratrice qui a un corps.

Plusieurs histoires et plusieurs époques s'entrecroisent sur scène: 1995, 2012, 2024 et 2036. Est-ce une nouvelle variante de la « plasticité du temps » que vous avez déjà évoquée à propos de vos précédents spectacles?

ECT: La plasticité du temps est une question fascinante et inépuisable. Dans *La Plaza* (La Place, 2018), nous arrêtons brusquement le temps dans la première scène, pendant 45 minutes, pour ancrer le public dans un présent gravitationnel. Dans *Guerrilla* (2016), nous situons le public dans un futur proche pour imaginer les conséquences d'un conflit guerrier. Dans *Ultraficción 1 / Fracciones de tiempo* (Ultrafiction 1 / Fractions de temps, 2021) que l'on a présenté au Festival d'Automne, le public, installé en pleine nature, observe le coucher du soleil pendant que la pièce se joue, comme cela se passait aux débuts du théâtre, en Grèce. Le cœur du théâtre, ce qu'il y a en lui de plus précieux, c'est le temps, sa plasticité et son mystère. Le théâtre ne peut pas lutter contre les rythmes des nouvelles technologies, mais il conserve toute sa force lorsque, dans un spectacle, le temps est réel et qu'il assume le premier rôle, pour disparaître à nouveau, devenu fiction. C'est magique. Lorsque le théâtre oublie ses origines, il prend le risque de disparaître parce qu'il ne peut pas rivaliser en termes de sophistication technologique. Son pouvoir réside dans son caractère fondateur; il est le premier temple de la fiction, et ses fondements sont des jeux conceptuels basés sur le temps: tout ce qui se passe est un mensonge, mais en réalité, ce qui se passe est toujours vrai. Dans *La luz de un lago*, nous avons choisi quatre dates, une pour chaque histoire, et chaque histoire se trouve à son tour à l'intérieur d'une autre histoire, elles ne sont pas indépendantes les unes des autres. Ce sont des histoires logées les unes dans les autres, comme des poupées russes. Il s'agit d'une mise en abyme narrative. C'est du temps dans le temps. Des gens à l'intérieur des gens. Des villes à l'intérieur des villes, des yeux à l'intérieur des yeux, comme il y a des mots à l'intérieur des mots, et des émotions à l'intérieur d'autres émotions. Des mondes subatomiques, à l'intérieur de notre monde, à l'intérieur de mondes galactiques.

| Quelle place occupe *La luz de un lago* dans votre parcours théâtral ?

ECT : Après quinze ans à faire du théâtre, nous cherchons de nouvelles possibilités esthétiques sur d'autres supports ou formes artistiques: le son, le performatif, l'installation. En avril 2026, nous allons créer un spectacle, qui sera programmé par le Centro Dramático Nacional de Madrid, ce sera la première fois qu'un théâtre national espagnol nous invite pour une nouvelle création. Elle marquera le début d'une nouvelle étape de recherche, qui porte sur le sang humain en tant qu'élément universel; un fleuve rouge qui ne peut pas encore être fabriqué ou reproduit par des machines. Le sang comme un voyage dans le temps, et son extraction et sa transfusion comme un acte réel et performatif où une personne, par solidarité, dans un acte désintéressé, offre son sang à un autre être humain qu'elle ne rencontrera jamais. Le théâtre nous semble être un lieu idéal pour parler de sang et de transfusion, réelle ou symbolique.

El Conde de Torrefiel

El Conde de Torrefiel, dirigé par les dramaturges Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, est un projet artistique créé et basé à Barcelone depuis 2010. Les créations du collectif s'appuient sur une recherche dans laquelle coexistent de multiples disciplines, et abordent des questionnements aussi variés que la notion de temporalité immédiate ou les liens existants entre la rationalité et le sens que le langage donne aux choses. Le Festival d'Automne accompagne le travail du collectif depuis 2016 et la pièce *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* (*La possibilité qui disparaît face au paysage*), présentée au Centre Pompidou. En 2018, El Conde de Torrefiel crée son septième spectacle, *La Plaza*, qui aura le droit à un spin-off l'année suivante, *Kultur*, dans le cadre du Festival Actoral à Marseille. Suivent en 2020 *Los protagonistas* (*Les protagonistes*) présenté à Genève, puis *Se respira en el jardín como en un bosque* (*On respire dans le jardin comme dans une forêt*). En 2021, le collectif débute un nouveau cycle et présente *Ultraficción nr. 1* au Santarcangelo Festival en Italie, puis en 2022 *Una imagen interior* (*Une image intérieure*) au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. En 2023, El Conde de Torrefiel présente *Ultraficción nr. 1* en ouverture du Festival d'Automne, ainsi que *MANIFESTO SONORO*, une occupation sonore qui se décline sous différentes formes à la Maison des Métallos.

El Conde de Torrefiel au Festival d'Automne:

2023	<i>Ultraficción nr. 1</i> (Pelouse de Reuilly) MANIFESTO SONORO (Maison des Métallos) <i>Cuerpos Celestes</i> <i>Escuchar al médium</i> <i>Fuego</i> <i>Guerilla</i> <i>Se respira en el jardín como en un bosque</i> <i>Un lugar sin límites</i>
2022	<i>Una imagen interior</i> (Points communs, La Villette)
2018	<i>La Plaza</i> (Centre Pompidou)
2016	<i>La posibilidad que desaparece frente al paisaje</i> (Centre Pompidou)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Satoko Ichihara

KITTY

Maison de la culture du Japon à Paris
Du jeudi 6 au samedi 8 novembre

Théâtre

Satoko Ichihara

KITTY

Durée : 1h50. En japonais, chinois (cantonais) et coréen, surtitré en français et en anglais. Première française

Maison de la culture du Japon à Paris 6 – 8 novembre

Jeu. ven. 20h, sam. 15h et 20h.
8 € à 20 € | Abo. 8 € à 18 €

Textes et mise en scène Satoko Ichihara. **Avec** (en cours) Erika Hiruta, Kiki Hanaka, Yuka Hanamoto (Yuka Hanamoto × Moe Matsuki). **Musique** Masamitsu Araki. **Costumes** Shie Minamino (Osushi). **Scénographie** Tomomi Nakamura. **Lumière** Rie Uomori (kehaiworks), Hitomi Kiuchi. **Son** Takeshi Inarimori. **Vidéo** Kotaro Konishi. **Régie scène** Aiko Harima. **Création et distribution originale** Birdy Wong Ching-yan (Artocrite Theater), Soo-yeon Sung (Creative VaQi), Yurie Nagayama (Seinendan).

La Maison de la culture du Japon à Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation. Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa.



Après le retentissant *Yoroboshi: The Weakling* présenté au Festival en 2024, la dramaturge et metteuse en scène Satoko Ichihara sonde avec audace et subtilité les tabous et contradictions sexuelles de la société japonaise. Dans sa nouvelle création, *KITTY*, elle imagine une société peuplée de chats blancs, un univers parallèle effroyablement proche du nôtre.

Satoko Ichihara écrit et met en scène des pièces qui interrogent les attitudes humaines, la physiologie du corps et le malaise qu'ils génèrent, élaborant au fil de ses créations une réflexion sur la généalogie de la violence. Avec *KITTY*, elle explore les excès d'une société contemporaine où la surconsommation, le patriarcat et le capitalisme façonnent les comportements et les désirs. Jouant sur le sens du mot « kawaii » (mignon), elle y trace avec humour et finesse une analogie entre le traitement réservé aux animaux et l'objectification des femmes, se basant sur des recherches sur le trafic sexuel, la position de la femme dans la société actuelle et la consommation de viande. Créée à l'origine avec des comédiennes natives du Japon, de la Corée du Sud et de Hong Kong, cette pièce énergique et satirique – ici avec des comédiennes japonaises uniquement – agit comme une onde de choc : une redéfinition radicale de la vie et de la sexualité.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Maison de la culture du Japon à Paris

Aya Soejima
a.soejima@mcjp.fr

Quelle a été votre source d'inspiration pour ce spectacle ? Vous avez notamment voyagé en Corée, et rencontré des travailleuses du sexe.

Satoko Ichihara: J'ai eu envie d'aller à leur rencontre après ma lecture du livre *Le trou noir du trafic sexuel* de la militante coréenne abolitionniste Shin-Park Jin-young. Pour elle, les travailleuses du sexe sont avant tout des victimes, alors que de mon côté, j'avais lu des livres qui défendaient leurs droits au même titre que les autres travailleuses. À Séoul, dans le quartier de Yeongdeungpo où se concentrent les activités de prostitution, je suis passée devant une cabine dédiée aux relations sexuelles. En jetant un coup d'œil à l'intérieur, j'ai remarqué un rideau arborant comme motif une fameuse mascotte de chat blanc commercialisée dans le monde entier. À ce moment-là, ses yeux noirs ont croisé mon regard. Ce personnage n'existe qu'en tant que produit, il est un symbole de la société de consommation. Or, dans ce monde où tout est commercialisable, il m'a semblé naturel que le sexe devienne aussi un produit. Cette mascotte est donc à l'origine de mon inspiration pour *KITTY*.

Pourquoi avoir choisi de créer la pièce avec trois comédiennes de pays asiatiques différents (Japon, Corée du Sud, Hong Kong) ?

SI: J'avais noué une amitié avec deux des actrices sur un autre projet en 2018. Nous avons constaté que, malgré notre ressemblance physique, notre appartenance à la même génération ou nos références culturelles communes, nous avons des opinions différentes sur le travail du sexe et la pornographie. En outre, une particularité de cette mascotte de chat est qu'elle n'a pas de bouche. Quand on possède un produit où elle est représentée, on peut donc la faire parler dans sa langue à soi, et projeter sur elle ses propres émotions. C'est pour toutes ces raisons qu'il m'a paru intéressant de monter *KITTY* avec trois comédiennes d'origines différentes qui incarnent le même personnage. Comme la mascotte, le personnage de la jeune femme sur scène est vide, et acquiert un contenu avec les voix qui se superposent à elle.

Comment l'intelligence artificielle (IA) a-t-elle été utilisée afin de dissocier la voix et le corps des interprètes ?

SI: Nous avons fourni à une IA un échantillon de la voix de chaque actrice. Cette IA a ensuite produit des enregistrements du texte dans les trois langues, et avec les trois voix, qui ont finalement été remixées par notre créateur sonore, Masamitsu Araki, pour donner ce que vous entendez dans le spectacle. Pour les mouvements, nous avons utilisé une technologie de motion capture sur une première proposition corporelle des interprètes. Nous avons décalé sur ordinateur les positions des capteurs par rapport à la réalité: par exemple, le capteur de la tête était placé sur l'épaule, et ainsi de suite. Cela a produit un mouvement complètement désarticulé, que les interprètes reprennent telle une chorégraphie dans le spectacle. En combinant la voix synthétique et le mouvement remanié, je souhaitais créer un état dans lequel les acteurs sont complètement vides, telle une mascotte commerciale. Cette approche se situe également dans la continuité de ma

création précédente, *Yoroboshi: The Weakling* (présentée en 2024 au Festival d'Automne au T2G), dans laquelle les interprètes manipulaient des poupées. Bien que les trois actrices aient contribué au moment de la création, le résultat final est une pièce dont les interprètes sont interchangeables. Cet automne, pour des raisons de planning, nous avons ainsi fait appel à trois comédiennes japonaises. Ce sera donc une expérimentation importante pour vérifier si ce concept fonctionne.

Dans le spectacle, le personnage principal exprime à plusieurs reprises qu'il est « impossible d'échapper à la pornographie ». Qu'entendez-vous par là ?

SI: Le marché japonais de la pornographie est l'un des plus importants au monde. Il y a une grande diversité de productions, et il n'existe aucune scène de la vie quotidienne qui n'ait pas été détournée dans un film pornographique. De manière générale, il n'y a rien dans cette société qui ne soit pas lié au sexe ni à la consommation. Cette phrase renvoie ainsi à ce double phénomène: tout est fait pour susciter en permanence notre désir, sexuel ou de consommation. Il n'y a nulle part où se réfugier.

La pièce établit un lien entre notre rapport à la sexualité, et notre rapport aux animaux et à la consommation de viande. Qu'est-ce qui a suscité ce rapprochement ?

SI: Pendant mes recherches en Corée, j'ai vu des travailleuses du sexe attendre leurs clients dans des vitrines éclairées par une lumière rouge. Or, la même lumière était utilisée pour éclairer la viande crue sur les étals de boucherie. Ainsi, ce sont deux lieux où l'on vend de la chair, humaine ou animale. De la même façon, dans le langage, nous utilisons le lexique de l'alimentation pour parler de sexualité, par exemple avec le verbe manger pour désigner certains actes, ou l'expression « plaisir charnel ».

Avec ces personnages de chats blanc inspirés de cette mascotte, vous travaillez sur le concept de *kawaii*, traduit par plusieurs mots en français (mignon, adorable...). Qu'est-ce que ce mot évoque pour vous ?

SI: Le mot *kawaii* évoque dans le langage courant quelque chose de mignon, et par extension d'enfantin et de faible. Mais, pour moi, cela évoque au contraire quelque chose de fort, de volontaire, qui est relié à la notion de survie. En effet, certains animaux gardent leurs caractères juvéniles, notamment pour être protégé, ce qu'on nomme la néoténie. C'est aussi pour cela que les enfants ont une proportion physique « mignonne » qui suscite en nous une envie de prendre soin d'eux. C'est le fruit d'une stratégie de survie. La mascotte de chat blanc n'est pas un personnage faible: c'est justement son apparence *kawaii* qui l'a placé au sommet de la pyramide en la rendant adorable. Et peut-être que les filles qui possèdent des produits à son effigie ont le sentiment de partager cette force avec elle.

Que sont les *host clubs*, et pourquoi avoir voulu parler de ce phénomène ?

SI: Je ne pouvais pas parler de prostitution sans parler des *host clubs*. Dans le quartier de Kabuki-chō à Tokyo, se

trouvent de nombreux bars à hôtes dans lesquels des hommes divertissent des femmes. Depuis quelques années, d'innombrables femmes, parfois mineures, finissent par se prostituer pour payer le coût extravagant de ces clubs, ou des travailleuses du sexe s'endettent en les fréquentant. Elles cherchent à obtenir l'amour de ces garçons. Et dans cette ville, tout peut s'acheter, sauf l'amour inconditionnel.

Satoko Ichihara

Née en 1988 à Osaka, Satoko Ichihara est dramaturge, metteuse en scène, romancière et directrice artistique du Kinosaki International Arts Center (KIAC). Après avoir étudié le théâtre à l'université, elle devient directrice de la compagnie théâtrale Q, qu'elle dirige depuis 2011. Elle écrit et met en scène des pièces qui traitent du comportement humain, de la physiologie du corps et du malaise qui entoure ces thèmes, en utilisant langage et sensibilité physique. Elle reçoit en 2011 le prix d'art dramatique de la Fondation des arts Aichi pour sa pièce *Insects*, et publie en 2019 son premier recueil de récits, *Mamito no tenshi (L'ange de Mamito)*. La même année, elle crée la pièce *The Bacchae-Holstein Milk Cows* à la Triennale d'Aichi 2019, pour laquelle elle remporte le 64^e prix d'écriture dramatique Kishida Kunio. En 2021, elle coproduit *Madama Butterfly*, avec le Theater Neumarkt de Zurich, avant d'être présenté au Zürcher Theater Spektakel, au SPIELART Theatre Festival (Munich) et au Wiener Festwochen. En 2023, Satoko Ichihara montre pour la première fois sa pièce *Yoroboshi: The Weakling* au Theater der Welt 2023 (Francfort), puis au Festival d'Automne et au Kunstenfestivaldesarts en 2024.

Satoko Ichihara au Festival d'Automne:

2024 *Yoroboshi: The Weakling*
(T2G Théâtre de Gennevilliers)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Hubert Colas, Sonia Chiambretto Superstructure

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN
Du jeudi 6 au samedi 22 novembre

Hubert Colas, Sonia Chiambretto Superstructure

Durée: 1h50 avec entracte. À partir de 15 ans

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN 6 – 22 novembre

Mar. au ven. 20h, sam. 18h, dim. 15h,
relâches lun. et mar. 11 nov.
8€ à 35€ | Abo. 8€ à 20€

Superstructure, librement adapté des deux premières parties du livre *Gratte-ciel* de Sonia Chiambretto (édition L'Arche, 2021).
Adaptation, mise en scène et scénographie Hubert Colas. Avec (en cours) Ahmed Fattat, Isabelle Mouchard, Perle Palombe, Nastassja Tanner, Manuel Vallade. Son Frédéric Viénot. Vidéo Pierre Nouvel. Lumières Fabien Sanchez, Hubert Colas. Costumes Fred Cambier. Assistante à la scénographie Andrea Baglione. Assistantes à la mise en scène Lisa Kramarz, Salomé Michel. Régie générale Nils Doucet. Régie vidéo Hugo Saugier.

Le Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Pensée dans les années 1930 par Le Corbusier, une Cité Radieuse d'Alger – baptisée Obus – devait s'articuler autour d'un immeuble de dix-huit kilomètres. Quatre-vingt-dix ans plus tard, le projet ne verra jamais le jour, mais c'est dans cette ville dystopique, superposée au réel, que Sonia Chiambretto et Hubert Colas situent *Superstructure*.

Comment porte-t-on dans son corps les fantômes des récits d'un passé traumatique et d'une population déracinée? Toujours avec une langue brute et musicale et en explorant une démarche qui lui est singulière, la poétesse et écrivaine Sonia Chiambretto poursuit sa quête de l'identité en interrogeant les témoignages et documents d'archives qu'elle a collectés. Dans un récit documentaire qui croise les médiums sur scène, Hubert Colas et Sonia Chiambretto font émerger des figures dont la polyphonie compose une traversée de l'histoire de l'Algérie contemporaine. Il y est question de la décennie noire (1990-2000), des événements de la guerre civile (1957 à 1962), mais également de demain. Le désir fou d'un avenir meilleur y est très sensible. À l'opposé de tout didactisme, transparaît une pensée en mouvement. Entre fable architecturale et projet mémoriel, *Superstructure* révèle comment les constructions coloniales marquent à la fois l'histoire d'un pays et l'intimité de ses habitants et habitantes.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN

Bureau Nomade
Patricia Lopez
06 11 36 16 03
Estelle Laurentin
06 72 90 62 95
bureau@bureau-nomade.fr

Le titre du spectacle invite à une double lecture, entre structures physiques et symboliques. Selon vous, comment les architectures qui façonnent le paysage résonnent-elles avec les structures mentales et psychologiques ? Quels liens peut-on établir entre ce qui marque l'espace et ce qui marque l'esprit ?

Hubert Colas : À l'origine, Sonia Chiambretto travaillait depuis plusieurs années sur un texte qu'elle avait intitulé *Superstructure*. Lorsque nous avons entamé les répétitions, ce titre s'est naturellement imposé pour le spectacle. Puis, au moment de la publication du texte, Sonia a finalement choisi de le renommer *Gratte-Ciel*. La notion de superstructure évoque pour moi une idée très présente dans l'écriture : celle d'un corps fantôme, en l'occurrence celui de Le Corbusier, qui incarne mentalement le corps du colonialisme qui s'infiltré et se balade dans les espaces mentaux. L'architecture – qu'elle soit réelle ou fantasmagorique, comme dans le texte de Sonia – devient le vecteur de ces corps fantômes. Quand on se rend à Alger, par exemple, le colonialisme est palpable dans l'espace urbain, précisément à travers les formes architecturales. Le Corbusier, même s'il n'a jamais rien conçu à Alger, y est présent à travers l'héritage de ses disciples, qui ont construit des formes de cités radieuses à la « mode Le Corbusier », comme ça pouvait beaucoup se faire à l'époque. Je trouve très intéressant que le texte de Sonia entretienne cette relation avec une projection mentale, presque hallucinée, de corps qui traversent les structures architecturales. Les acteurs et actrices, tout comme le public, peuvent alors ressentir une sensation intime, diffuse, celle d'une âme qui ne nous appartient pas, mais qui circule en nous, réveille des émotions, des traumatismes ou des formes de ce genre.

Plus largement, votre travail semble entretenir un lien très fort avec l'architecture, et plus généralement avec la question de l'espace. En quoi ces deux notions influencent-elles votre désir de théâtre ?

HC : J'y suis particulièrement sensible. Avant même de commencer les répétitions, je sais déjà dans quel espace le spectacle va se dérouler. Être scénographe, c'est précisément cela : créer un espace dans lequel une parole va pouvoir émerger. L'architecture est ce qui crée la circulation imposée et structurée des êtres et des corps dans une ville là où la nature propose un rapport plus fluide, plus libre au mouvement. Dans chaque spectacle que je crée, la première question que je me pose est : dans quel espace cette parole doit-elle s'articuler ? Et cette question entraîne immédiatement une projection mentale, parfois même fantasmagorique. Le lieu dans lequel on implante un décor, une parole, un geste, implique déjà tout un imaginaire. Par exemple, cela faisait très longtemps que je voulais que *Superstructure* soit joué à Nanterre. Cette ville qui à un moment donné a incarné une certaine idée de la modernité, entre grands ensembles et bidonvilles. Cette partie de Paris porte des corps fantômes qui pour moi font résonner quelque chose chez les habitants de ces quartiers là. Tout ça s'imbrique.

Le spectacle traverse une part essentielle de l'histoire contemporaine de l'Algérie. Que symbolise, politiquement et symboliquement, la présence sur scène des soldats français ?

HC : C'est une partie de l'Histoire qui est assez rarement relatée. On parle rarement des soldats du contingent envoyés en Algérie, de ces jeunes hommes à qui l'on avait inculqué une propagande : celle d'une Algérie considérée comme territoire français et d'une révolte populaire à réprimer. Une fois sur place, beaucoup ont découvert une réalité brutale : celle d'un État français commettant des atrocités comparables, dans leur violence, à celles perpétrées par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette prise de conscience est fondamentale dans le texte. Inscrire cette parole sur scène, c'est aussi rappeler que la colonisation n'a pas pris fin avec l'indépendance. L'historicité permet de comprendre comment l'Algérie reste marquée par des formes de domination postcoloniales qui se rejouent à travers ses propres élites, reproduisant des schémas d'asservissement. Alors, entendre sur scène un soldat français dire : « nous sommes en train de commettre une injustice », c'est pour moi fondamental. Cela permet de faire émerger une autre mémoire, pour sortir de la fiction selon laquelle nous aurions transmis une culture à des peuples qui n'en auraient pas eu.

Comment faire exister au plateau cette violence, cette histoire des déracinés ?

HC : Dans la première partie, il ne s'agit pas véritablement d'un déracinement, mais plutôt de tentatives de déracinement. Il est davantage question d'une quête de ce que fut la culture ancestrale, que d'un arrachement au sens strict. Tout cela s'incarne fortement dans le travail mené avec les acteurs, notamment à travers la transmission intergénérationnelle et la manière dont celle-ci éclaire leur rapport au présent. Les uns et les autres sont en mesure de générer un champ mémoriel qui, bien que parfois éloigné du texte, produit une résonance intime. Leur présence même devient source d'émotion, activant l'écriture et suscitant une réception sensible du public, qui l'associe littéralement à ce que dit le texte.

Vous avez déjà collaboré avec Sonia Chiambretto, dont l'écriture se caractérise par une langue stratifiée. Elle fait écho au titre *Superstructure*, évoquant des couches linguistiques superposées. Comment abordez-vous cette langue dans le spectacle ? Et en quoi ces strates permettent-elles, selon vous, de faire ressurgir des souvenirs ou des traumatismes enfouis ?

HC : L'écriture de Sonia porte également en elle une dimension intime : elle est traversée par son histoire familiale, une histoire sur laquelle elle ne s'était pas préalablement exprimée. Son père était algérien. Le texte a donc aussi un corps caché, nourri de ce que la culture familiale transmet et de ce que, en tant qu'héritière de cette histoire, sans avoir elle-même vécu le colonialisme ni la vie en Algérie, elle s'autorise ou non à exprimer à travers les mémoires familiales. Ce texte vit de ces mémoires, et se construit dans une forme de fragmentation, nourri d'entretiens, d'archives, de voix multiples.

De mon côté, il m'importait que le propos ne se limite pas uniquement à la question algérienne, mais qu'il puisse aussi englober d'autres réalités du Maghreb, et plus largement les formes d'oppression encore à l'œuvre dans cette région. Ces champs de mémoire sont ensuite activés avec les acteur-ices, selon ce que je peux me permettre de solliciter de leur propre histoire, de leur rapport intime à ces mémoires.

La création de ce spectacle a-t-elle transformé votre rapport à l'Algérie ?

HC : Sans doute il s'est éclairci, notamment dans la compréhension plus fine de ce que vit le peuple algérien aujourd'hui. Sur un plan plus personnel, ce texte résonne de manière particulière pour moi, dans la mesure où mon grand-père était algérien. Il existe donc en moi un lien profond avec ce pays sans que j'en connaisse exactement les tenants et les aboutissants. Une partie de ma famille, que je ne connais pas, vit encore en Algérie. Ce projet a été pour moi une manière d'entrer en résonance avec une mémoire intime, d'écouter de façon sensible des émotions souterraines que je n'avais jamais entièrement formulées. Ce sont des émotions qui circulent, parfois sans mots, dans l'espace du plateau, entre les interprètes, et qui ont cette capacité à éveiller une interrogation chez le public.

Propos recueillis par Jules Adam-Mendras, juin 2025.

Hubert Colas

Hubert Colas est auteur, metteur en scène et scénographe. Il fonde Diphthong Cie en 1988, au sein de laquelle il crée ses propres textes, notamment *Temporairement épuisé* (1995), *Nomades* (1996), *La Brûlure* (2001), *La Croix des oiseaux* (2003), *Sans faim* (2006), *Le Livre d'or de Jan* (2009) et *Texte M...* (2017). Il met également en scène des textes d'autrices et auteurs contemporains tels que Sarah Kane, Martin Crimp, Rainald Goetz, Annie Zadek, Christine Angot ou Witold Gombrowicz. Depuis 2005, il mène une collaboration artistique étroite avec l'autrice Sonia Chiambretto. Ensemble, ils développent une œuvre scénique singulière, où se croisent documentation, oralité, polyphonie et engagement politique. Parmi leurs projets communs figurent *Chto, interdit aux moins de 15 ans* (2005), *Mon képi blanc* (2007), *Douze sœurs slovaques* (2009) – réunis ensuite dans la trilogie « *Chto* » – *Gratte-ciel* (2013) et *Superstructure* (2022), créée à la MC2: Grenoble. En 2001, Hubert Colas fonde à Marseille le festival Actoral, qu'il dirige depuis.

Sonia Chiambretto

Sonia Chiambretto est autrice d'une œuvre poétique qui décloisonne les genres. Elle développe une langue brute et musicale, qu'elle nomme « langues françaises étrangères », interrogeant identité, pouvoir et altérité. Ses textes sont mis en scène par Hubert Colas : *CHTO* (2005), *Mon képi blanc* (2007), *12 Sœurs slovaques* (2009), *Superstructure* (2022) ; par Rachid Ouramdane *Polices !* (2011), ou interprétés par elle-même. En résidence à Montévidéo (Marseille), elle écrit plusieurs de ces pièces. En 2023, elle présente *Oasis Love* au Festival d'Automne à Paris, à Théâtre Ouvert. Elle a aussi conçu, avec Vincent Hanrot et Christèle Huc, des dispositifs artistiques in situ. La pièce *Gratte-Ciel* (2021), point de départ de la création d'Hubert Colas donne naissance à *Superstructure* (2022). Les textes de Sonia Chiambretto sont publiés aux éditions de l'Arche, chez Actes Sud-Papiers et aux éditions Nous ; elle a également à son actif plusieurs contributions dans des revues de poésie, dont Action Poétique, IF, Espace(s) et Grumeaux.

Sonia Chiambretto au Festival d'Automne :

2023 *Oasis Love* (Théâtre Ouvert)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025

Dossier de presse

Philippe Quesne

Le Paradoxe de John

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers
Du vendredi 7 au dimanche 16 novembre

Théâtre de la Bastille
Du mercredi 26 novembre au samedi 6 décembre

Théâtre

Philippe Quesne

Le Paradoxe de John

Durée estimée: 1h30. Première mondiale

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers	7 – 16 novembre
	Mer. au ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h, relâches lun., mar. 8 € à 25 € Abo. 8 € à 15 €
Théâtre de la Bastille	26 novembre – 6 décembre
	Lun. au ven. 20h30, sam. 18h, relâche dim. 8 € à 26 € Abo. 8 € à 19 €

Conception, mise en scène et scénographie Philippe Quesne. Avec (en cours) Marc Susini, Isabelle Angotti, Veronika Vasylieva-Rije. Textes originaux Laura Vazquez. Costumes Anna Carraud. Technique et construction François Boulet, Marc Chevillon. Son Félix Perdreau. Production Alice Merer.

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers, le Théâtre de la Bastille et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.



En partenariat avec France Inter



Philippe Quesne prolonge ses rêveries sur la place de l'art dans notre vie quotidienne avec une création pour quatre interprètes et des invités, où inventions plastiques et musicales répondent aux circonvolutions de poèmes originaux de Laura Vazquez.

Le Paradoxe de John ravive le souvenir d'une des premières pièces du metteur en scène, composant avec elle un diptyque, à 18 ans d'intervalle. En 2007, *L'Effet de Serge* campait un être solitaire qui, dans son appartement, organisait chaque dimanche des spectacles pour ses amis. Ses miniatures – une à trois minutes – dessinaient un imaginaire poétique et drôle mais aussi un territoire étrange où coexistaient la solitude de l'inventeur mélancolique et l'amitié de son cercle de spectateurs patients. De cette tension entre quête obsessionnelle et besoin de partage émergeant aujourd'hui les péripéties d'un personnage affairé à l'aménagement d'une galerie d'art, entouré de ses convives. De l'effet au paradoxe, subsiste l'esprit d'un théâtre de proximité avec le public, témoin d'une composition polyphonique pour humains et non humains. Les textes de la poète et romancière Laura Vazquez en habitent le livret, prolongement évident d'une collaboration entamée avec *Fantasmagoria* et *Le Jardin des Délices*, deux pièces présentées au Festival d'Automne en 2022 et 2023.

La Commune
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL AUBERVILLIERS



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers

Myra – Yannick Dufour,
Célestine André-Dominé
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

Théâtre de la Bastille

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

Philippe Quesne

Né en 1970, Philippe Quesne étudie les arts visuels, le design visuel et la scénographie à Paris. En 2003, il fonde Vivarium Studio, une compagnie qui se veut un outil de recherche théâtrale s'appuyant sur la collaboration entre peintres, acteur.rice.s, danseur.se.s et musicien.ne.s. Sa première création, *La Démangeaison des ailes* (2003), est suivie de plusieurs spectacles, parmi lesquels *L'Effet de Serge* (2007), *Big Bang* (2010), *Swamp Club* (2013) et *Next Day* (2014), deux spectacles présentés au Festival d'Automne. De 2014 à 2021, il dirige Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national, où il crée *Le Théâtre des négociations* (2015) avec Bruno Latour, *La Nuit des taupes (Welcome to Caveland!)* (2016) et *Crash Park, la vie d'une île* (2018). Philippe Quesne est également scénographe, il participe à la Quadriennale de Prague en 2019, et crée des décors pour Gwenaël Morin (*Le Théâtre et son double*, 2020) ou Meg Stuart (*CASCADE*, 2021). En 2022, Philippe Quesne succède à Marie-Thérèse Allier en tant que directeur artistique de la Ménagerie de Verre, à Paris. La même année, le Festival d'Automne présente trois de ses spectacles, dont *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler (2021), avec le Klangforum Wien, et *Cosmic Drama* (2021), avec le Theater Basel. En 2023, il présente *Le Jardin des délices* à partir de textes originaux de la poétesse Laura Vazquez.

Philippe Quesne au Festival d'Automne:

2023	<i>Le Jardin des délices</i> (MC93)
2023	<i>La Mélancolie des dragons</i> (Centre Pompidou)
2022	<i>Le Chant de la terre</i> , avec Emilio Pomàrico et le Klangforum Wien (Théâtre du Châtelet)
2022	<i>Fantasmagoria</i> (Centre Pompidou)
2022	<i>Cosmic Drama</i> (MC93)
2014	<i>Next Day</i> (Nanterre-Amandiers)
2013	<i>Swamp Club</i> (T2G; Le Forum / Le Blanc-Mesnil)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Gaëlle Bourges

La petite soldate

T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National
Du jeudi 13 au dimanche 16 novembre

Gaëlle Bourges

La petite soldate

Durée: 1h. Tout public dès 9 ans. Création 2025

T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National

13 – 16 novembre

Sam. 16h, dim. 14h.
(Scolaire jeu., ven. 10h et 14h30)
8€ à 24€ | Abo. 8€ à 18€

Conception Gaëlle Bourges. Regard extérieur Agnès Butet.
La narratrice Gaëlle Bourges. La petite soldate et la diable Poupées.
Comédienne pour la langue des signes française Lucie Lataste.
Récit en voix off Gaëlle Bourges, d'après l'œuvre de Igor Stravinsky
et de Charles Ferdinand Ramuz. Images d'archives ECPAD
(Établissement de communication et de production audiovisuelle de
la Défense) – montage Claire Ananos. Accessoires et costumes
Gaëlle Bourges, Anne Dessertine. Poupées Anne Dessertine.
Musique The Bee Gees, KrYstian, Stéphane Monteiro a.k.a XtroniK,
Walter Murphy, Igor Stravinsky. L'Histoire du Soldat Suite (Petits airs
au bord du ruisseau, Pastorale, Marche Royale, Marche triomphale du
diable). Lumière Morgane Viroli. Régie générale et lumière Tatiana
Carret. Régie son Stéphane Monteiro ou Guillaume Olmeta.
Remerciements Gilbert Teste (pour l'arbre à poupées), Josette
Vasseur Peters (pour la machine à coudre et le béret). Administra-
tion et coordination générale Os Marie Collombelle. Logistique Os
Cyann Desvaux. Production et diffusion Isabelle Morel – Fabrik
Cassiopée Paris

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

En fuite vers son pays, où l'attendent son père et sa fiancée, une soldate croise la diable. Gaëlle Bourges recontextualise le drame de Stravinsky et Ramuz en un solo avec deux poupées, sur une bande originale électro-disco. Avec tact, *La petite soldate* interroge tous les âges sur la place de l'art dans nos vies, ainsi que l'impact de la guerre, le rapport à l'éthique et au bonheur.

Connue pour son approche déconstructive des œuvres d'art, Gaëlle Bourges se tourne vers le mimodrame composé par Igor Stravinsky sur un texte de Charles Ferdinand Ramuz en 1917, *Histoire du soldat*. La chorégraphe féminise les personnages, transpose la Grande Guerre à une guerre décoloniale, transforme l'amour hétérosexuel en amour lesbien, et prolonge la réflexion sur l'éthique et le bonheur qui traverse le texte original. Deux poupées de chiffon mou aux visages sans trait, grandeur nature, figurent la soldate et la diable, et s'animent grâce à la performeuse-narratrice sur un plateau bordé d'une piste disco, accompagnées d'une bande son composée par KrYstian et XtroniK. Aujourd'hui encore, il est essentiel d'entendre les questions que soulève l'œuvre: peut-on vraiment se remettre d'une guerre? Et sans l'art, que nous reste-t-il?

T2G

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National

Philippe Boulet
philippe.boulet@tgcdn.com
06 82 28 00 47

Dans votre adaptation de *L'Histoire du soldat* (1917), le mélodrame de Stravinsky et Ramuz, vous opérez des glissements majeurs : le soldat est une soldate, le Diable est une Diable, et le fiancé est une fiancée ; le violon est également un tourne-disque portatif, et la Grande Guerre est la guerre pour l'indépendance de l'Algérie. Avec ceci, advient évidemment un changement d'époque. Qu'est-ce que ces modifications permettent de réfléchir ?

Gaëlle Bourges : Comme à mon habitude, je tente de bouleverser les représentations : et si le Diable n'était pas un mâle poilu, mais une femme ? Et si une femme, partie combattre, désertait pour fuir une sale guerre et retrouver la femme qu'elle aime ? Bien que l'œuvre ait été montrée pour la première fois en 1918, elle ne dit rien de la première Guerre mondiale qui s'achève, et pourtant elle dit « tout » à mon sens ; en orchestrant la rencontre du soldat avec le Diable, en effet, le soldat perd « tout ». Cette absence de mots sur la guerre me rappelle l'absence, toujours grande, de mots sur la guerre d'Algérie. Les guerres d'indépendance et les révolutions des années 70 marquent un changement d'ère. C'est la fin des empires coloniaux, l'affirmation de la liberté des peuples, la lutte pour les droits civiques, les droits des femmes, des personnes homosexuelles, etc. J'ai grandi dans ces années-là, à la fois très loin de la libération des mœurs et dans un silence pesant sur la guerre d'Algérie : ma famille maternelle est pied-noir, et mon grand-père était militaire de carrière. Mon schéma de pensée est lacunaire, mais n'est-ce pas le cas pour tout un chacun ? Mes spectacles sont des formes de réponses aux nœuds de l'histoire : en m'y confrontant, je ne me mets pas à la place des autres, mais j'essaie d'endosser une part de la charge de ce qui fait mal.

Vous travaillez régulièrement avec des objets et des éléments scénographiques manipulés. Cette fois, vous approfondissez cette recherche en élaborant deux poupées grandeur nature en chiffon mou. Là aussi, les marionnettes « tapissent nos imaginaires », alors pourquoi ce choix, cette esthétique ?

GB : C'est d'abord un choix matériel : comme je ne pouvais pas figurer tous les rôles seule, j'ai pensé à donner forme à la soldate et à la Diable avec des poupées. Au même moment, je créais une pièce avec des étudiantes et des étudiants marionnettistes de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières, et j'y ai donc vu beaucoup de marionnettes. En fait, chacune de mes pièces crée sa propre partition d'actions qui aboutit à une technique de corps spécifique, selon les objets en présence. Pour *La petite soldate*, la technique de manipulation, assez grossière, est induite par la mollesse des poupées – faites de polochons et de traversins – qui s'affaissent lorsque je les pose. Mais en s'affaissant, elles gagnent en intensité expressive : il y a une autonomie de l'objet inanimé. Mon travail repose donc sur une attention à ne pas sur-signifier, car les objets produisent déjà une multitude de signes que je ne maîtrise pas. Je n'ai pas non plus cherché une esthétique spécifique à la marionnette, parce que je sais que l'imaginaire des spectatrices et des spectateurs travaillera seul : qu'on ait en tête les

marionnettes du théâtre de Guignol ou celles de Gisèle Vienne me convient pleinement.

Vous faites le choix de concevoir une bande son entre piano mélodique et nappes électro, et de donner à entendre des tubes de la bande originale de *Saturday Night Fever* par les Bee Gees. Qu'est-ce que cette actualisation et l'emploi du disco racontent ?

GB : Dans les années 1970, le disco embrase les *dance-floors* des discothèques, qui deviennent de véritables espaces de liberté pour les minorités racisées – le disco est d'abord une musique africaine-américaine – et pour les minorités sexuelles. Jusqu'à l'épidémie de sida et l'ère Reagan qui ouvrent les années 1980, le disco porte des revendications politiques (droits des femmes, droit des gays, etc.), puis il est largement popularisé en 1977 par le film *Saturday Night Fever*. Troquer le violon du soldat de Ramuz contre un 45 tours des Bee Gees et féminiser les personnages me semblent une manière de redonner vie au contexte de l'après-guerre d'Algérie, de rendre hommage aux années de révolte.

Depuis quelques pièces, vous intégrez à la distribution une comédienne - interprète en langue des signes française (LSF) - et une audiodescriptrice. En résonance avec votre geste artistique qui consiste à démanteler nos représentations, cette démarche inclusive vous paraît-elle aujourd'hui incontournable dans la production artistique ?

GB : Je propose des versions de mes spectacles en LSF depuis 2018 (avec Lucie Lataste) et audiodécrites depuis 2021 (avec Valérie Castan ou Lucie Béguin). Cela me semble indispensable de travailler dans ce sens aujourd'hui, et notamment pour les pièces tout public. Si aucun spectacle n'est accessible aux enfants sourds ou aveugles, comment peuvent-ils construire une relation au spectacle vivant, qui fait pourtant partie de tout bagage culturel ? Non seulement les gens concernés par des spécificités perceptives doivent pouvoir assister à des spectacles, mais aussi devenir comédiennes et comédiens, danseuses et danseurs, etc. Et pour cela, il faut déjà qu'elles et ils en aient l'idée, en assistant à des spectacles ! Lucie Lataste, qui est aussi metteuse en scène, travaille d'ailleurs pour et avec des artistes sourds depuis longtemps. Il me semble important que le monde culturel œuvre avec cœur à l'accessibilité des spectacles, même sans être concerné par une spécificité ou une autre – ici encore : endosser une part de la charge de ce qui fait mal. Or, cela implique des moyens financiers : on doit penser en amont les modalités de production pour permettre aux artistes qui créent la LSF et l'audiodescription de faire partie intégrante du spectacle, ce qui est le cas avec Lucie. Dans *La petite soldate* – qui est d'abord un solo – elle joue un vrai rôle : elle est la *disco queen* du spectacle. Sa présence – parée d'une robe qui brille de mille feux – apporte une profondeur supplémentaire au récit, parce qu'elle traduit en direct, physiquement, la langue de Ramuz.

La pièce est « une réflexion sur notre capacité à être apte, non pas au bonheur, mais à

une éthique » dites-vous. Au regard de l'œuvre, qu'en est-il aujourd'hui de notre aptitude à appliquer des principes éthiques ?

Je crois qu'*Histoire du soldat* a plus à voir avec notre relation à la musique qu'à un principe moral. En s'appropriant son instrument de musique, le Diable affaiblit tellement le soldat que celui-ci devient étranger à la communauté humaine: on le prend pour un revenant. La question serait plutôt: sans un rapport profond et personnel à l'art, qui façonne notre aptitude à se relier à autre chose que soi, a-t-on encore assez d'épaisseur pour que les autres nous voient ?

Gaëlle Bourges

Gaëlle Bourges se forme en danse classique, modern jazz, claquettes, musique, commedia dell'arte, clown et art dramatique. En 1999, elle fonde la Compagnie du K, le Groupe Raoul Batz l'année suivante, puis co-fonde l'association Os en 2005 qui, depuis, soutient ses pièces. Entre 2009 et 2012, elle crée le triptyque *Vider Vénus* qui rapproche les nus féminins de la peinture occidentale et ceux des théâtres érotiques; prolongeant ainsi un travail de dissection du regard porté sur l'histoire de l'art et l'histoire des représentations. En parallèle, elle conçoit des performances pour des musées, notamment *L'assiette d'Hubert* en 2018 au Musée de Valence. Gaëlle Bourges a été artiste compagnon à la Maison de la Culture d'Amiens, au Manège à Reims, et a été artiste associée, entre autres, au Théâtre de la Ville, au Centre chorégraphique national de Tours, à la Ménagerie de verre, à la Comédie de Valence et à L'échangeur; où elle a également été en résidence pour la saison 2016-2017. En 2021, elle montre *OVTR (ON VA TOUT RENDRE)* et *(La bande à) LAURA*, dans le cadre du Festival d'Automne, où elle présentera cette année *La Petite soldate*. Gaëlle Bourges a reçu le Prix Chorégraphie de la SACD 2024.

Gaëlle Bourges au Festival d'Automne:

2021 **OVTR (ON VA TOUT RENDRE)**
(Théâtre de la Ville – Les Abbesses, L'Onde Théâtre – Centre d'art)
(La bande à) LAURA
(T2G Théâtre de Gennevilliers – Centre Dramatique National, Palais de la Porte Dorée, Théâtre de la Ville – Les Abbesses, Théâtre Dunois, Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Talents Adami Théâtre, Lorraine de Sagazan, Guillaume Poix Lack

Théâtre des Bouffes du Nord
Du jeudi 13 au dimanche 16 novembre

Talents Adami Théâtre, Lorraine de Sagazan, Guillaume Poix Lack

Durée estimée: 1h15. Première mondiale

Théâtre des Bouffes du Nord 13 - 16 novembre

Jeu. au sam. 20h, dim. 15h
8€ à 20€ | Abo. 8€ à 15€

Conception et mise en scène Lorraine de Sagazan. Texte Guillaume Poix. Avec Fareen Aslam Mohammed Aslam, Aymen Bouchou, Marine Gramont, Mélo Lauret, Vincent Pacaud, Naïsha Randrianasolo, Nemo Schiffman, Kim Verschueren.

L'Adami et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en collaboration avec le Théâtre des Bouffes du Nord.



Lorraine de Sagazan confronte l'inusable sujet de l'amour à l'époque. Aime-t-on aujourd'hui comme on aimait il y a vingt ans? Et il y a cent ans? Que savons-nous de la jeunesse? Et que peut le théâtre face aux douleurs des relations?

Pour leur dernière création, la metteuse en scène Lorraine de Sagazan et l'auteur Guillaume Poix s'entourent de huit comédiennes et comédiens en devenir, issus du dispositif Talents Adami Théâtre. Toutes et tous ont environ une vingtaine d'années. Toutes et tous ont été sélectionnés parmi quelque 1 800 candidatures. Toutes et tous ont participé à l'élaboration de cette pièce consacrée à la passion amoureuse; son histoire, son idéalisation, ses manifestations actuelles et ses alternatives. Façon de découvrir et d'interroger comment cette nouvelle génération invente et conçoit son rapport au désir, à l'autre, à la conjugalité, et à la liberté. Après *Léviathan*, *Un sacre* et *La Vie invisible*, le duo d'artistes poursuit son travail qui mêle rencontres et entretiens, improvisation et écriture au plateau. Leur théâtre cathartique et utopiste, à la lisière de la performance et des arts plastiques, se donne pour objectif de répondre à nos attentes frustrées par le quotidien, les normes et les institutions.

THÉÂTRE
DES BOUFFES
DU NORD

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32

Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre des Bouffes du Nord

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

Lorraine de Sagazan

Lorraine de Sagazan est metteuse en scène et artiste visuelle. Formée à la philosophie et au jeu, elle se tourne vers la mise en scène en 2015 après plusieurs stages à Berlin. Elle ouvre un premier cycle d'adaptations (Noren, Ibsen, Tchekhov) interrogeant les liens entre fiction et réel. Dès 2019, avec *L'Absence de père*, coécrit avec Guillaume Poix, elle initie un second cycle fondé sur des témoignages. Ensemble, ils créent notamment *La Vie invisible* (2022) et *Un sacre* (2021). Pensionnaire de la Villa Médicis en 2022-2023, elle y développe une approche plastique: installations, performances et spectacles immersifs. Elle crée *Le Silence* à la Comédie-Française (2024), *Léviathan* au Festival d'Avignon (2024) et des installations visuelles et performative *Monte di Pietà*, *Nature Morte*, *La Défense*, *Babel* en 2024 et 2025.

Guillaume Poix

Ancien élève de l'École normale supérieure et diplômé de l'ENSATT, Guillaume Poix est écrivain. Il est l'auteur d'une dizaine de pièces publiées aux éditions Théâtrales, dont *Straight* (2014), *Et le ciel est par terre* (2017), *Tout entière* (2018), *Fondre* (2019), *Soudain Romy Schneider* (2020), jouées en France et à l'étranger. Il a traduit Crimp et Tennessee Williams, et collabore avec Manon Krüttli en Suisse. Depuis 2019, il coécrit avec Lorraine de Sagazan: *L'Absence de père* (2019), *La vie invisible* (2022), *Un sacre* (2021), *Le Silence* (2024, Comédie-Française), *Léviathan* (2024, Avignon). Auteur associé au Grand R (2020-2022), sélectionné par Arte en 2022, il a aussi collaboré au cinéma. Romancier, il a publié *Les Fils conducteurs* (2017), *Là d'où je viens a disparu* (2020), *Star* (2023), et *Perpétuité* (2025).

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Bárbara Bañuelos, Carles Albert Gasulla Hacer noche

Espace Niemeyer

Du vendredi 14 au dimanche 16 novembre

Théâtre

Bárbara Bañuelos, Carles Albert Gasulla Hacer noche

Durée: 1h50. En espagnol, surtitré en français.
Première française

Espace Niemeyer	14 – 16 novembre
Avec le Théâtre de la Bastille	8€ à 26€ Abo. 8€ à 19€ Informations et réservation sur festival-automne.com et theatre-bastille.com

Mise en scène Bárbara Bañuelos. Écriture, narration, dialogues, réflexion et travail corporel Carles Albert Gasulla, Bárbara Bañuelos. Scénographie Antoine Hertenberger, Marwan Zouein. Lumières David Picazo. Surtrirage Pamela Grillet-Paysan. Assistanat technique Olivier Vincent, Javier Espada.

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

Hacer noche, c'est traverser la nuit – celle dans un parking, celle imposée par l'exclusion. À partir du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, Bárbara Bañuelos compose un duo sensible où l'intime touche au collectif. Une réflexion scénique, pour faire entendre ce qui reste souvent dans l'ombre.

Bárbara Bañuelos est metteuse en scène et compose avec l'instabilité du secteur culturel. Carles Albert Gasulla, diplômé en philologie allemande, parle cinq langues. Un diagnostic en santé mentale le contraint à abandonner sa carrière de traducteur pour travailler comme gardien de nuit dans un parking de Barcelone. Entre solitude, poésie et lumière artificielle, il lit sans relâche et enregistre ses pensées. De cette rencontre est né un dialogue, patient, profond, qui trouve aujourd'hui sa forme sur scène. À deux, au centre d'un cercle de spectatrices et spectateurs, ils déroulent les fils d'un récit partagé, fait de fragilité, d'écoute et de résistance discrète. Leurs voix s'entrelacent autour des livres, des visages croisés dans l'ombre du parking, des figures comme Frantz Fanon ou Donna Haraway. *Hacer noche* devient alors un espace d'attention, un lieu pour penser les corps, les silences, la précarité et les mots qui tiennent debout dans la nuit.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automwne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Bastille

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

Bárbara Bañuelos

Formée entre Burgos, Madrid, Londres et New York, Bárbara Bañuelos développe un travail scénique et musical. Ses projets, ancrés dans une démarche autobiographique, explorent la mémoire, l'imagination, le temps et la frontière entre réalité et fiction, du personnel au social. En 2019, elle crée *90 dB*, sa première pièce, qui reçoit le prix Injuve. En 2020, elle conçoit *Inventory, Memories of a Vacuum Cleaner*, à partir d'objets collectés depuis plus de 20 ans, présenté au Teatro de la Abadía, au Musac, à Artium, CaixaForum, Pradillo ou Open Scene. En 2022, elle crée *My Father Was Not a Famous Russian Writer*, documentaire scénique sur le corps et la santé mentale, présenté au BAD Festival, à l'Abadía, au Mercat de les Flors, au festival IDEM, à La Casa Encendida et à Artium. *Making it Through the Night*, sa dernière œuvre, est créée en 2024. *Hacer Noche* est présenté pour la première fois en France au Théâtre de la Bastille dans le cadre du Festival d'Automne en 2025.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Ali Asghar Dashti, Nasim Ahmadpour We Came to Dance

Fondation Cartier pour l'art contemporain
Du mardi 18 au samedi 22 novembre

Théâtre

Ali Asghar Dashti, Nasim Ahmadpour We Came to Dance

Durée: 1h. En farsi, surtitré en français. Première française

Fondation Cartier
pour l'art contemporain

18 – 22 novembre

Informations et réservation
sur festival-automne.com
et fondationcartier.com

Conception, création et texte Nasim Ahmadpour. Mise en scène Ali Asghar Dashti (pour Nasim Ahmadpour). Interprètes Hamid Pourazari, Ilnaz Shabani. Avec la présence de Nasim Ahmadpour, Ali Asghar Dashti. Supervision du projet Shahram Mokri. Chorégraphie Mostafa Shabkhan. Vidéo Mohammadreza Rahmati. Lumières Nilofar Naghibsadati. Graphisme Farhad Fozouni. Technologie Jafar Hejazi. Assistanat à la mise en scène FatemeH Rouzbahani.

Le Festival d'Automne à Paris est producteur délégué de la tournée européenne de ce spectacle et le présente en coréalisation avec la Fondation Cartier pour l'art contemporain.

We Came to Dance interroge la place de l'art face à la censure. Conçue par l'autrice Nasim Ahmadpour et le metteur en scène Ali Asghar Dashti, cette performance invite le public à imaginer une danse interdite, entre mémoire, résistance et poésie.

Que signifie être danseuse ou danseur lorsque la danse est interdite ? Comment persister dans un art que l'on ne peut plus pratiquer ? Nasim Ahmadpour et Ali Asghar Dashti posent ces questions à travers une mise en scène saisissante: sur scène, deux interprètes immobiles décrivent les gestes qu'ils ou elles auraient exécutés s'ils avaient pu danser. Ces descriptions, confiées au public, recréent une chorégraphie invisible mais profondément vivante. Le spectacle entrelace ces récits avec des fragments de l'histoire iranienne: comme celle du metteur en scène Hamid Samandarian, banni des théâtres au début des années 1980, qui a décidé d'ouvrir un restaurant. À l'arrivée des premiers clients, les artistes ont eu le trac, comme s'il s'agissait d'un public qui entrait dans une salle. Dans un autre récit, un metteur en scène incarcéré se demande si le jeu théâtral qu'il met en place avec d'autres détenus pourrait leur permettre d'échapper, le temps d'un instant, à l'emprisonnement. *We Came to Dance* est un éclat de poésie et un hommage à la force de la scène.

Fondation *Cartier*
pour l'art contemporain

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Fondation Cartier pour l'art
contemporain

Sophie Lawani
sophie.lawani-wesley@fondation.cartier.com
06 43 51 30 40

Ali Asghar Dashti

Metteur en scène et enseignant, Ali Asghar Dashti est une figure active du théâtre en Iran depuis 1993. Il a signé plus de 25 mises en scène en Iran et à l'international, présentées dans divers festivals et lieux artistiques. Il est cofondateur et directeur du Don Quixote Theatre Group, et dirige également l'Institut culturel et artistique interdisciplinaire Names and Signature. Il enseigne à l'Université de Téhéran et à la Tehran Art University, et intervient régulièrement en tant que formateur, conseiller artistique et membre de jurys et comités de programmation. Ses travaux de recherche et publications portent sur les pratiques scéniques et les arts visuels. Son dernier spectacle a été créé au Kunstenfestivaldesarts 2024 à Bruxelles, puis présenté à la Triennale de Milan.

Nasim Ahmadpour

Nasim Ahmadpour est directrice de théâtre, dramaturge et scénariste. Elle a cofondé la troupe de théâtre Don Quixote Theatre Group avec Ali Asghar Dashti en 2003 à Téhéran et a écrit et/ou mis en scène huit pièces pour la troupe. En 2018, elle a remporté le prix de la meilleure dramaturge au TIFF de Téhéran. Nasim Ahmadpour a coécrit cinq courts métrages et des scénarios de longs métrages avec Shahram Mokri. *Fish & Cat* et *Careless Crime* ont été présentés à la Mostra de Venise en 2014 et 2020. Le scénario de *Careless Crime* a été nommé au festival du film Asie-Pacifique et a remporté le prix Bisato d'Oro du meilleur scénario original à la Mostra de Venise 2020. *Invasion* a été présenté au festival du film de Berlin en 2018. Les derniers scénarios de Nasim Ahmadpour sont *A Fleeting Encounter*, dont le film a été projeté au Festival du film de Luxembourg, et *Where is Ava?*, dont le film est actuellement en préproduction et sera réalisé par Romed Wyder. *Report on The Judgment Day* a été écrite et jouée dans une salle souterraine privée de Téhéran et à la Biennale Performa de New York en 2023.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Carolina Bianchi Y Cara de Cavallo The Brotherhood

La Villette Grande Halle
Du mercredi 19 au vendredi 28 novembre

Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo The Brotherhood

Trilogie *Cadela Força* – Chapitre II

Durée : 3h avec entracte. En portugais brésilien et anglais, surtitré en français. À partir de 18 ans. Ce spectacle comporte certaines scènes pouvant heurter la sensibilité du public. Musique forte, lumières stroboscopiques, fumée, nudité. Création 2025

La Villette
Grande Halle

19 – 28 novembre

Mar. mer. ven. 20h, jeu. 19h, sam. 18h,
dim. 16h, relâches lun. et ven. 21 nov.
8€ à 28€ | Abo. 8€ à 22€

Concept, textes et mise en scène Carolina Bianchi. Avec Chico Lima, Flow Kountouriotis, José Artur, Kai Wido Meyer, Lucas Delfino, Rafael Limongelli, Rodrigo Andreoli, Tomás Decina, Carolina Bianchi. Collaboration dramaturgique et recherche Carolina Mendonça. **Dialogue théorique et dramaturgique** Silvia Bottioli. Traduction anglaise Marina Matheus. Traduction française Thomas Resendes. **Direction technique, création sonore et musique originale** Miguel Caldas. **Assistanat à la mise en scène** Murillo Basso. **Scénographie** Carolina Bianchi, Luisa Callegari. **Direction artistique et costumes** Luisa Callegari. **Création lumières** Jo Rios. **Vidéos et projections** Montserrat Fonseca Llach. **Résurrection chorégraphique du prologue et conseiller mouvement** Jimena Pérez Salerno. **Caméra en direct et support artistique** Larissa Ballarotti. **Régie générale et soutien à la production** AnaCris Medina. **Assistante de production** Zuzanna Kubiak. **Directrice de production, manager tournée et communication** Carla Estefan.

La Villette – Paris et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Manifestation organisée dans le cadre de la Saison Brésil-France 2025.



En partenariat avec France Inter



Après s'être attaquée aux violences sexuelles et sexistes, Carolina Bianchi investit dans *The Brotherhood* la question des boys clubs dans le monde de l'art et du théâtre. Comment cette solidarité masculine protège les agresseurs ? Quelle est l'influence de ces structures de pouvoir sur la création artistique ?

En 2023, Carolina Bianchi embarquait pour un aller simple en enfer intitulé *A noiva e o Boa Noite Cinderela* (La Mariée et Bonne nuit Cendrillon) où elle incarnait une victime de soumission chimique. Avec *The Brotherhood*, le deuxième chapitre de sa trilogie *Cadela Força* (Trilogie des Chiennes), elle change de point de vue, pour s'intéresser à celui des agresseurs. En partant du constat que la solidarité masculine, devenue organisation sociale, assure la perpétration des viols et la protection des agresseurs, la metteuse en scène interroge la complexité de sa relation à la création artistique. Si l'histoire de l'art est dominée par le *male gaze* et la culture du viol, quelles relations peut-on entretenir avec ces formes ? Comment ont-elles façonné notre regard et notre vision du monde ? Que devient l'art sans l'artiste-génie masculin qui lui est associé ? Carolina Bianchi se réveille du sommeil de plomb du premier chapitre en pleine crise d'identification, toujours accompagnée de son collectif Cara de Cavalo.

Dans la Trilogie *Cadela Força* (ou *Trilogie des chiennes*) la metteuse en scène brésilienne Carolina Bianchi tente de trouver une forme pour parler de l'indicible: les violences sexuelles, le viol et les meurtres misogynes, avec sa compagne Cara de Cavallo. Déjà dans *Chapter I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela* (*Chapitre I - La Mariée et Bonne nuit Cendrillon*), présentée au Festival d'Automne en 2024, elle explorait ces questions à travers une performance bouleversante, où elle tombait inconsciente sur scène après avoir ingéré une drogue du violeur. La suite, *Chapter II: The Brotherhood* interroge le système oppressif de solidarité masculine qui garantit la perpétuation des agressions auquel le monde du théâtre n'échappe pas. À partir de ce constat, la metteuse en scène interroge sa place en tant qu'autrice et artiste dans cet écosystème violent, comme le lien d'attraction-répulsion qu'elle entretient avec les œuvres et les metteurs en scène.

The Brotherhood est une réflexion sur le concept éponyme, que l'on peut traduire en français par « fraternité » ou « solidarité masculine ». En quoi était-il pertinent pour aborder les thématiques de trauma et de violences sexuelles qui occupent la Trilogie *Cadela Força* ?

Carolina Bianchi: J'ai croisé cette notion pendant mes recherches sur le premier volet de la Trilogie, *A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, dans les écrits de l'anthropologue argentine Rita Segato qui explique que les meurtres de femmes de Ciudad Juárez, cette série d'assassinats de femmes au nord du Mexique qui aurait fait presque 2000 victimes dans les années 1990 et 2000, mentionnés notamment dans le roman 2666 de Roberto Bolaño, s'enracineraient dans une dynamique de solidarité masculine. C'est un système qui se protège lui-même, ce qui le rend très fort, presque impénétrable et dont le viol et le meurtre sont le langage. J'ai compris que l'histoire des arts et du théâtre existaient aussi dans ce paradigme, à travers entre autres le mythe du « génie », figure de l'artiste intouchable.

Comment amenez-vous cette réflexion dans le spectacle ?

CB: J'ai interrogé ce concept en le considérant comme un système global qui n'incluait pas seulement les hommes. Par notre admiration, nous participons toutes et tous à l'érection de ces « génies » et à la perpétuation de ces « boys club » dans les milieux artistiques. Notre relation à cette sphère est très complexe: on aime les œuvres et les artistes tout en reconnaissant la violence et l'exclusion produite par ce milieu. Quand nous apprenons qu'un artiste que nous aimons est accusé d'agression, que pouvons-nous faire de cet amour? Je m'appuie dans *The Brotherhood* sur *La Mouette* d'Anton Tchekov, qui tentait de dépeindre les angoisses de la scène artistique de l'époque, pour la transposer de nos jours. Comment gérer ces notions d'admiration et de répulsion envers ces figures de l'art? Quelle confusion en découle? En quoi ce contexte provoque en tant qu'artiste une crise de l'identité?

Dans *A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, vous faites référence à une filiation d'artistes féministes, dont la performeuse italienne Pippa

Bacca, qui est le fil rouge du spectacle. Quels artistes vous ont accompagné dans *The Brotherhood* ?

CB: J'amène de nombreuses références dans tous mes spectacles et je me suis toujours sentie accompagnée par des autrices, des peintres et des poétesses... Dans *The Brotherhood*, je suis surtout accompagnée par deux figures d'autrices incomprises, qui sont un moyen de questionner ma place en tant qu'artiste. Je cite la dramaturge britannique Sarah Kane, qui a dû affronter la manière dont son travail, qui traite de la violence et du viol de manière très crue, a été perçu. Je me suis interrogée sur la manière dont la réception de notre travail nous constitue en tant qu'artiste. Je m'appuie aussi sur l'autrice Emily Brontë, dont l'œuvre *Les Hauts de Hurlevent* a été interprétée comme une romance, alors que cette histoire parle de cruauté. Elle dépeint la relation entre deux frères, qui se déchirent tout en étant protégés par leur relation fraternelle. Il n'y a pas de mère dans cette histoire, où on pourrait croire que les frères s'engendrent entre eux. Mais il me semblait aussi important de souligner qu'en tant qu'artiste je suis tout autant influencée par les metteurs en scène qui dominent le genre théâtral et incarnent ce qui est considéré comme beau et excitant à voir. J'évolue dans cet imbroglie permanent de références.

Dans le premier volet de la trilogie, on entend votre voix pré-enregistrée sur scène quand vous êtes endormie. Ici vous cohabitez avec une autre voix. Quel est le rôle de cette entité masculine ?

CB: Cette voix baptisée « The Master » est à la fois un narrateur et un auteur. C'est un alter ego qui me permet de jouer avec la question de l'auctorialité, relative à l'auteur. Qui écrit? Suis-je seulement un personnage dans *The Brotherhood* puisque je n'en suis pas totalement l'auteur? Ce statut d'auteur m'est en permanence enlevé. Je convoque aussi la référence du Purgatoire de Dante Alighieri dans la *Divine Comédie*, où l'auteur se place comme personnage de sa propre histoire dans une traversée initiatique de la créativité. Dans la Trilogie *Cadela Força* je suis guidée par cette œuvre qui me permet au final de questionner la connaissance. *The Brotherhood* plonge encore plus profondément dans la complexité de cette question, par rapport au premier chapitre, tout en interrogeant le médium du théâtre. Quel savoir partageons-nous sur le trauma, les agressions et la violence sexuelle? Comment produire un langage, à travers l'art et le théâtre, pour évoquer cet indicible?

Carolina Bianchi

Carolina Bianchi est autrice, metteuse en scène et performeuse brésilienne, installée en Europe depuis 2020. Elle co-dirige le collectif Cara de Cavalo, basé à São Paulo. Son travail interroge la violence sexuelle, l'histoire de l'art et la représentation des corps, à travers des formes mêlant théâtre, performance, danse et références visuelles ou littéraires. Elle a notamment créé *Mata-me de Prazer* (2016), *Lobo* (2018) et *O Tremor Magnífico* (2020). Depuis 2023, elle développe la trilogie *Cadela Força*, une fiction autour du viol et des violences sexistes et sexuelles, présentée dans son intégralité au Festival d'Automne. Le Chapitre I, *A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, a été présenté en 2024 au Festival d'Automne. Le Chapitre II, *The Brotherhood*, a été créé en mai 2025 au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. Elle a également présenté *We do not comfortably contemplate the sexuality of our mothers* (2024), lecture-performance autour de l'œuvre de Chantal Akerman, au Kunstenfestivaldesarts. Carolina Bianchi est lauréate du Lion d'argent 2025 de la Biennale di Danza di Venezia. Le Chapitre I a reçu le prix de la meilleure création étrangère de la saison 2023/24 en France, décerné par le Prix du Syndicat de la Critique. Son texte a été publié en français aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Carolina Bianchi au Festival d'Automne:

2024 *Trilogie Cadela Força, Chapitre I: A Noiva e o Boa Noite Cinderela* (La Villette)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Alice Diop

Le Voyage de la Vénus Noire

MC93
Du mercredi 19 au dimanche 30 novembre

Théâtre

Alice Diop

Le Voyage de la Vénus Noire

Durée estimée: 1h10. Première mondiale

MC93

19 – 30 novembre

Mer. au ven. 19h30, sauf jeu. 27 nov
(scolaire 14h30), sam. 18h30, dim. 15h30,
relâche lun. et mar.
8 € à 25 € | Abo. 8 € à 18 €

Mise en scène et interprétation Alice Diop. Texte Robin Coste Lewis. Traduction et collaboration artistique Nicholas Elliott. Création lumière Marie-Christine Soma. Regard extérieur Thierry Thieû Niang.

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

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.



Le Voyage de la Vénus Noire sera édité à l'automne 2025.

En résidence à New York, Alice Diop découvre le poème en prose de Robin Coste Lewis puis s'en empare en 2023 lors de sa Carte Blanche au Festival d'Automne. Foudroyée par le texte, elle choisit de le mettre en scène. La narratrice y dessine une épopée dans l'histoire de l'art à la recherche des corps de femmes Noires ignorés ou chosifiés.

Le Voyage de la Vénus Noire aurait pu être écrit par Alice Diop. Le tissage d'érudition et d'onirisme dont il est fait ressemble à ce qui agite son cinéma: la place faite au verbe, la présence du prosaïque, du corps et des visions, la pensée politique des discours et des images. C'est un coup de foudre. Comme le dit le texte lui-même «un jour tu tournes la page d'un livre, et tout y est». Qui est là? La Vénus Noire. A-t-on déjà vu ces deux mots écrits côte à côte? Jamais. Croit-on rêver? C'est bon signe. A-t-on bien regardé? C'est toute la question. En lisant ce texte à voix haute, Alice Diop partage un voyage fascinant dans notre inconscient visuel à travers les seuls titres des œuvres. Un voyage pour «recommencer la vie», peut-être recommencer le monde, rassembler, en tous cas, les corps morcelés des femmes Noires sur un même navire, et transformer un récit d'absence en un constat d'omniprésence: «Nous sommes allées partout dans le temps car nous étions partout dans le temps».



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

MC93

Myra– Rémi Fort, Lucie Martin,
Jordane Carrau
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

Robin Costes Lewis évoque un « coup de foudre » pour la figure de la Vénus Noire. Vous-même dites avoir été foudroyée par ce texte; selon vous, à quoi cela tient-il?

Alice Diop: C'est un ami qui me l'a lu, c'était il y a trois ans, sur un banc, à Brooklyn. Le souffle m'a saisie tout de suite. C'est une sidération qui ne peut pas tout à fait être nommée. C'est le texte dont j'avais besoin, qui rassemble tout, tous mes « moi ». Il formule des choses jusque-là indicibles. Sa forme poétique, épique même, digère des années et des années de recherches universitaires extrêmement fouillées: sur la représentation, la chosification, la fétichisation du corps des femmes noires dans l'art. C'est précisément parce qu'il avance vers nous avec ce souffle poétique, qu'on ne peut que se laisser faire. Se laisser transpercer et transformer. C'est un texte d'une maturité intellectuelle impressionnante et il me cueille à un certain tournant de mon parcours, il me cueille par sa langue. C'est là, la grande nouveauté: sa puissance de formulation. La Vénus Noire, elle recolle les morceaux, elle rassemble les débris. C'est une figure entière, qui se tient là, pour elle-même. Ce sont nos mères, nos sœurs, toutes ces femmes qui nous ont précédé, que l'on n'a pas regardé, parce que notre regard était contaminé de violence et que l'on peut regarder aujourd'hui avec un regard nouveau.

Il y a une dimension très politique dans ce voyage, de regard au cœur de l'histoire des représentations, mais plus le texte avance, plus il dévoile une dimension tendre, intime. On y perçoit une renaissance, un appel presque amoureux à un « recommencer le monde ».

AD: Oui, c'est même un texte charnel, parce qu'une fois que tu as fait le voyage avec elle, une fois que tu as vu, éprouvé, constaté ce morcellement des corps des femmes noires dans l'histoire et l'histoire de l'art, l'inconscient visuel sur lequel tout cela repose, tu ne peux plus faire comme si tu n'avais pas vu. Tu dois recommencer ta vie à partir de cette révélation. C'est un recommencement profond, du regard et du langage, c'est puissant comme élan. Cela peut parler à chacune et à chacun, quel que soit sa place dans le monde. Ce texte est si riche qu'il peut être écouté de mille manières différentes. L'horizon d'amour qu'il vise est un au-delà de la colère, un au-delà de la confrontation. Sa force est implacable parce qu'elle est calme. Elle nous embarque, et à la fin, elle dit juste qu'elle a peur d'aimer, d'être touchée, d'être approchée. Car la violence du racisme, de la déshumanisation, est si profonde et si ancienne, elle touche au plus profond de ce que nous sommes. De comment nous relationnons avec nous-mêmes et avec les autres. Nous sommes traumatisés parce qu'a fabriqué cet inconscient visuel. Il fabrique de l'insécurité, de la violence, de la névrose. Elle m'a contaminé cette violence, elle nous contamine, mais je ne l'avais jamais regardé comme ça, jamais affronté aussi profondément, pour pouvoir m'en libérer. Quand elle écrit, à la fin de cette longue odyssée théorique et artistique, « ta main sur ma main, c'est trop », d'un coup, je suis bouleversée parce que je ressens profondément ce qu'elle veut dire. Je voudrais pouvoir adresser cette phrase à chacune des oreilles qui m'écoute et être entendue. Parce que ça soigne. Ça

nous soigne, femmes, hommes, blancs, noirs. Ça nous soigne tous.

Le texte se termine par ces vers: « S'il te plaît, assieds-toi là et lis pour moi ». Pour cette performance vous êtes également interprète, ce qui est inédit. Que représente ce geste pour vous?

AD: Je n'ai jamais pensé qu'un jour je serai sur un plateau. Dans mon cinéma, je ne me tiens jamais au centre, jamais en visibilité. Pourtant, c'était impossible d'envisager autre chose avec ce texte. Je ne pouvais pas travailler cette matière autrement. Je ne pouvais pas l'adapter au cinéma, mettre des images par-dessus toutes les images qu'il génère, ç'aurait été l'annuler. Le réduire. Il fallait pouvoir l'adresser, directement. Les mots devaient passer par mon corps de femme noire. Je devais m'exposer. Je le fais d'autant plus volontiers que le texte me protège, il me permet d'apparaître, d'avancer à nu. Je le vois comme une chambre photographique, qui offrirait un accès à quelque chose d'extrêmement intime, mais ce n'est jamais impudique, parce que le texte est magnifique. Je suis protégée par sa langue puissante. Pleine d'images, pleine de pensée, pleine de sensible. C'est un véhicule, c'est un bateau ce texte. Il peut te transporter et te traverser.

Mais la fin, ce « lis pour moi », je veux aussi le dire à celles et ceux qui m'écouteront: faites votre part, prenez la suite, faites ça pour moi, pour vous, pour nous maintenant. C'est un soin pour nous toutes et tous, ce long poème. Moi, il me guérit de l'obsession d'être écoutée et comprise par des oreilles qui ne le peuvent ou ne le veulent pas. Il ouvre un nouvel horizon, un au-delà du débat idéologique.

Je sens qu'il va me permettre d'écrire de nouveaux personnages de femmes, des femmes qui existent pour elles-mêmes, qui ne seront plus l'objet de prédation, qui ne seront plus non plus dans l'obsession de la confrontation. Je pense que dire ce texte, c'est aussi clôturer un certain cycle de récits et me permettre d'en ouvrir un autre. Elle invite à une telle plongée en soi, si libre, si profonde, c'est jubilatoire, c'est généreux. C'est extrêmement libérateur. Je crois que l'on ne doit pas sous-estimer la puissance d'action politique et d'émancipation que cela peut porter.

Alice Diop

Après un master en histoire et un DESS en sociologie visuelle, Alice Diop intègre l'atelier documentaire de la Fémis. Depuis 2005, elle réalise des documentaires de création et des films de fiction diffusés dans des festivals internationaux. En 2017, elle obtient le César du meilleur court métrage pour son film *Vers la tendresse*, et remporte l'année suivante le grand prix de la compétition française au Festival Cinéma du réel pour son long métrage documentaire *La Permanence*. Alice Diop est doublement primée à la Berlinale 2021 pour son film *Nous*, et remporte le grand prix de la compétition Encontres, ainsi que le prix du meilleur film documentaire. Son premier long métrage de fiction, *Saint Omer*, est sélectionné en compétition officielle à la Mostra de Venise 2022, où elle obtient le Lion d'Argent et le Lion d'Or du futur; et en 2023 le César du meilleur premier film et le César du scénario original. En parallèle de son activité au cinéma, elle enseigne à Harvard en tant que professeure-artiste invitée et investit le monde du théâtre et de la performance. En 2023, le Festival d'Automne lui consacre une Carte Blanche intitulée *Reformuler* au Centquatre-Paris, pour laquelle elle invite de nombreuses artistes. Elle y présente notamment une première lecture du *Voyage de la Vénus Noire*, qu'elle met en scène en 2025.

Alice Diop au Festival d'Automne:

2023 Carte Blanche Alice Diop *Reformuler*
(Centquatre-Paris)
Est-ce que je peux pleurer pour toi?
Le voyage de la Vénus Noire

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Sylvain Creuzevault

Pétrole

Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mardi 25 novembre au dimanche 21 décembre

Théâtre

Sylvain Creuzevault Pétrole

Durée estimée: 3h30. Création 2025

Odéon Théâtre de l'Europe
- Odéon Paris 6

25 novembre - 21 décembre

Mar. au sam. 19h30, dim. 15h, relâche lun.
10 € à 42 € | Abo. 10 € à 34 €

D'après le roman de Pier Paolo Pasolini. Texte français René de Ceccatty. Adaptation et mise en scène Sylvain Creuzevault. Avec Sharif Andoura, Pauline Béliet, Gabriel Dahmani, Boutaina El Fekkak, Pierre-Félix Gravière, Anne-Lise Heimbürger, Arthur Igual, Sébastien Lefebvre. Scénographie Jean-Baptiste Bellon, Valentine Lè. Lumière Vyara Stefanova. Vidéo Simon Anquetil. Musique Pierre-Yves Macé. Son Loïc Waridel. Costumes Constant Chiasai-Polin. Masques Loïc Nébréda. Maquillage et perruques Mityl Brimeur. Assistanat à la mise en scène Émilie Hériteau, Ivan Marquez. Régie générale et régie plateau Clément Casazza. Administration de production Anne-Lise Roustan. Production et diffusion Élodie Régibier.

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

Avec *Pétrole*, Sylvain Creuzevault s'attaque à l'un des projets les plus ambitieux de Pasolini. Un texte à l'image de son théâtre – fragmentaire et torrentiel, burlesque et glaçant – à travers lequel il poursuit son exploration des fondations de notre société.

Publié dix-sept ans après sa mort, *Pétrole* est l'un des tout derniers chant(ier)s de Pier Paolo Pasolini. Ce recueil qui s'offre comme une « continuité de forces dans une discontinuité de formes » selon le metteur en scène, semble répondre aussi bien au projet d'inventer un nouvel espace romanesque qu'au dessein politique de saisir, par la multiplicité des points de vue, l'Italie en proie à une stratégie de la tension. Son écriture fragmentée se présente en une série de notes où se juxtaposent, sans logique apparente, des visions qui sont autant de bribes narratives, ébauches romanesques, fables mystiques, réflexions esthétiques et politiques. Ainsi s'entrelace le double voyage de l'ingénieur Carlo Valletti, sa fulgurante ascension au sein de la société d'hydrocarbure ENI et une quête sexuelle sans interdits. En donnant corps au milieu des terrains vagues et à la vision pasolinienne de l'enfer et du paradis italiens des années 1960 et 1970, le metteur en scène continue d'ausculter la généalogie des luttes qui ont modelé notre organisation sociale contemporaine.

**ODÉON THÉÂTRE
DE L'EUROPE**

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32

Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Odéon Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
presse@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 57

Sylvain Creuzevault

Sylvain Creuzevault est metteur en scène et auteur, né en 1982. Cofondateur du groupe d'ores et déjà, il débute en 2003 avec *Les Mains bleues* de Larry Tremblay, suivi de *Visage de feu* de Marius von Mayenburg (2005). Il participe ensuite au Festival Berthier '06 de l'Odéon avec *Fœtus*, puis met en scène *Baal* de Brecht (2006) et *Le Père Tralalère* (2007), repris à La Colline, où il crée également *Notre terreur* (2009). Il poursuit son parcours avec le Festival d'Automne avec *Le Capital et son Singe* (2014) et *Angelus Novus AntiFaust* (2016), créé au TNS. Installé depuis 2016 à Eymoutiers en Haute-Vienne, il y transforme d'anciens abattoirs en lieu de création avec le groupe Ajedtes Erod. Artiste associé à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, il initie un cycle autour de Dostoïevski avec *Les Démons* (2018), *Le Grand Inquisiteur* (2020) et *Les Frères Karamazov* (2021). En 2023, il crée *Edelweiss [France Fascisme]*, en écho à *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, présentée quelques mois plus tôt au Théâtre national de Strasbourg.

Sylvain Creuzevault au Festival d'Automne:

2023	<i>Edelweiss (France Facisme)</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)
	<i>L'Esthétique de la résistance (MC93)</i>
2022	<i>Les Frères Karamazov</i> (La Ferme du Buisson; Théâtre-Sénart, Scène nationale; Odéon – Théâtre de l'Europe)
2021	<i>Les Frères Karamazov</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2020	<i>Le Grand Inquisiteur</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2018	<i>Les Démons</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2018	<i>Les Tourmentes (MC93)</i>
2016	<i>ANGELUS NOVUS AntiFaust</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2014	<i>Le Capital et son Singe</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau)
2010	<i>Notre terreur</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau)
2009	<i>Notre terreur</i> (La Colline – Théâtre National)
2009	<i>Le Père Tralalère</i> (La Colline – Théâtre National)
2006	<i>Baal</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Mapa Teatro

Le vortex Nukak (La Vorágine más allá)

Musée du quai Branly – Jacques Chirac
Du jeudi 27 au dimanche 30 novembre

Mapa Teatro

Le vortex Nukak (La Vorágine más allá)

Durée estimée: 1h. Spectacle en déambulation. En Nukak, Espagnol (Surtitré en Français) et Français. Première française

Musée du quai Branly
– Jacques Chirac

27 – 30 novembre

Jeu. ven. 19h et 20h30, sam. dim. 15h,
16h30, 18h30 et 20h
8€ et 25€ | Abo. 8€ et 15€

Conception, mise en scène et dramaturgie Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden. Avec la participation de (communauté Nukak) Edbe Jao Jiube, Jaapwun Ui Yao, Yaragua Nukak, Simón Yao Ui, Jauyau Nijbe Jeenbu, Jeima Diana Nijbe Joonide; (membres du laboratoire d'artistes de Mapa Teatro) Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, Agnes Brekke, Andrés Castañeda, Julián Díaz, Ximena Vargas, Juan Ernesto Diaz. Création et composition du son Juan Ernesto Diaz. Création lumière Grissel P. Manganelli. Scénographie Rolf Abderhalden, Simon Hosie. Conception robotique Ricardo Dueñas. Vidéo en direct Ximena Vargas. Cinématographie Javier Hernández, Rolf Abderhalden. Montage Ricardo Rodríguez, Heidi Abderhalden, Jhon de los Ríos. Production technique et régie du plateau José Ignacio Rincón. Direction technique Ximena Vargas. Assistanat général en France Pierre Henri Magnin, Caroline Levilly.

Le musée du quai Branly – Jacques Chirac et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Sur les rives du quai Branly, où l'art porte la mémoire des peuples, le collectif Mapa Teatro présente une performance en collaboration avec la communauté Nukak, de l'Amazonie colombienne. À travers un dialogue entre archives, récits et installation visuelle, ils donnent voix à la résistance et à la mémoire du dernier peuple nomade colombien.

Dans *La Vorágine* (1924), roman phare de la littérature latino-américaine, José Eustasio Rivera évoque une «tribu cosmopolite» de fugitifs des champs de caoutchouc, sans passé ni futur. Un siècle plus tard, le collectif colombien Mapa Teatro rencontre les Nukak, une communauté nomade en contact initial depuis 1988, contrainte de quitter la forêt amazonienne pour les villes. Avec *Le vortex Nukak*, Mapa Teatro travaille aux côtés de ce peuple pour traduire des extraits du roman dans leur langue, faisant émerger un dialogue porté par leurs voix et leur mémoire. Entre récit, archives vivantes et fabulation critique, ils imaginent une alliance entre les ancêtres Nukak et les esprits de la forêt, créant un parasite capable d'enrayer l'exploitation coloniale du latex. Un siècle après *La Vorágine*, la mémoire ne se fait pas nostalgie mais force vive. Ce projet tisse les fragments d'une histoire blessée, où des voix longtemps réduites au silence interrogent notre lien à la terre, à la violence, et à la possibilité d'un avenir habitable.

Mapa Teatro

Fondé en 1984 par Heidi et Rolf Abderhalden, artistes et metteurs en scène colombiens d'origine suisse, Mapa Teatro est un laboratoire transdisciplinaire basé à Bogotá. Leur travail explore les tensions entre mémoire, violence, mythe et politique, à travers des formes mêlant théâtre, performance, arts visuels et dispositifs sonores. À la croisée de l'éthique et de l'esthétique, leurs créations convoquent des langages multiples et construisent des fictions ancrées dans les réalités sociales colombiennes. Ils ont présenté notamment *Témoin des ruines* (2005), *Los Santos Inocentes* (2011), *Los Incontados, un tríptico* (2014), ainsi que *La Despedida* (2017) et *La Lune est en Amazonie* (2021) au Festival d'Automne.

Mapa Teatro au Festival d'Automne:

2021	<i>La Lune est en Amazonie</i> (Théâtre de la Ville – Les Abbesses)
2017	<i>La Despedida</i> (Théâtre de la Ville – Les Abbesses)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Joris Lacoste

Nexus de l'adoration

MC93
Du jeudi 4 au dimanche 7 décembre

Joris Lacoste

Nexus de l'adoration

Durée: 2h15. Création 2025

MC93

4 – 7 décembre

Jeu. ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
8€ à 25€ | Abo. 8€ à 18€

Interprétation et participation à l'écriture Daphné Biiga Nwanak, Camille Dagen, Flora Duverger, Jade Emmanuel, Thomas Gonzalez, Léo Libanga, Ghita Serraj, Tamar Shelef, Lucas Van Poucke. Conception, texte, musique et mise en scène Joris Lacoste. Scénographie et lumière Florian Leduc. Collaboration à la chorégraphie Solène Wachter. Collaboration musicale et sonore Léo Libanga. Costumes Carles Urraca. Son Florian Monchatre. Assistanat à la mise en scène Léo Libanga, Raphaël Hauser. Régie générale Marine Brosse. Stagiaire Seydou Grépinet. Production et diffusion Hélène Moulin-Rouxel, Colin Pitrat – Les Indépendances. Administration Edwige Dousset.

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

L'auteur, compositeur et metteur en scène Joris Lacoste crée un spectacle pop-liturgique dans lequel il dessine les contours d'un culte nouveau: neuf officiants et officiantes chantent, dansent et prennent la parole, dans un rituel inédit qui offre la trame d'un très singulier spectacle.

Une religion qui promeut la différence, la non-conformité, voire la dissonance? C'est l'utopie intégrative imaginée par Joris Lacoste en hommage à la diversité fascinante, inextricable, antagoniste, inconmode et expansive de notre monde. Il n'est pas question d'aplanir les points de vue, de neutraliser les oppositions, de promouvoir une plus petite dévotion commune, mais d'admettre, d'accueillir, de célébrer intrinsèquement le fait hétérogène. En découle une liturgie hybride, envoûtante et loufoque, à la fois inventaire en roue libre, kaléidoscope de notre époque, et oratorio prosaïque. On y retrouve l'esthétique poétique de Joris Lacoste mettant en œuvre avec malice un art de réenchantement du banal, du familier, une magie de la juxtaposition improbable, parsemant clins d'œil référencés, passages parodiques et fulgurances formelles. On peut escompter que les neuf adeptes sur le plateau susciteront de nombreuses conversions dans le public.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

MC93

Myra– Rémi Fort, Lucie Martin,
Jordane Carrau
myra@myra.fr
01 40 33 79 13

Avec *Nexus de l'adoration* vous révélez une nouvelle religion. Vous sentez-vous l'âme d'un prophète ?

Joris Lacoste: (Rires). Je ne suis que le modeste auteur d'une fiction. La « religion » que j'ai imaginée est avant tout un cadre opératoire, un dispositif permettant toutes sortes d'opérations théâtrales. Je suis moins intéressé par la religion en elle-même que par ses possibilités liturgiques, autrement dit ses dimensions performatives. *Nexus de l'adoration* se présente ainsi comme une cérémonie, où des officiants tentent de faire exister sur le plateau une multitude de choses diverses: des manières d'être, des réalités hétérogènes, des registres de discours variés, parfois même opposés. Ce qui me passionne en réalité, c'est la notion d'hétérogénéité. C'est dans cette optique que j'ai imaginé cette religion fictive, une religion qui se voudrait la plus accueillante possible, qui célébrerait « toutes les choses du monde », toutes les formes de vie et de non-vie, qui accepterait tout et ne rejeterait rien.

Comment rendre hommage à l'hétérogénéité sur scène ?

JL: Le rituel principal de ce culte étrange consiste à « chanter toutes les choses du monde, jusqu'à la fin des temps ». Les officiants commencent par une litanie où sont nommés et chantés aussi bien des objets quotidiens que des personnages de fiction, des sentiments, des sensations, des événements historiques, des concepts, des animaux, des maladies, des moments de la journée... Cette litanie se déploie progressivement dans des formes textuelles, musicales, théâtrales, performatives, empruntant à la chanson pop, au stand-up, au récit intime, à la conférence ou à la chorégraphie de clip. L'avantage de la cérémonie c'est que c'est une forme très accueillante: on peut chanter, parler, danser, raconter des histoires, faire des discours, être emporté par des transes... C'est un espace de performativité plus que de pure représentation.

Qu'est-ce qui motive une telle recherche ?

JL: Au début de son livre *Laisser être et rendre puissant* (2023), Tristan Garcia demande: « Qu'est-ce qu'il y a ? » Autrement dit, de quelles choses se compose notre monde commun? Il observe qu'il n'existe aucun consensus, pas même sur la nature du désaccord. Nous vivons un moment où nos expériences du monde n'ont jamais été si variées. Notre situation collective est celle d'un « nous » hétérogène, fragmenté et multiple. Nos modes d'existence sont faits d'une pluralité de manières d'être, d'identités, de volontés et d'intérêts qui façonnent les représentations que nous nous faisons de nous-mêmes. Nos totalités ne se recourent jamais et nous ne décrivons jamais exactement le même monde. Des choses existent intensément pour certaines et certains, et sont ignorées ou niées par d'autres. À partir de ce constat, Tristan Garcia propose l'ontologie la plus accueillante possible. Cette idée a inspiré l'invention de notre religion fictive, qui s'efforce de donner un droit de cité à toute chose sur un strict plan d'équivalence.

Cela a-t-il aussi à voir avec la disparité des sollicitations auxquelles nous sommes confrontés ?

JL: Absolument. Nous sommes quotidiennement traversés

par les flux d'informations les plus variés, on passe d'actualités tragiques à des vidéos de chatons, de déclarations politiques au dernier son de Jul. Tout se juxtapose et s'entrechoque dans notre cerveau en un *cut-up* permanent auquel il s'est pourtant complètement habitué. Comment accueillir cette multiplicité sans l'uniformiser ? Je crois qu'il y a un enjeu particulier pour le théâtre à embrasser une telle pluralité; à tenter de représenter le plus de réalités possibles, à créer des formes où toutes ces multiples dimensions pourraient cohabiter, dialoguer, être vécues ensemble en même temps – et même, peut-être, se composer dans une forme d'harmonie et de lisibilité.

Comment s'établit une telle cohabitation ?

JL: La question qui se pose à nos adeptes fictifs, c'est: « OK, nous vivons chacun dans un monde particulier, mais quelles sont les choses qui composent notre monde commun ? » Leur méthode, cependant, ne va pas procéder par réduction ou soustraction, ils ne vont pas chercher le plus petit nombre de choses au croisement de tous les mondes (les choses réputées « universelles »): ils vont au contraire miser sur la somme ou la multiplication de choses spécifiques et particulières. Comme si toutes les communautés mettaient pour ainsi dire leurs choses particulières au pot commun. Le pari, c'est de conserver la spécificité (certaines choses appartiennent bien à certains mondes) tout en créant un plan où toutes coexistent pour tout le monde (sans s'exclure les unes les autres). Pour ce faire, il faut suspendre les positions morales ou politiques, commencer par isoler chaque chose, la couper de son contexte, la libérer de ses rapports habituels. Il faut pratiquer un principe de disjonction qui enchaîne des éléments sans lien apparent et ainsi « conjurer le démon associatif ». Une fois séparées, on peut contempler ces choses et les célébrer sans jugement. Il s'agit de construire ensemble un plan où règnerait un strict principe d'égalité, une sorte de démocratie totale de toutes les choses. Cela implique de renoncer à une forme de sens critique, de descendre en dessous du plan des choses pour les considérer dans leur simple présence.

Mais que faire des dissensions politiques ?

JL: C'est toute la question. Cette religion fictive propose un espace irénique, complètement apaisé, où l'on se rassemble le temps d'une cérémonie pour suspendre notre jugement. Mais on ne prétend pas faire disparaître les oppositions qui animent la société. C'est plutôt un pari: après la célébration, peut-être regardera-t-on ces conflits différemment. Sans résoudre magiquement les divergences, il s'agit de les replacer dans un monde plus vaste, où chaque chose a sa place et où, malgré tout, nous pouvons faire communauté.

Joris Lacoste

Joris Lacoste écrit pour le théâtre et la radio depuis 1996, et réalise ses propres spectacles depuis 2003. En 2005, il a créé *9 lyriques pour actrice et caisse claire* avec Stéphanie Béghain, puis *Purgatoire* au Théâtre national de la Coline en 2007, où il a été auteur associé, avant de devenir co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers jusqu'en 2009. Il a initié deux projets collectifs: *W* avec Jeanne Revel en 2004, qui étudie l'action en représentation; et l'Encyclopédie de la parole en 2007 qui donne lieu aux spectacles *Parlement* (2009), la série des *Suites chorales* à partir de 2013, *blablabla* (2017) et *Jukebox* (2019), qui ont été montrés dans plusieurs pays et ont fait l'objet d'un Portrait au Festival d'Automne en 2020. Par la suite, il a créé en 2018 la pièce *Noyau ni fixe*, et en 2023 la première version scénique de *A-Ronne* de Luciano Berio avec l'ensemble HYOID. En parallèle, il crée des performances, participe à plusieurs expositions et traduit des pièces de théâtre. Joris Lacoste travaille actuellement à un opéra contemporain avec la compositrice américaine Caroline Shaw, et à la création d'un album de musique et d'une comédie musicale.

Joris Lacoste au Festival d'Automne:

2022	<i>Suite n°4</i> – Encyclopédie de la parole avec Pierre-Yves Macé, Sébastien Roux et Ictus (MC93)
2021	<i>blablabla</i> – Encyclopédie de la parole avec Emmanuelle Lafon (Théâtre 14)
2020	<i>Suite n°1 (redux)</i> – Encyclopédie de la parole (T2G - Théâtre de Gennevilliers) <i>Suite n°2</i> – Encyclopédie de la parole (Centre Pompidou) <i>Suite n°3</i> – Encyclopédie de la parole avec Pierre-Yves Macé (Théâtre public de Montreuil) <i>Suite n°4</i> – Encyclopédie de la parole avec Pierre-Yves Macé, Sébastien Roux et Ictus (MC93) <i>Parlement</i> – Encyclopédie de la parole (Théâtre de la Bastille) <i>blablabla</i> – Encyclopédie de la parole avec Emmanuelle Lafon (Nouveau Théâtre de Montreuil) <i>Jukebox</i> avec Élise Simonet (T2G - Théâtre de Gennevilliers; MC93; Maison de la musique de Nanterre; La Fabrique des Arts Malakoff scène nationale) <i>Parlement</i> – Encyclopédie de la parole (Théâtre de la Bastille)
2018	<i>Noyau ni fixe</i> avec Talents Adami Paroles d'acteurs (Atelier de Paris)
2017	<i>Suite n°3 « Europe »</i> – Encyclopédie de la parole avec Pierre-Yves Macé (Théâtre de la Ville - Espace Cardin, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise) <i>blablabla</i> – Encyclopédie de la parole avec Emmanuelle Lafon (Théâtre Paris-Villette, Centre Pompidou, Théâtre Paul Éluard, T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2015	<i>Suite n° 2</i> – Encyclopédie de la parole (T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2013	<i>Suite n°1 « ABC »</i> – Encyclopédie de la parole (Centre Pompidou, Nouveau Théâtre de Montreuil) <i>Parlement</i> – Encyclopédie de la parole (Maison de la Poésie)
2011	<i>Le vrai spectacle</i> (T2G – Théâtre de Gennevilliers)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Séverine Chavrier

Jadis

T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National
Du jeudi 4 au lundi 15 décembre

Théâtre

Séverine Chavrier

Jadis

Durée estimée: 1h45. Première française

T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National

4 – 15 décembre

Lun. jeu. ven. 20h, sam. 18h,
dim. 16h, relâches mar. et mer.
8 € à 24 € | Abo. 8 € à 18 €

Mise en scène et son Séverine Chavrier. Corpus de texte Annie Ernaux, Marguerite Duras, Elfried Jelinek, Constance Debré. Vidéo Quentin Vigier. Son Simon d'Anselme de Puisaye. Scénographie Louise Sari. Avec (distribution en cours) Jimmy Lapert. En collaboration étroite avec les équipes administratives, techniques et de production de la Comédie de Genève.

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

Quelles sont les nouvelles politiques de l'amour ? Quelle part de transgression et de politique engage l'acte amoureux ? Après *Absalon, Absalon!*, Séverine Chavrier s'intéresse à l'intime et au désir féminin dans *Jadis*.

S'appuyant sur un vaste corpus – de Duras à Ernaux, en passant par Jelinek et Debré –, la metteuse en scène poursuit son exploration des tensions entre visible et caché, à travers un dispositif qui interroge les rapports entre ancien et contemporain, numérique et livresque, muséification et quotidien ordinaire. Elle dessine une cartographie singulière, où la résistance féministe ne prend pas toujours les formes d'une autonomisation productive, mais parfois d'un dangereux abandon, d'une anomie temporaire. Qui peut aujourd'hui céder à la passion au point d'en devenir le jouet morbide ? Au prix de quelle dangerosité, de quel activisme sous-jacent ? Séverine Chavrier envisage l'écriture et le théâtre comme un acte performatif de réappropriation corporelle, capable de reconfigurer les modes contemporains de l'amour et du désir, en dehors des cadres normatifs occidentaux. Pour sa première collaboration avec le Festival d'Automne, l'artiste renoue avec une forme plus intime, plus épurée – mais non moins percutante.

T2G

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National

Philippe Boulet
philippe.boulet@tgcdn.com
06 82 28 00 47

Séverine Chavrier

Metteuse en scène, comédienne et musicienne, Séverine Chavrier dirige la Comédie de Genève depuis 2023, après avoir dirigé le CDN Orléans / Centre-Val de Loire de 2017 à 2023. Formée au jeu, à la musique et à la philosophie, elle fonde la compagnie La Sérénade interrompue, avec laquelle elle développe un théâtre mêlant texte, image, corps et son. Parmi ses créations: *Épousailles et repré-sailles* (2009), *Plage ultime* (2012), *Les Palmiers sauvages* (2014), *Nous sommes repus mais pas repentis* (2016), *Après coups, projet Un-Femme* (2015–2017), *Aria da capo* (2020), *Ils nous ont oubliés* (2022). Ses spectacles sont présentés en France (Odéon, Théâtre national de Strasbourg, La Colline) et à l'étranger (Barcelone, Porto, Bruxelles, Madrid). Elle poursuit une recherche scénique singulière, à la croisée des arts et des langages. En 2023, elle crée KV385 était au Festival Musica de Strasbourg, une mise en scène de la symphonie n°35 de Mozart « Haf-fner », élaborée avec le compositeur et musicien Pierre Jodlowski et jouée par l'Orchestre philharmonique de Strasbourg. En 2024, elle présente *Absalon, Absalon!* une adaptation de l'écriture de Faulkner.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Gabriela Carneiro da Cunha Tapajós

Ircam-Centre Pompidou – Espace de projection
Du mercredi 10 au mercredi 17 décembre

Gabriela Carneiro da Cunha Tapajós

Durée estimée: 1h30. En portugais et munduruku, surtitré en français et anglais. Première française

Ircam-Centre Pompidou
– Espace de projection

10 – 17 décembre

Lun. au sam 20h, relâche dim.
8€ à 18€ | Abo. 8€ à 14€

Conception et mise en scène Gabriela Carneiro da Cunha, le fleuve Tapajós. Interprétation Gabriela Carneiro da Cunha, Mafalda Pequenino. Création (en cours) Sofia Tomic, João Freddi, Vicente Otávio, Mafalda Pequenino, Gabriela Carneiro da Cunha. Assistanat à la mise en scène Sofia Tomic. Photographie Gabriela Carneiro da Cunha, Vicente Otávio, João Freddi. Techniciens photo João Freddi, Vicente Otávio. Édition des images Gabriela Carneiro da Cunha, João Freddi, Marina Schiesari, Sofia Tomic, Vicente Otávio. Édition des textes Manoela Cezar, Gabriela Carneiro da Cunha, João Marcelo Iglesias, Sofia Tomic. Dramaturgie Alessandra Korap, Maria Leusa Munduruku, Ediene Munduruku, Cacica Isaura Munduruku, Ana Carolina Alfinito, Paulo Basta, Julia Ferreira Corrêa, Rosana Farias Mascarenhas, Dalva de Jesus Vieira, Osmar Vieira de Oliveira, Celiney Eulália de Oliveira Lobato, Rodrigo Oliveira, Mauricio Torres, Eric Jennings. Traduction Munduruku-Portugais Honesio Dace Munduruku. Direction technique et lumières Jimmy Wong. Assistanat lumières Matheus Espessoto. Son Felipe Storino. Régie son et création multimédia Bruno Carneiro. Costumes Sio Duhi. Scénographie Sofia Tomic, Ciro Schu, Jimmy Wong. Conception de l'exposition Marina Schiesari. Consultation Raimunda Gomes da Silva, Dinah de Oliveira, Tomás Ribas. Production sur le territoire Carolina Ribas. Production Ariane Cuminal. Production générale Gabi Gonçalves

Le Centre Pompidou et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation avec l'Ircam-Centre Pompidou.

Dans le cadre du programme Constellation du Centre Pompidou. Manifestation organisée dans le cadre de la Saison Brésil-France 2025.



Dans une performance aux frontières du rituel, la metteuse en scène et chercheuse brésilienne Gabriela Carneiro da Cunha travaille avec les processus chimiques de la photographie pour révéler la contamination au mercure du fleuve Tapajós.

Depuis douze ans, le vaste projet pluridisciplinaire *Riverbanks Project On Rivers, Buiúnas and Fireflies* engage Gabriela Carneiro da Cunha dans l'écoute et l'amplification des témoignages des fleuves brésiliens en situation de catastrophe – et de ceux qui en dépendent, humains ou non humains. Présentée en 2021, *Altamira 2042* proposait ainsi une polyphonie de sons et de voix en écho au gigantesque barrage de Belo Monte. Le troisième chapitre de cette recherche la mène aujourd'hui sur les rives du Tapajós, l'un des affluents de l'Amazone, au nord du Brésil. Ce fleuve, comme celles et ceux qui vivent autour, est contaminé par les rejets de mercure issus des activités minières illégales qui colonisent ses rives. Mais ce qui tue peut aussi révéler: le mercure est un élément présent aux origines du procédé de révélation des photographies analogiques. Et ce sont précisément des photographies prises en 2022 lors de deux grandes rencontres – l'une scientifique, l'autre spirituelle – qui forment le cœur battant de *Tapajós*, performance qui donne à voir et à entendre un monde en lutte pour résister et ré-exister.

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Ircam-Centre Pompidou

Opus 64 – Arnaud Pain
a.pain@opus64.com
01 40 26 77 94

Votre nouvelle création, *Tapajós*, s'inscrit dans le cycle *Riverbanks Project On Rivers*, *Buiúnas* and *Fireflies*. Que recouvre ce projet ?

Gabriela Carneiro da Cunha: C'est une réponse artistique à ce que l'on appelle l'anthropocène, le capitalocène ou – pour reprendre les mots de Davi Kopenawa Yanomami – « la revanche de la Terre ». Il s'agit d'une recherche au long cours, consacrée à l'écoute des rivières confrontées à une catastrophe. Nous y travaillons depuis 2014 et avons jusqu'à présent écouté trois rivières: l'Araguaia, dont le témoignage portait sur les femmes qui ont combattu et péri lors d'une importante guérilla pendant la dictature au Brésil; la rivière Xingu, que nous avons écoutée témoigner de la construction du barrage de Belo Monte; et maintenant le rio Tapajós, qui évoque la contamination au mercure due à l'exploitation minière illégale. En plus de dix ans, j'ai appris et défendu l'idée que chaque rivière est un langage et non un thème. L'objectif étant d'accueillir le témoignage d'un être non-humain, ce qui m'a poussée à développer mes capacités d'écoute. Dans ce processus, le temps est un allié précieux. Une rivière peut être une excellente conteuse si vous lui en donnez le temps et si vous vous accordez le temps de l'écouter. Chacune nécessite environ trois ans de travail.

L'écriture de *Tapajós* s'appuie pour l'essentiel sur deux événements auxquels vous avez assisté: l'assemblée *Mercúrio* et le festival *Sairé*. Comment avez-vous traversé ces manifestations et comment ont-elles modelé votre création ?

GCC: Le processus d'écoute a débuté en 2022, lorsque je me suis rendue, avec Vicente Otávio et Carolina Ribas, à l'assemblée *Mercúrio*, dans le territoire Munduruku de Sawre Muybu. C'est à cette occasion que les résultats des recherches sur la contamination au mercure, menées par le Dr Paulo Basta de la FIOCRUZ – un important institut de santé brésilien – ont été présentés au peuple munduruku. Même s'ils savaient déjà qu'ils étaient contaminés, puisqu'ils en ressentaient les effets dans leur corps, ils avaient conscience qu'il fallait s'appuyer sur une recherche scientifique exprimée dans le langage des Blancs, pour que leurs accusations soient prises au sérieux. La confirmation de la contamination a été un moment difficile, car ses effets à long terme sont terribles. Elle est particulièrement grave chez les femmes enceintes, qui contaminent leurs enfants, via le liquide amniotique, puis le lait. C'est une tragédie. Après l'annonce de ces résultats, les femmes munduruku ont pris le micro – tristes et en colère – et l'une de leurs leaders, Maria Leusa Munduruku, a crié qu'elles se battaient pour « leur territoire, leur rivière et leurs utérus malades ». Cela a donné à ce travail une dimension maternelle: écouter les mères, qu'elles aient ou non porté des enfants. Tout de suite après ce rassemblement, nous nous sommes rendus à Alter do Chão, une partie du fleuve qui présente aussi des taux élevés de mercure, mais plus éloignée des activités minières. Nous sommes arrivés à un moment de célébration: le festival *Sairé* qui est une rencontre entre des mondes – catholique et indigène Borari – où chacune des deux cultures à sa propre place et ses propres pratiques. C'est l'une des fêtes les plus belles et

vibrantes au Brésil. Elle m'a apporté la preuve qu'une rencontre entre les cultures est possible à partir du moment où chacune conserve son intégrité. J'ai aussi compris que – sur les rives du fleuve comme ailleurs – la lutte va de pair avec la spiritualité. Quand j'ai discuté avec Ediene Munduruku de la façon dont on pourrait soigner le rio Tapajós, elle m'a expliqué qu'il fallait travailler avec la mère du fleuve. Le travail a donc pris la forme d'une alliance multi-espèces entre les mères: la mère munduruku, les mères du public, du Tapajós, des poissons, la mère de la forêt et quiconque fait l'expérience d'un « devenir mère », même sans souhaiter avoir d'enfants.

Les femmes ont une place centrale dans le *Riverbanks Project*, comme dans les mouvements de résistance en Amazonie. Vous sentez-vous proches de la pensée écoféministe ?

GCC: Le projet s'articule autour de trois axes: écouter les eaux, écouter les femmes buiunas et écouter les créatures humaines et non-humaines. Créer avec elles. Composer avec elles. Augmenter le langage et le théâtre avec elles. Buiuna est une figure mi-femme, mi-serpent et écouter les femmes de Tapajós, c'était aussi écouter l'entité qu'elles portent: la mère de la rivière. Les mères sont aussi les plus touchées par la contamination et ce sont elles qui mènent ce combat, même si elles ne sont pas seules. Ce rôle central est très concret, pas théorique. J'aime la théorie, mais je suis plutôt partie de ma relation personnelle avec elles et avec les eaux.

Ce que vous avez vu là-bas est présent au plateau grâce à la photographie. Comment avez-vous adopté ce médium ?

GCC: J'ai suivi la piste du mercure, un élément chimique indispensable à la vie, qui m'a menée à la photographie, puisqu'il était utilisé aux tout premiers temps de ce médium. Mais le problème n'est pas le mercure en lui-même, c'est plutôt son utilisation. Il s'agit donc de savoir comment composer avec les matières du monde, pour paraphraser la philosophe Donna Haraway. Cela m'intéresse davantage que de trouver une cause. Cet agent – le mercure – m'a apporté sa propre cosmologie, dont la photographie fait partie, tout comme l'exploitation minière. Les mêmes produits chimiques peuvent faire disparaître des existences et les faire apparaître, selon la manière dont on les agence. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la production d'une image – analogique ou numérique – nécessite des minéraux qui proviennent de la terre. Créer une image est donc aussi une question de vie ou de mort. Dans le processus de travail avec la photographie analogique, nous avons également expérimenté les aspects alchimiques et magiques de cette technologie, qui dialoguent avec des éléments du *Riverbanks Project* et de *Tapajós* en particulier.

Quelle est la place de la spiritualité dans *Tapajós* ?

GCC: La spiritualité, les croyances et les rituels sont des technologies qui permettent d'écouter, de voir et de rêver. L'art en est une également. Le théâtre aussi.

Gabriela Carneiro da Cunha

Gabriela Carneiro da Cunha est une artiste brésilienne qui travaille dans les domaines de la performance, de la mise en scène, de la recherche et de l'activisme artistique environnemental. En 2013, elle crée *Margins Project - On Rivers, Buiúnas and Fireflies*, un projet multilingue dédié à la création artistique et basé sur l'écoute des témoignages des rivières brésiliennes en situation de catastrophe; dont découle ses pièces *Guerrilla or For Land There Are No Missing Persons (Guérilla ou Pour la Terre Il N'y a Pas de Personnes Disparues)*, en 2015, et *Altamira 2042* en 2019. Des longs et courts métrages documentaires sont aussi créés en correspondance avec ce projet, de même que le réseau Buiúnas qui rassemble les femmes, les fleuves et l'art. En parallèle, Gabriela Carneiro da Cunha fait l'acquisition d'un terrain sur les rives du fleuve Xingu pour créer un espace de résidence artistique. En 2025, elle réalise avec Eryk Rocha le film *The Falling Sky*, présenté en avant-première à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes. Sa création *Tapajós*, créée la même année au Théâtre de Vidy (Lausanne), et consacrée à la rivière éponyme, sera présentée dans le cadre du Festival d'Automne.

Gabriela Carneiro da Cunha au Festival d'Automne:

2021

Altamira 2042
(Théâtre de la Ville – Espace Cardin)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Israel Galván, Mohamed El Khatib Israel & Mohamed

Théâtre de la Ville – Les Abbesses
Du mercredi 10 au samedi 20 décembre

Théâtre Danse

Israel Galván, Mohamed El Khatib Israel & Mohamed

Durée: 1h15. Création 2025

Théâtre de la Ville
– Les Abbesses

10 – 20 décembre

Lun. au sam. 20h, sam. 13 dec. 15h et 20h,
relâche dim.
8€ à 34€ | Abo. 8€ à 29€

Conception et interprétation Mohamed El Khatib, Israel Galván.
Scénographie, collaboration artistique Fred Hocké. Son Pedro León.
Direction technique Pedro León et Fred Hocké. Video Zacharie
Dutertre et Emmanuel Manzano. Costumes Micol Notarianni.
Direction de production Rosario Gallardo et Gil Paon.

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation
dans le cadre du focus Israel Galván du Théâtre de la Ville.

Nés de familles aux attentes fortes et aux traditions bien ancrées, Israel Galván et Mohamed El Khatib ont dû ruser avec leur héritage pour se frayer un chemin vers l'art. Faisant de leurs corps des archives vivantes, le duo d'artistes travaille ensemble à créer une «danse documentaire» qui mêle l'intime et le politique à l'ombre des figures paternelles.

Le premier est un danseur de flamenco virtuose et iconoclaste. Le second fait du théâtre, des films et des installations d'inspiration documentaire. En plaçant côte à côte leurs prénoms, Israel et Mohamed tentent un rapprochement entre leurs univers et leurs pratiques artistiques autant que leurs parcours personnels, à travers un dialogue de part et d'autre de la méditerranée où les différences se révèlent aussi fécondes que les affinités. Ils partagent une même pudeur, celle de ceux qui n'ont jamais vraiment dit à leurs parents ce qu'ils faisaient. Longtemps, ils ont avancé en zigzag, entre fierté filiale et désir farouche d'inventer leur propre chemin. Ensemble, sous le regard médusé de leurs pères, ils cherchent un langage commun fondé sur le corps, ses blessures et ses cicatrices. Prenant pour point de départ leur rencontre, le partage de leurs histoires intimes, familiales et professionnelles, ils explorent en duo ce que seraient une archive vivante et une danse documentaire.

**Théâtre
de la**
Direction
Généraliste
Sarah Bernhardt
PARIS Ville

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt

Audrey Burette, Marie-Laure Violette
aburette@theatredelaville.com
06 46 78 19 97
mlviolette@theatredelaville.com
06 46 78 44 31

Israel Galván

Né en 1973 à Séville, Israel Galván s'impose comme l'un des grands rénovateurs du flamenco. Formé dans les tablaos andalous, il développe depuis 1998 une œuvre libre, nourrie de ruptures formelles et d'expérimentations rythmiques. Parmi ses spectacles: *¡Mira! / Los Zapatos Rojos* (1998), *La Metamorfosis* (2000), *La Edad de Oro* (2005), *Lo Real* (2012), *FLA.CO.MEN* (2013), *TOROBACA* avec Akram Khan (2015), *La Fiesta* (2017), *El Amor Brujo* (2019), *Le Sacre du Printemps* (2019). En 2022, il cosigne *RI TE* avec Marlene Monteiro Freitas dans le cadre du portrait que le Festival d'Automne consacre à la chorégraphe capverdienne. Officier des Arts et des Lettres, lauréat du Prix national de la Danse (Espagne), il figure dans la série *Move* (Netflix, 2020). Israel Galván est artiste associé au Théâtre de la Ville à Paris où il présente son travail depuis 2010.

Mohamed El Khatib

Auteur, metteur en scène et réalisateur, Mohamed El Khatib développe un théâtre à la croisée de la littérature, du documentaire, du cinéma et de l'installation. Formé en lettres et en sociologie, il fonde la structure Zirlib, où il mène des projets ancrés dans le réel, nourris par une dimension sociale et intime. Il explore la classe ouvrière avec *Moi, Corinne Dadat* (2015) et *STADIUM* (2017), la famille avec *Finir en beauté* (2014), *La Dispute* (2019) et *Mes parents* (2022), ou encore l'histoire de l'art avec *Gardien Party* (2021) et *Boule à neige* (2022) avec Patrick Boucheron. Il crée aussi des expositions: *Renault 12* (2022, Mucem), *Le Grand Palais de ma mère* (2025, Grand Palais), ou encore un centre d'art en EHPAD avec Valérie Mréjen. En 2024, il présente *La vie secrète des vieux* au Festival d'Automne. Il est artiste associé au Théâtre de la Ville, au Théâtre National de Bretagne et au Théâtre National Wallonie-Bruxelles.

Israel Galván au Festival d'Automne:

2022 *RI TE PARIS INTERMISSION*
avec Marlene Monteiro Freitas
(Théâtre de la Ville – Espace Cardin)

Mohamed El Khatib au Festival d'Automne:

2022 *Mes parents*
(Théâtre de la Ville; Théâtre Romain Rolland)
2021 *Gardien Party* avec Valérie Mréjen
(Centre Pompidou; MAC VAL)
2020 *Boule à neige* avec Patrick Boucheron
(La Villette)
2019 *La Dispute* (Théâtre de la Ville;
Théâtre de Beauvaisis
et Théâtre Cinéma de Choisy-le- Roi)
2017 *Stadium* (Théâtre de la Colline)
2017 *C'est la vie* (Théâtre Ouvert)
2017 *Conversation entre Mohamed El Khatib
et Alain Cavalier*
(Théâtre de la Ville – Espace Cardin)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Alberto Cortés

Analphabet

Théâtre de la Bastille
Du vendredi 12 au vendredi 19 décembre

Théâtre

Alberto Cortés

Analphabet

Durée : 1h05 Ce spectacle comporte des scènes de nudité.
Première française

Théâtre de la Bastille

12 – 19 décembre

Lun. au ven. 20h, sam. 18h,
relâches mer. et dim.
8 € à 26 € | Abo. 8 € à 19 €

Concept, dramaturgie, textes, mise en scène et interprétation
Alberto Cortés. Violon et conversations Luz Prado. Création
lumières Benito Jiménez. Régie lumière Benito Jiménez. Son Óscar
Villegas. Coordination technique Cristina Bolívar. Enregistrement
piano César Barco. Scénographie Víctor Colmenero. Costumes
Gloria Trenado. Regard extérieur Mónica Valenciano. Photographie
Alejandra Amere, Clementina Gades. Vidéo Johann Pérez Viera.

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

Au coucher du soleil sur la plage de Gulpiyuri, après qu'un couple d'hommes se soit violemment disputé, un fantôme nommé Analphabet apparaît au-dessus de la mer. Dans une prose envoûtante, il soigne les relations toxiques et illumine les lieux de *cruising*.

Invité pour la première fois en France, le metteur en scène et performeur andalou Alberto Cortés, nous conte l'histoire d'un esprit tourmenté qui se manifeste dans des environnements naturels, marqué par les blessures de la chair, et habité par le désir de soigner les relations toxiques. À travers ce récit, l'auteur-interprète explore les violences intra-gendre et met en lumière l'urgence d'un soin radical dans les relations queer, marquées par un héritage patriarcal. Puisant dans sa propre expérience, Alberto Cortés revendique ici pleinement le qualificatif « irrationnel » ayant un jour servi à l'insulter. Il s'inspire de *La decadencia del analfabetismo* de José Bergamín pour critiquer une société qui sacrifie les poètes au nom d'un ordre rationnel où tout doit être éclairé, ordonné, lisible et figé – à l'image de l'alphabet lui-même. Du *cruising* à la poésie, *Analphabet* cherche à sauver un monde perpétuellement menacé par un excès de lumière. Le fantôme, bien qu'arrivant mourant et blessé, porte en lui une espérance : celle de ce que la poésie peut offrir à la blessure.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Bastille

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

Pouvez-vous expliquer le titre de la pièce : *Analphabet* ?

Alberto Cortés: *Analphabet* est le nom d'un fantôme. C'est aussi une référence à José Bergamín, à son texte *La Décadence de l'analphabétisme* (1988), un texte très court, qui est un plaidoyer en faveur de la poésie comme ennemie de la littéralité et de la raison, un texte qui met en valeur la poésie et la part de l'émotion, et qui rejette tout ce qui ramène à la raison et à l'intellect. Lorsque je suis tombé sur ce texte, je sortais d'une relation plutôt compliquée, une histoire de maltraitance que j'avais du mal à comprendre intellectuellement, rationnellement, une blessure liée à l'émotionnel, à la sensibilité. Cette idée de la destruction de l'alphabet en tant qu'ordre, en tant que raison, pour mettre en valeur la part émotionnelle, tombait à pic. J'avais lu auparavant un texte d'Anne Carson intitulé *Eros the Bittersweet* (1986), où elle explique que l'alphabétisation, la création de l'alphabet grec, a exclu tout un pan de l'expression poétique. Ce n'est pas sans rapport avec mon travail, avec *Analphabet*.

C'est pour cela que dans vos spectacles la parole est autant liée au travail du corps ?

AC: Depuis quelques années et quelques pièces, depuis *El Ardor* (L'Ardeur, 2021), peut-être. J'ai travaillé sur le concept de corps et de parole ne faisant qu'un: le poétique que l'on ne peut pas détacher du corps. J'ai découvert que sans parole, il n'y a pas de corps, et sans corps, il n'y a pas de parole.

Pourtant, vous avez écrit un livre à partir de cette pièce: *Siempre vengo de noche* (Je viens toujours la nuit, 2024). Que reste-t-il dans le livre de cette parole collée au corps ?

AC: Au début, j'ai ressenti de façon très conflictuelle la relation entre l'objet-livre et l'œuvre corporelle et vécue, ce qui se passe sur scène. Avant *El Ardor*, je n'avais jamais rien publié, et puis *El Ardor* et *One night at the Golden bar* (Une nuit au Golden bar, 2022) sont parus ensemble, sous le titre *Los montes son tuyos* (Ces montagnes sont à toi, 2022). Cette publication, je la voyais comme un résidu de la scène. Un cadavre. Ou un ennemi, puisqu'on couchait par écrit quelque chose de vivant sur scène, quelque chose qui doit constamment être en ébullition et modifié. Mais les choses ont changé avec la publication de *Siempre vengo de noche*: j'ai compris que la scène et le livre sont deux espaces distincts, qui n'ont pas besoin de se ressembler, et de fait, ils sont très différents. La pulsion, l'espace-temps de la scène n'est pas l'espace-temps du livre. La dimension plate de la feuille n'est pas ta dimension sur scène.

Quand le spectacle sera présenté en France, le texte fera irruption sur scène, sous la forme de surtitres. Est-ce quelque-chose que vous travaillez, au niveau de la scénographie par exemple ?

AC: Cela me semble très compliqué. Je cherche beaucoup le regard du public. Je suis une diva égocentrique, plus que cela: une ensorceleuse. Je veux que les yeux soient posés sur moi. Je veux entrer dans les yeux. Je regarde beaucoup le public en face. Nous sommes en train de voir comment organiser cette parole écrite pour que le regard ne se perde pas trop au-dessus de moi. Si je pouvais, j'aimerais que les

surtitres soient inscrits sur mon front.

Quel lien y a-t-il entre *Analphabet* et les spectacles qui l'ont précédé ?

AC: Je crois que l'on travaille toujours à la même œuvre, on tire toujours le même fil. On découpe un moment du processus de recherche, on lui donne un titre, on l'emballage et on appelle ça une pièce. Mais je crois que la pratique artistique est un flux continu. Une pièce se termine là où commence la suivante.

Analphabet n'est pas n'importe quel fantôme: c'est un « fantôme pédé »...

AC: Je travaille avec mon désir et mes amours. Il est inévitable que le *queer*, le pédé ressortent, qu'ils occupent le centre de mon œuvre. C'est quelque chose de naturel et d'organique, et je suis même surpris que l'on souligne cela, parce que, pour moi, il n'y a pas d'autre façon d'habiter le plateau.

Dans le livre *Siempre vengo de noche*, vous incluez un carnet de travail où vous insistez sur la nécessité de nettoyer le spectacle de certains éléments « trop cliché gay ». Il y a donc un risque ?

AC: Le *gay*, c'est un espace compliqué, le *gay*, pas le *queer*, ce qui n'est pas la même chose. J'opère cette distinction parce que ce sont des espaces tourmentés et difficiles à gérer, et je fais en sorte que mon travail comporte une vraie réflexion sur l'univers *gay*, son machisme, sa misogynie, qui peuvent exister. *Analphabet* est une invitation à réfléchir sur les espaces de *cruising*, sur les blessures, sur la violence dans les relations pédés quand elles demeurent patriarcales. Le *queer*, c'est différent, c'est un espace d'espoir, tourné vers l'avenir, qui prétend à une transformation, alors que le *gay*, parfois se consume dans son propre présent.

Dans *Analphabet*, vous citez – en allemand – *Les souffrances du jeune Werther* (1774)...

AC: C'est un extrait de Goethe qui fait référence au cœur blessé, un texte qui m'enchanté et qui fait partie de tout ce qui m'a accompagné durant le processus de création d'*Analphabet*: les textes que j'ai lus, les univers qui m'ont nourri pour comprendre ce fantôme, le romantisme allemand... Je voulais inclure une référence à cette langue, et en même temps jouer avec les sonorités, avec cette phonétique expressive, cette prononciation espagnolisée, voire un peu andalouse, cette phonétique qui m'aide à travailler la déchirure dans le corps.

Vous revendiquez votre part andalouse ?

AC: Je suis andalou comme je suis pédé. C'est mon identité parce que c'est de là que je suis. Et puis, j'aime jouer avec ça: plus je suis loin de l'Andalousie, plus j'en joue.

Luz Prado vous accompagne sur scène avec son violon, sa musique entre en dialogue avec vous, et elle vous observe également depuis la scène. Comment construisez-vous cette collaboration artistique ?

AC: Luz est une amie de Malaga ; quand je regarde par la fenêtre de chez mes parents, je vois son immeuble. Nous

nous connaissons depuis que nous avons commencé à travailler, nous avons grandi en nous accompagnant sur différents chemins. Quand je commence à travailler sur une pièce, je commence toujours seul, je trace un chemin, j'articule un texte; le texte tient toujours une grande place, et il marque une musicalité. Puis je fais appel à Luz et nous nous mettons à répéter, à essayer d'intégrer la musique à la parole et au corps. Quand le corps et le violon vibrent en même temps, la musicalité équivaut à une écoute active et vivante, surtout dans la première partie de la pièce. Et puis le violon colle aussi au cliché romantique, à la mélancolie et au mélodrame que contient la pièce.

Le spectacle engendre des images qui éveillent chez le public un imaginaire intime, en lien avec la part émotionnelle que vous évoquez...

AC: Élaborer des espaces intellectuels pour le public, cela ne m'intéresse pas. Je me sou mets volontiers au martyr intellectuel, je lis beaucoup, j'ai dix-huit livres sur mon lit, mais c'est dans le but de cuisiner quelque chose pour les autres. Le plat que je sers au public est un plat populaire. Je suis pop. Je viens d'un quartier du sud de l'Espagne, d'un contexte sans références artistiques, intellectuelles ou culturelles. La façon dont j'aime entrer en contact avec le public est liée au pop, au sentiment que nous partageons tous deux le même espace. Et la poésie ouvre ces espaces. La poésie fait que tu n'as rien à comprendre: soit tu succombes et tu te laisses emporter, soit tu n'adhères pas à la proposition et tu en sors. Mais la poésie ne va pas exiger que tu comprennes ou que tu rationalises quoi que ce soit. Tout cela est aussi lié à mon propre épuisement en tant que spectateur: la poésie surgit, et avec la poésie surgit la part émotionnelle. Qui entraîne aussi beaucoup de fatigue. Il viendra peut-être un moment où j'aurai envie de me reposer, mais pour l'heure, je ne peux pas envisager la scène sans la poésie.

Alberto Cortés

Diplômé d'histoire de l'art et de mise en scène et dramaturgie à Malaga, Alberto Cortés est auteur, metteur en scène et interprète. Son travail scénique s'est développé au fil des années à travers différents formats et disciplines (théâtre, danse, performances, folklore, flamenco). Ses œuvres considèrent la scène comme un espace de désir et de relation romantique avec les spectatrices et les spectateurs. Alberto Cortés accompagne aussi les processus créatifs d'autres créatrices et créateurs à travers la mise en scène et la dramaturgie. En parallèle de son travail scénique, il donne des ateliers sous forme de rencontres où il partage ses recherches. En 2022, il publie le livre *Los montes son tuyos* aux éditions Continta me tienes qui rassemble les textes de ses pièces *El Ardor* et *One night at the golden bar*. Dans *Siempre vengo de noche* publié en 2024, Alberto Cortés reprend le texte d'*Analphabet*, une pièce qu'il présentera pour la première fois en France, au Festival d'Automne.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Susanne Kennedy, Markus Selg The Work

Odéon Théâtre de l'Europe – Berthier Paris 17
Du mardi 16 au dimanche 21 décembre

Susanne Kennedy, Markus Selg

The Work

Durée: 1h30. En anglais, surtitré en français. Spectacle en déambulation avec un nombre limité de places assises

Odéon Théâtre de l'Europe
– Berthier Paris 17

16 – 21 décembre

Mar. jeu. 20h, mer. ven. 18h et 21h,
sam. dim. 16h et 20h
19 € et 38 € | Abo. 16 € et 34 €

Concept Susanne Kennedy, Markus Selg. Mise en scène, texte Susanne Kennedy. Scénographie Markus Selg. Création sonore, montage, contribution artistique Richard Alexander. Création vidéo Rodrik Biersteker, Markus Selg. Création des costumes Andra Dumitrascu. Création lumière Kevin Sock. Dramaturgie Johanna Höhmann. Avec Suzan Boogaardt, Adriano Henseler, Toni Maercklin, Montse Majench, Jasper Middendorf, Ibadet Ramadani, Damian Rebgetz, Marie Rosa Tietjen, Bianca van der Schoot, Antonia Wiedemann, Laurie Young. Voix off Laurie Young, Damian Rebgetz, Kate Strong, Brigitte Cuvelier, Ibadet Ramadani, Marie Rosa Tietjen, Ann Göbel, Christian Persico, Neela Hetzel de Fonseca.

L'Odéon Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.



Deux ans après le Focus que leur consacrait le Festival d'Automne, Susanne Kennedy et Markus Selg inventent un monde ouvert peuplé d'avatars – aux visages identiques et aux voix préenregistrées – où se jouent et se rejouent inlassablement les mêmes souvenirs traumatiques.

Comme dans sa précédente mise en scène d'*Einstein on the Beach*, la metteuse en scène allemande nous fait entrer de plain-pied dans une œuvre-monde, un espace aux allures de simulation virtuelle, qui abolit les parcours linéaires et renonce à la frontalité du théâtre. Bloqué dans cette boucle infernale, le public navigue ainsi parmi les fragments disloqués de la mémoire de Xenia et, ce faisant, ausculte avec elle les angoisses existentielles qui lui ont coûté la vie. Usant d'une ironie macabre, Susanne Kennedy fait de cette antichambre de la mort un lieu où résonnent les discours convenus sur notre finitude. Elle met à distance, les inquiétudes qui traversent le monde de l'art contemporain et ses mécanismes, mais aussi son propre travail. Derrière la fausse rétrospective de ce personnage se dévoile une véritable plongée dans la collaboration entre Susanne Kennedy et Markus Selg. *The Work* s'offre comme une archive vivante, un autoportrait à deux voix où chaque fragment scénographique réactive les obsessions et les esthétiques qui ont jalonné leur œuvre commune.

**ODÉON THÉÂTRE
DE L'EUROPE**

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Odéon Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
presse@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 57

Susanne Kennedy

Née en 1977, Susanne Kennedy est l'une des voix marquantes du théâtre européen contemporain. À la frontière du théâtre, de l'installation et de l'expérience sensorielle, son travail interroge la perception, brouille les identités entre humain et machine, et questionne la réalité par des dispositifs hypnotiques. Diplômée de la Hogeschool voor de Kunsten d'Amsterdam, elle s'impose dès 2011 aux Münchner Kammerspiele avec *They shoot horses, don't they, Fegefeuer in Ingolstadt* (prix 3sat, 2013) ou encore *Warum läuft Herr R. Amok* (2014). Elle collabore régulièrement avec l'artiste visuel Markus Selg (*Medea.Matrix, Ultraworld, Oracle...*). En 2023, le Festival d'Automne lui consacre un Focus, avec *ANGELA (a strange loop)* et sa mise en scène d'*Einstein on the Beach*, d'après l'opéra de Philip Glass et Robert Wilson. Susanne Kennedy est régulièrement invitée aux Berliner Theatertreffen, à la Ruhrtriennale ou à la Volksbühne de Berlin.

Markus Selg

Markus Selg est un artiste multidisciplinaire. Ses installations scénographiques mêlent vidéo, sculpture, architecture et performance dans des espaces immersifs. Depuis 2015, il travaille en étroite collaboration avec la metteuse en scène Susanne Kennedy, notamment pour *Coming Society* et *Ultraworld 2019/2020* à la Volksbühne de Berlin. Pour *Ultraworld*, il a reçu le Faust Award 2020 de la meilleure scénographie. En 2020, leur création *I AM (VR)*, une expérience de réalité virtuelle, a été présentée pour la première fois au Theater Commons de Tokyo. En 2022, ils ont mis en scène l'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, présenté en 2023 à Paris dans le cadre du Festival d'Automne.

Susanne Kennedy et Markus Selg au Festival d'Automne à Paris:

- | | |
|------|---|
| 2023 | <i>ANGELA (a strange loop)</i>
(Odéon – Théâtre de l'Europe) |
| 2023 | <i>Einstein on the beach</i>
(La Villette) |

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025

Dossier de presse

Joël Pommerat

Les Petites Filles modernes (titre provisoire)

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN
Du jeudi 18 décembre au samedi 24 janvier

Joël Pommerat

Les Petites Filles modernes (titre provisoire)

Durée estimée: 1h30. Tout public dès 12 ans. Création 2025

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN 18 décembre – 24 janvier

Mar. au ven. 19h30, sam. 18h30, dim.
15h30, relâche lun.

23 décembre – 4 janvier
Lun. mar. ven. sam. 18h30, mer. dim. 15h30,
relâches jeu., dim. 28 déc., mer. 31 jan.
8 € à 35 € | Abo. 8 € à 20 €

Une création théâtrale de Joël Pommerat. Avec Éric Feldman, Coraline Kerléo, Marie Malaquias. Scénographie et lumière Éric Soyer. Collaboration artistique Garance Rivoal. Assistanat à la mise en scène David Charier. Direction technique Emmanuel Abate. Direction technique adjointe Thaïs Morel. Costumes Isabelle Deffin. PERRUQUES Julie Poulain. Création sonore Philippe Perrin, Antoine Bourgain. Création vidéo Renaud Rubiano. Musique originale Antonin Leymarie. Régie son Philippe Perrin, Antoine Bourgain. Régie vidéo Grégoire Chomel. Régie lumière Gwendal Malard. Régie plateau Pierre-Yves Le Borgne, Jean-Pierre Constanziello, Inès Correia Da Silva Mota. Habillage Lise Crétaux. Renfort costumes Jeanne Chestier. Renforts plateau Lior Hayoun, Faustine Zanardo.

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

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.



Dans sa nouvelle création, Joël Pommerat se plonge au cœur des mystères de l'enfance. À la manière d'un conte, il imagine la rencontre de deux jeunes filles prêtes à braver les lois du monde réel et l'autorité des adultes. Entre fantastique et réalité, elles luttent pour préserver leur lien face aux normes qui les contraignent.

Avec *Les Petites Filles modernes*, Joël Pommerat développe une forme hybride entre théâtre et roman, où les événements se racontent et se vivent simultanément. Il met en scène des événements à la fois graves et naïfs, où le surnaturel serait pour ses personnages le seul moyen d'affronter des réalités inconcevables. À travers l'amitié inébranlable de ces deux enfants, il poursuit son exploration des liens intergénérationnels. Quels pouvoirs surnaturels de l'enfance peuvent s'opposer à l'autorité de la parole des adultes ? À rebours de *Cendrillon*, qui déconstruisait le merveilleux, Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard choisissent cette fois de l'embrasser pleinement. Ici, le magique, le fantastique et le surnaturel ne sont ni mis à distance ni parodiés : ils sont pris au sérieux, vécus au présent, et deviennent le cœur même de l'expérience théâtrale.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN

Bureau Nomade
Patricia Lopez
06 11 36 16 03
Estelle Laurentin
06 72 90 62 95
bureau@bureau-nomade.fr

Si le conte a toute sa place dans votre travail destiné aux jeunes gens – à travers vos versions du *Petit Chaperon rouge*, de *Pinocchio* ou de *Cendrillon* –, vous écrivez pour la première fois un spectacle qui ne s'appuie pas sur une œuvre antérieure. Quel a été votre chemin d'écriture vers ce « conte fantastique » ?

Joël Pommerat: Ce n'est pas totalement juste de dire que ce spectacle ne s'appuie sur aucune œuvre antérieure. Il est plein d'autres récits, d'influences diverses, la différence c'est qu'il n'y a pas ce dialogue explicite avec des figures identifiées telles « Pinocchio », « Cendrillon ». D'une autre façon il convoque des éléments de l'imaginaire commun, mais ça n'est pas dit ou affiché. Ces éléments fabriquent une histoire inédite, mais cette histoire est animée de « matériaux », d'« objets » imaginaires, qui ont un passé et eux-mêmes une « histoire ». Ces matériaux je les ai identifiés pour certains, pour d'autres cela se passe de manière plus « inconsciente » et c'est bien comme ça.

La narration a une place importante dans votre écriture mais dans cette pièce, il est aussi question des histoires que l'on se raconte. Qu'interrogez-vous au sujet de l'histoire ? Et que questionnez-vous concernant le fait de « raconter » ?

JP: Toute production artistique il me semble tend vers le « récit » de quelque chose, même les œuvres les plus « abstraites ». Mais j'aime cette entrée classique, par la narration et « l'histoire », une narration descriptive, vraiment ou faussement objective et plus littéraire que théâtrale en somme. D'où mon intérêt pour le conte. Paradoxalement aucune histoire que je mets en scène n'est vraiment intéressante pour elle-même, ce sont les idées que ces histoires véhiculent ou explorent qui le sont. Les idées et les corps, les présences. Et c'est la manière d'organiser ces matériaux, idées, présences, qui constitue le véritable travail d'écriture. Il y a un jeu qui s'opère entre la trame narrative très explicite, très visible, et un autre espace en creux, « sous-terrain » où des idées, des forces se confrontent, agissent et interagissent entre elles. Pour ce qui est de ces « histoires qu'on se raconte dans mes histoires », cela se rapporte sans doute à la question de l'interprétation du monde. À cette nécessité propre à notre espèce de produire du sens, des significations, des explications. Ce besoin est développé dès l'enfance, et peut prendre des formes détournées, voire inconscientes. Je crois que c'est ce qui se passe dans ce spectacle avec ces personnages qui cherchent un sens à ce qu'elles vivent.

Cette création prolonge l'exploration du thème de l'enfance menée avec *Contes et légendes*, d'où émergeaient des figures masculines. Est-ce un choix initial de mettre au travail des personnages de jeunes filles ?

JP: Je ne crois pas non, j'avais plutôt envie de continuer à parcourir cet univers de l'enfance, en prolongement de mon spectacle précédent. Avec la troupe de *Contes et Légendes* on avait évoqué à plusieurs reprises presque sérieusement l'envie de travailler sur une suite, un 2, creuser encore. Nous avons un énorme réservoir d'histoires,

de fragments. Donner vie à de très jeunes personnages, garçons ou filles, les incarner sur un plateau de théâtre c'est particulièrement émouvant, il y a comme un effet de double création, fiction et réalité. Avec des interprètes adultes on a le sentiment d'aller chercher des « parts de soi » errantes ou enfouies, de convoquer des fantômes de nous-mêmes, un « présent du passé ». Il est d'ailleurs impossible d'imaginer ce travail sans une très grande complicité avec les interprètes, là en l'occurrence avec Marie Malaquias et Coraline Kerléo, c'est vraiment un partage d'imaginaire essentiel. Au cours des répétitions de *Contes et Légendes*, le sujet de l'identité masculine avait pris une place importante il y avait comme une évidence à creuser cette notion de fabrication du genre au moment de l'adolescence, tout cela à côté d'êtres artificiels « construits » ou en « construction » eux aussi: des robots. Ici il en a été autrement, c'est l'histoire qui s'est inventée qui en a décidé.

La pièce s'adresse à des personnes qui ont plus ou moins l'âge des protagonistes. À hauteur d'enfance, on peut observer les expressions du désarroi face aux pouvoirs de l'autorité adulte, les manifestations de la peur, de l'amour aussi. Que vous importe-t-il de donner à voir aux jeunes spectateurs et spectatrices ?

JP: J'ai d'abord commencé à écrire ce spectacle avec une intention précise, parler à des jeunes gens que je situais approximativement à partir des débuts de l'adolescence. Ensuite sont apparues des questions touchant aux notions de maturité, de compréhension des enjeux, d'identification possible. À un certain stade de l'écriture, cette intention de départ me bloquait, j'ai décidé de ne plus réfléchir à tout ça. J'ai essayé seulement de penser à ces deux personnages, à ce qui était important pour elles et pour moi, d'être à leur écoute, comme si elles existaient vraiment. Aujourd'hui on me dit que ce spectacle peut être vu par des jeunes gens ayant l'âge des personnages, c'est parfait, c'est ce public-là que j'ai voulu rencontrer. Un spectacle c'est une expérience sensible, un trajet, ce qui peut se passer à partir de cette expérience est imprévisible. Je ne cherche pas à être édifiant, cette histoire est traversée par de la violence, de la peur, de la colère, de l'amour et un besoin d'évasion.

Vous convoquez le surnaturel, qui s'arrime au réel que vous dépeignez: en quoi cette coprésence des réalités « naturelles » et « surnaturelles » vous intéresse-t-elle particulièrement ?

JP: Certaines réalités de nos existences ont du mal à être conçues comme vraies, comme des vérités, elles résistent, demeurent « inconcevables » ou inacceptables, telles la mort, l'arrachement au monde d'êtres chers, il y a un lien entre ce besoin de « surnaturel » et le caractère inconcevable de certaines réalités de l'existence, des réalités qui ne peuvent se concevoir comme des réalités. Comme si la nécessité de créer non seulement du sens, mais des réponses immédiates et concrètes à des questions complexes, avait ouvert la voie à cette nécessité de contester le réel, de le réinventer, ou à minima le rêver autrement. Il y a aussi le décalage entre la perception du monde par nos

sens et les lois physiques qui régissent l'univers, la vie, notre existence. Il y a vraiment deux « moments » dans notre expérience de vie: le sensible et le vrai, tous deux profondément divergents. Le temps est un exemple de cette divergence: l'expérience que nous faisons du temps et les lois physiques du temps ne sont pas compatibles entre elles, en ce cas c'est le « vrai » lui-même, ce que la science nous dit du temps, qui paraît le plus « surnaturel ». En littérature ou en art en général, il y a des œuvres qui traitent du lien entre naturel et surnaturel, ce sont bien souvent des œuvres de genre qu'on appelle « fantastique », j'aimerais bien moi arriver à ne pas cloisonner, et à mélanger, intégrer la dimension étrange et fantastique de nos existences au récit de notre réalité sociale, ce ne sont pas deux sphères de compréhension du monde qui sont coupées ou séparées, elles sont poreuses, et plus que ça même.

En prolongeant votre travail sur la lumière et sa capacité à distordre les perceptions spatiales et temporelles, vous parvenez ici à l'emploi quasi exclusif de la vidéo. Avec le créateur, Renaud Rubiano, qu'est-ce qui a orienté vos recherches ?

JP: C'est une réflexion et une décision commune avec Eric Soyer avec qui je travaille sur la scénographie et la lumière de traiter ces deux éléments au moyen de la vidéo. Pas au sens d'un travail traditionnel de projections d'images réalistes mais plutôt au sens d'une construction ou reconstruction de l'espace. La collaboration avec Renaud Rubiano en complicité avec Eric a permis cette recherche de manière ambitieuse. L'objectif était d'arriver à produire une grande variété d'espaces, des plus concrets aux plus utopiques, de travailler la perspective, le vide, la dématérialisation, la variabilité des formes, la métamorphose, le mouvement de la matière, le déséquilibre, etc. Le travail avec la vidéo permet de penser l'espace quasiment en architecte, avec l'avantage de pouvoir échapper aux lois et aux principes de la matière, de tricher. C'est cela qui correspondait le mieux aux besoins de ce projet d'écriture.

Joël Pommerat

Né en 1963, Joël Pommerat est auteur et metteur en scène. Avec sa compagnie Louis Brouillard, il développe depuis les années 1990 un théâtre où écriture et mise en scène se construisent ensemble, au plateau. Révélé avec *Au monde* (2004), il poursuit une trilogie sur la réalité contemporaine avec *D'une seule main* (2005) et *Les Marchands* (2006), avant d'affirmer une esthétique à la fois intime et visuelle dans des œuvres comme *Ma Chambre froide* (2011), *La Réunification des deux Corées* (2013), *Ça ira (1) Fin de Louis* (2015) ou *Contes et légendes* (2019). Il mène aussi depuis 2014 un travail au long cours avec des détenus à la Maison Centrale d'Arles. En 2024, il est invité pour la première fois au Festival d'Automne avec *Marius*, librement inspiré de Pagnol.

Joël Pommerat au Festival d'Automne à Paris:

2024 *Marius* (MC93)